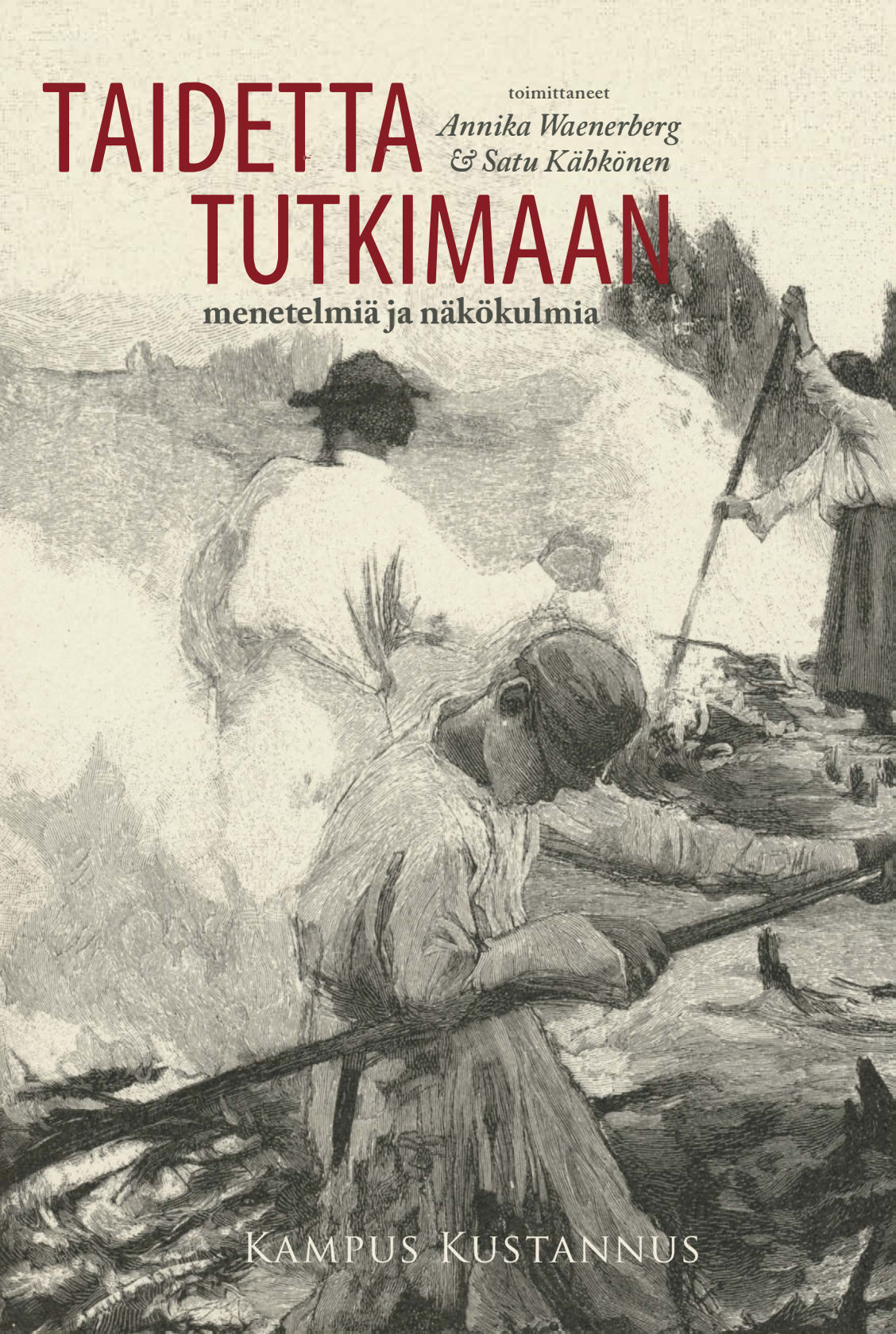
TAIDETTA TUTKIMAAN

toimittaneet
Annika Waenerberg
& Satu Kähkönen

menetelmiä ja näkökulmia



Kampus Kustannus

Taidetta tutkimaan
menetelmiä ja näkökulmia

Toimittaneet
Annika Waenerberg & Satu Kähkönen

TAIDETTA TUTKIMAAN

menetelmiä ja näkökulmia

KAMPUS KUSTANNUS

Taidetta tutkimaan. Menetelmiä ja näkökulmia

Toimittanect
Satu Kähkönen ja Annika Waenerberg

Kirjan artikkelit on vertaisarvioitu

Kannen kuvat
Etukansi: Eero Järnefelt: *Kaskenviertäjiä.*
Teoksessa *Suomi 19.llä vuosisadalla,* 1893.
Takansi: I.K. Inha: *Kasken viertäjiä.*
Teoksessa Inha, Into Konrad: *Finland i Bilder – Suomi kuvissa,*
1896.

Ulkoasu ja taitto
Tiina Ekosaari

Kirjaintyyppit
Adobe Caslon Pro, Myriad Pro

Painopaperi
Scandia 2000 Natural 115 g/m²

Painopaikka
Kopijyvä, Jyväskylä 2012

Kampus Kustannus / JYY julkaisusarja 86
ISBN 978-951-9113-86-9
ISSN 0357-8801

Jyväskylän yliopisto, 2021

URN:ISBN: 978 - 951 - 39 - 8610 - 0
ISBN 978 - 951- 39 - 8610 - 0 (PDF)

SISÄLLYS

Johdanto

Annika Waenerberg, Satu Kähkönen
Uuden kirjan kynnyksellä 7

Annika Waenerberg
Menetelmämetsiköstä mielekkääseen tutkimusotteeseen 10

Käsite, diskurssi, narratiivi, merkki

Satu Kähkönen
Käsitteet metodologisina välineinä 23

Tuuli Lähdesmäki
Diskurssianalyysi taiteen tutkimuksen menetelmänä 39

Ulla Pohjamo
Kerrottu menneisyys – muistitiedon narratiivisuus 63

Mikko Pirinen
Charles S. Peircen semiotiikan mahdollisuudet taidehistoriassa ja kuvataiteessa 85

Sukupuoli

Tuuli Lähdesmäki
Sukupuoli taiteen tutkimuksen näkökulmana 111

Visuaalinen analyysi

Katja Fält
Miten katsoa keskiaikaan – visuaalisen kulttuurin tutkimus ja Suomen keskiajan rakentajamaalaukset 141

Antti Vallius
Kuvastojen tutkimus metodologisena haasteena – esimerkkinä maisemakuvaston visuaalinen analyysi 165

Ikonografia, ikonologia

Lauri Ockenström, Katja Fält
Ikonografia 189

Lauri Ockenström
Erwin Panofskyn ikonologia ja sen perintö 211

Tunneilmaisu, tiedostamaton

Sari Kuuva
Pathosformel ~ Hulmuavat hiukset taiteen tunneilmaisussa 233

Jussi Saarinen
Teoreettisia lähtökohtia psykoanalyyttiseen taiteentutkimukseen 259

Taiteilija, teos, historia ja aineellisuus

Hanna Pirinen
Biografinen ja historiallinen näkökulma taiteentutkimukseen 281

Elina Sopo
Attribuointi 307

Tiina Koivulahti
Taideteoksen jäljillä 321

Ari Tanhuanpää
Tekninen taidehistoria tutkimuksellisena lähestymistapana 349

Uuden kirjan kynnyksellä

Taidetta tutkimaan on Jyväskylän yliopiston Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitoksen taidehistorian tutkijoiden ja opettajien tekemä kirja taidehistorian metodologista lähtökohdista ja menetelmistä. Yksittäinen kirja ei voi edustaa kaikkea sitä monipuolista tutkimusta, jota Jyväskylässä tällä hetkellä tehdään. Eri tutkijoiden myötä kokonaisuus olisi ollut toisenlainen. Tämän hetken Jyväskylän taidehistorialla on kuitenkin joitakin yhdistäviä piirteitä: tutkiminen lähtee usein ongelmakeskeisyydestä, kiinnostavista kysymyksistä ja ilmiöistä. Tutkijat käyttävät rohkeasti tieteidenvälisiä mahdollisuuksia, jotka punoutuvat taidehistorian vakiintuneiden menetelmien kanssa kiinnostaviksi metodologisiksi ratkaisuiksi.

Tutkijoiden välinen keskustelu on ollut ennakkoluulotonta ja avarakatseista. Erityisen ilahduttavaa on ollut huomata, kuinka keskustelu on entisestään vilkastunut kirjahankkeen myötä. Perusteiden ja käsitteiden tarkentaminen on ollut avainasemassa. Tutkijat ovat valinneet artikkelinsa aiheen omakohtaisen mielenkiinnon mukaan; joillakin lähestymistapa liittyy tekeillä olevaan tutkimukseen.

Kirjan kokonaisuudessa korostuu se, miten taiteesta ja visuaalisista ilmiöistä kirjoitetaan ja miten kuvia katsotaan ja tulkitaan. Lisäksi artikkeleissa tarkastellaan, miten taiteilija, taideteos, taideteoksen näyttely- ja omistushistoria ja taideteoksen aineellisuus kietoutuvat yhteen. Jokaisessa artikkelissa pohditaan metodologisia näkökulmia ja niiden periaatteita, rajoituksia ja ongelmia. Lisäksi tarjotaan havainnollisia tapauksia tai esimerkkejä.

Kirjan alkupuolella keskitytään kieleen ja kielenkäyttöön merkitysten tuottamisessa ja siihen, miten lähestyä ja analysoida taiteesta tai laajemmin visuaalisista ilmiöistä tuotettuja tekstejä tai kerrottuja kertomuksia. Tarkastelussa huomioidaan myös, miten visuaaliset ilmiöt voidaan nähdä teksteinä, merkityksen tuottamisen välineinä ja välittymisen prosesseina. Satu Kähkönen nostaa esiin käsitehistorian ja käsitteiden käytön lähtökohtia ja mahdollisuuksia taidehistoriallisessa tutkimuksessa. Tuuli Lähdesmäki valottaa diskurssianalyysiä taiteen tutkimuksen menetelmänä selvittäen diskurssitutkimuksen orientaatioita, peruskäsitteitä ja käyttöä. Hän havainnollistaa diskurssitutkimuksen mahdollisuuksia myös visuaalisuuden alueella.

Ulla Pohjamo luotaa kertomusten, erityisesti muistitietokertomusten, analyysimahdollisuuksia narratiivisessa tutkimuksessa osoittaen narratiivin käyttökelpoisuuden monitahoisena tulkinnallisena työkaluna. Mikko Pirinen puolestaan tarkastelee semiotiikan soveltamista kuvataiteen tutkimukseen nähden semiotiikan tulkinnan apuvälineenä.

Tuuli Lähdesmäen artikkeli ”Sukupuoli taiteen tutkimuksen näkökulmana” selvittää teoreettisia ja kriittisiä taiteen tuottamis-, representaatio- ja vastaanottotapoihin liittyviä variaatioita ja analyysimenetelmiä.

Katja Fält ja Antti Vallius pohtivat visuaalisen analyysin sovelluksia kuvien ja kuvastojen tutkimuksessa. He kiinnittävät huomiota kuvien käytön kontekstiin ja sen vaikutukseen analyysissä ja tulkinnassa. He pyrkivät vastaamaan tutkimusaiheidensa haasteisiin yhdistämällä erilaisia lähestymistapoja.

Katja Fält ja Lauri Ockenström kirjoittavat ikonografian ja ikonologian perusteista ja tarkastelevat niiden käyttökelpoisuutta esimerkkien kautta. Ockenström vie artikkelissaan ikonologisen perspektiivin syvemmälle teoreettiseen keskusteluun ja ikonologian problematiikkaan.

Sari Kuuva ja Jussi Saarinen etsivät artikkeleissaan uusia lähtökohtia tunneilmaisun ja tiedostamattoman tarkasteluun taiteessa. Kuuva ottaa lähtökohdakseen Aby Warburgin (1866–1929) Pathosformel-käsitteen ja pohtii sen käyttökelpoisuutta metodologisena välineenä. Saarinen palaa artikkelissaan psykoanalyyttisen taiteentutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin.

Kirjan viimeinen osuus syventyy taiteilijaan ja taideteoksiin. Hanna Pirinen kirjoittaa biografisesta ja historiallisesta tutkimuksesta. Elina Sopo käsittelee taideteoksen attribuointiin liittyviä kysymyksiä. Tiina Koivulahti selvittää taideteosten omistushistorian tutkimisen haasteita. Ari Tanhuanpää huomioi taideteoksen aineellisuuden tutkimuksessa ja museotyössä.

Lopuksi haluamme kiittää kirjahankkeeseen osallistuneita vertaislukijoita arvokkaasta palautteesta. Kampus Kustannusta, Maija Holmaa ja Tiina Ekosaarta kiitämme saumattomasta yhteistyöstä.

Jyväskylässä, 12.10.2011
Annika Waenerberg ja *Satu Kähkönen*

Annika Waenerberg

Menetelmämetsiköstä mielekkääseen tutkimusotteeseen

Jyväskylän yliopistossa taidehistoriaa opetti 1970-luvulla Johannes Rantanen, joka totesi: ”Taidehistorian yleispätevää metodia ei ole.” Samaan aikaan toisaalla, Åbo Akademissa, Sixten Ringbom luonnehti taidehistorian olevan kulttuurihistoriaa ja kypsytteli näkemystä, että viime kädessä taidehistoria ei voinut olla muuta kuin dialogia, vuoropuhelua. Lars Olof Larssonin vuonna 1971 ilmestynyt *Metoder i konstvetenskapen* antoi 70-luvun opiskelijalle Suomessakin ensimmäisen kirjaksi kootun käsityksen taidehistoriaan siinä vaiheessa vakiintuneista lähestymistavoista.[1] Varsinaisesti menetelmät eli metodit iskostuivat vähitellen mieleen suullisista ohjeista ja suppeista, mutta tärkeiksi osoittautuneista monisteista[2] ja konkretisoituivat ennen kaikkea omia opinnäytteitä tehdessä ja muiden tutkimuksiin perehtyessä. Mieleen piirtyi, että oma aineisto on tunnettava, omat kysymykset löydettävä ja menetelmät mietittävä, eikä taidehistoriaa tule ottaa valmiiksi annettuna oppirakenteena, vaan sitä *tehdään,* joka päivä ja jokaisen tutkimuksen myötä.

Näistä periaatteista ei ole tarvinnut luopua nytkään, kun taidehistoria on muuttunut dialogista yhä moniäänisemmäksi ja monitasoisemmaksi puheensorinaksi ja keskusteluksi. Enää ei puhuta taidehistoriasta niin sanottuine aputieteineen vaan taiteen ja visuaalisen kulttuurin moni-, poikki- ja ylitieteisestäkin tutkimuksesta. Tämä on asettanut oppiaineen metodologiselle tietoisuudelle uusia vaatimuksia. Taidehistorian esteettiseen arviointiin ja historiantutkimukseen nojaavia perustuksia on kyseenalaistettu, ja itse tutkija asenteineen ja ennakko-oletuksineen on otettu ”pysyvään tarkkailuun”. Tätä taidehistorian yleistä perustaa ovat peranneet varsinkin Donald Preziosi kirjassaan *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science* (1989) ja Keith Moxey teoksessaan *The Practice of Theory* (1994).

Larsson (1971) ja Marcia Pointon (1980), jonka käytännönläheistä taidehistorian käsikirjaa on käytetty ahkerasti Suomessakin, ymmärsivät *teorian* taiteen käytännöistä, estetiikasta ja taidefilosofiasta kumpuavana ja

osaksi myös taiteilijan ja taideilmiöiden psykologisesta ja sosiaalisesta taustasta nousevana taideteoriana. Sittemmin taideajattelun ulkopuolella muotoutuneet teoriat ovat ohjanneet yhä useammin ja voimakkaammin taidehistorian tutkimusta. Filosofian, kielen, sosiologian, kirjallisuuden ja antropologian piirissä syntyneet teoriat korostivat ennen kaikkea kielen ja yksilöllisen ja kollektiivisen subjektiivisuuden merkitystä sekä rodun, sukupuolen ja seksuaalisuuden politiikkaa. Uudet teoreettiset näkökulmat kuten semiotiikka, feminismi ja etenkin Saksassa reseptioestetiikka soluttautuivat taidehistorian lähestymistapoja käsitteleviin teoksiin 1980-luvulla. Seuraavalla vuosikymmenellä länsimaisen taidehistorian teoriavalikoimaan vakiintuivat (etenkin Euroopassa) bourdieuläinen sosiologia ja voimallisesti angloamerikkalaisesta tutkimuksesta käsin marxismi, strukturalismi, poststrukturalismi ja dekonstruktio, postkolonialismi (*postcolonial studies*), sukupuolentutkimus (*gender studies*) ja psykoanalyysi. Aikaisemmat lähestymistavat tiivistettiin yhä pienempään tilaan[3], kunnes Jae Emerlingin *Theory for Art History* (2005) tarjosi sovellettavaksi pelkästään niin sanotun *kriittisen teorian* edustajia nimeten edelläkävijöiksi Marxin, Nietzschen, Freudin ja de Saussuren. Siten 1970-luvulta lähtien kehkeytynyt niin sanottu *uusi taidehistoria* vakiintui osaksi taidehistorian metodologian perinnettä.

Taidehistoriassa ei sinänsä ole syytä arvottaa ja valita näkökulmia ja lähestymistapoja lähtökohtaisesti niiden oletetun uutuuden tai perinteisyyden mukaan, vaan arvioida niiden käyttökelpoisuutta ja sovellettavuutta tapaus kerrallaan.[4] Oppia voi ottaa ja keinoja löytää vanhoistakin tutkimuksista ja menetelmistä, mikäli se osoittautuu tarkoituksenmukaiseksi. Tutkijat löytävät kysymyksensä, aineistonsa ja menetelmänsä, ja tutkimukset voivat olla yhteismitattomia toisten kanssa ja silti mielekkäitä omassa yhteydessään. Tutkimukset nousevat näkökulmien (ja teorioiden), lähestymistapojen (ja menetelmien), kysymysten ja aineiston yhteispelistä. Jokaisen tutkimuksen mielekkyys on osoitettava erikseen. Mielekäs tutkimus antaa kiinnostavan puheenvuoron jo olemassa olevaan keskusteluun taidehistorian monimuotoisella kentällä.

Teoriapohjan laajetessa taidehistorian tutkimuskenttä laajeni (tai eriytyi) samaan aikaan visuaaliseen kulttuuriin sekä kuvan ja rakennetun ympäristön tutkimukseen. Monet taidehistorioitsijat ovat integroineet tutkimukseen vi-

suaalisen kulttuurin näkökulmia ja lähestymistapoja. Jotkut ovat ryhtyneet pikemminkin visuaalisen kulttuurin tutkijoiksi, jotka käyttävät myös taidehistoriaa; mutta visuaalinen kulttuuri on muodostanut myös erillisen tutkimusalan (*visual culture*), joka tukeutuu lähinnä semiotiikkaan, dekonstruktioon, gender-tutkimukseen ja psykoanalyysiin. Semiotiikka voidaan visuaalisen kulttuurin tavoin nähdä joko erillisenä tutkimusalana tai sitten näkökulmana, lähestymistapana tai jopa menetelmänä, jota taidehistoria käyttää. Eri tieteenaloista käsin on kehitetty semiotiikkaan, visuaaliseen kulttuuriin, filosofiaan, estetiikkaan ja/tai taidehistoriaan perustuen kuvan teoriaa ja kuvantutkimusta (*Bildwissenschaft*) laajentaen tutkimuksen kenttää myös mediatieteisiin, viestintään ja journalismiin.[5]

Myös muille tieteenaloille ulottuneen tieteidenvälisyyden myötä taidehistoriaan sovellettujen näkökulmien, teorioiden ja käsitteiden määrä ja kirjo ovat lisääntyneet nopeasti. Useimmat kirjat, jotka puhuvat taidehistorian metodologiasta, esittelevät erilaisia teoreettisia näkökulmia havainnollistaen niitä enemmän tai vähemmän viitteellisin esimerkein. Siitä, mitä *teoria* taidehistoriassa yleisesti ottaen on, on puhuttu vähän. Tosin Heinrich Dilly kysyi 1980-luvulla, pitääkö pienellä tieteenalalla ylipäänsä olla oma teoria: eikö asiantilaa vastaisi paremmin se, että tavoiteltu teoretisointi saavutettaisiin humanististen tieteiden yleisen teoriakehityksen myötä?[6]

Kuitenkin vasta Anne D'Alleva (2005) suuntasi sanansa suoraan taidehistorian opiskelijalle, joka ihmettelee miten teoria ylipäänsä kannattaisi ymmärtää. D'Allevalle teoria on taidehistoriassa (useimmiten) humanistisista ja yhteiskuntatieteistä poimittu ajatusrakennelma, joka on sovellettavissa otollisesti omaan tutkimukseen, mutta myös mistä tahansa muualta löydetyn idean antama oivallus siitä, miten oma kysymyksenasettelu on rakennettavissa.[7] Teoreettiset lähtökohdat näkyvät siten tutkielman tai tutkimuksen kysymyksenasettelun perusteissa (hypoteesissa), mutta myös tutkimuksen kokonaiskonseptissa tai -rakenteessa, jopa sisällysluetteloa myöten. Tutkimustulokset voivat sitten puolestaan tuottaa uutta teoriaa. Usein on kuitenkin vaikea määritellä kyseessä olevan jokin tietty teoria, jolloin on helpompi puhua yksittäistä teoriaa laajemmasta (tai sumeammasta) *näkökulmasta*.

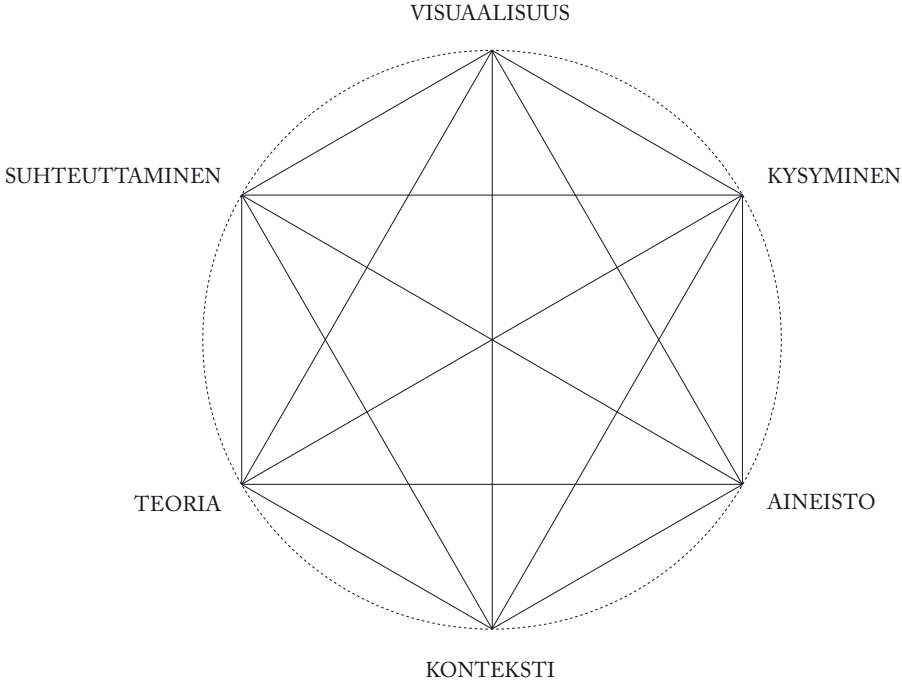
Kun kysymyksenasettelu ja tutkimuksen kokonaiskonsepti perustuvat näkökulmaan ja/tai teoriaan (tai teorioihin), tutkimuksen kulku noudattaa tiettyjä valittuja menetelmiä tai menettelytapoja. Samankaltaisen sanapa-

rin kuin teoria ja näkökulma muodostavat *metodi* ja *lähestymistapa*. Metodi mielletään selkeämmin hahmotettavaksi menetelmäksi tai malliksi (esimerkiksi ikonografinen/ikonologinen metodi), kun taas lähestymistapa on käsitteenä epämääräisempi ja laajempi (esimerkiksi merkityksen tulkinta kontekstissa). Metodi-sana tuntuneekin liian rajatulta, koska sitä on käytetty viimeaikaisissa taidehistorian näkökulmia ja lähestymistapoja kartoittavissa teoksissa hyvin säästeliäästi. Yleisesti puhutaan metodologiasta tai metodologioista; teoksensa otsikosta huolimatta D'Allevakaan ei määritä teorian ja metodin, vaan teorian ja metodologian välistä eroa. Metodologia ei tässä tapauksessa ole kaikkien metodien summa, vaan se käsittää yksityiskohtaisia menetelmäohjeita yleisemmin tietyn tieteenalan periaatteet ja menettelytavat uuden tiedon muodostamiseksi.

Taidehistorian oppiaineella ei ole yhtä selkeää menetelmävalikoimaa, vaan menetelmiä voidaan omaksua ja soveltaa eri tahoilta ja useista tieteellisistä käytännöistä. Taidehistoriaa myös tehdään useaan tarkoitukseen kuten yliopistoille, museoille, eri yleisöryhmille, kansakunnille ja valtioille sekä kansainväliseen tieteelliseen keskusteluun. Kunkin maan tieteentraditio ja esimerkiksi poliittinen ilmasto vaikuttavat siihen, minkälaisena taidehistorian ja kohderyhmän suhde ilmenee. Eri tutkimussuuntaukset risteävät keskenään ja jokaisen tutkimuksen kohdalla eri tutkimussuuntausten muodostama hierarkia on hahmotettava uudelleen. Metodologisen keskustelun ja esimerkkien avulla on mahdollista esittää, mikä on ollut mielenkiinnon kohteena. Tähän mennessä käytössä olleet näkökulmat ja lähestymistavat saattavat avartaa omaa näkökulmaa tai rajoittaa sitä, kunkin tilanteen ja työn vaiheen mukaan.

Tämän päivän taiteentutkijan on otettava vastuu omasta taidehistoriastaan, määriteltävä sen rajat ja rakennettava ja perusteltava oma asiantuntijuutensa. Parhaiten tämä onnistuu soveltamalla menetelmiä kulloinkin siinä määrin kuin ne ymmärtää – tai ainakin uskoo ymmärtävänsä. Ymmärtäminen on muistamista, opitun pelkistämistä ja valmiutta soveltaa saatua oivallusta tai oppia toisiin tilanteisiin. Tavoitteena on siten pikemminkin ajattelutapa tai asenne, ei niinkään tiettyjen mallien tai muottien soveltaminen. Mutta miten opettaa sitä, että metodologisesti kauaskantoisimmat periaatteet ovat ennen kaikkea asenteita kuten valppaus, kriittisyys, innostuneisuus, ennakkoluulottomuus ja epävarmuuden sietokyky?

Jokaisella on, asiaa mietittyään, omalle tutkimustyölleen lähtökohtia, joista ei halua luopua näkökulmien ja lähestymistapojen vaihdellessa ja yhä lisääntyessä. Nykytaidehistorian varsin monenlaiset ja monitahoiset näkymät saivat minut pelkistämään tutkimustyön metodologian kuuteen kiinnekohtaan. Tämän kuuden kohdan ohjelman toiminnalliseksi mielikuvaksi hahmottui kuudella ruuvilla kehikkoonsa kiinnitettävä rumpukalvo. Mikäli haluaa rummun soivan, rumpukalvoa ei voi kiinnittää kiristämällä vain yhtä tai kahta ruuvia, vaan kaikkia vuoronperään vähitellen. Jokainen kiinnityskohta on yhtä tärkeä eikä mikään saa yksinomaista roolia. Taidehistorian tutkimustyön metodologisiksi kiinnekohdiksi nousivat visuaalisuus, kysyminen, aineisto, konteksti, teoria ja suhteuttaminen. Kuten rumpukalvoa viritettäessä kiinnekohtien täsmentäminen tapahtuu vuoronperään, eri lähtökohtia toisiaan vasten punniten.[8]



Kaavio taidehistoriallisen tutkimustyön metodologisista kiinnekohdista

Tutkijan mielenkiinnon kohde ja tutkimustilanne määräävät sen, mistä aloittaa. Onko ensimmäinen lähtökohta esimerkiksi visuaalinen oivallus, löytynyt aineisto, aikaisemmasta tutkimuksesta noussut kysymys vai kiinnostus tiettyyn teoreettiseen näkökulmaan? Joka tapauksessa on hyvä alustavasti hahmottaa tutkimustyön lähtökohtia, sovitella niitä toisiinsa ja ennakoida kokonaisuutta, koska muuten – palatakseni konkreettiseen mielikuvaan – rumpukalvoa ei saa pingotetuksi tasaisesti.

Visuaalisuus on taidehistoriaa olennaisesti määrittävä lähtökohta. Vaikka tutkimusta tuotetaan hyvin paljon sanan voimalla ja tutkimusongelma ja -kysymykset itsessään voivat kohdistua muuhun kuin visuaalisiin ominaisuuksiin, taidehistoriaa ei tehdä katsomatta, näkemättä ja tarkastelematta. On hyödyllistä harjaantua katsomaan eri tavoin: selaillen kuvamassoja, nauttien visuaalisista vaikutelmista, keskustellen kohteiden ääressä ja syventyen jonkin kohteen seikkaperäiseen analyysiin palaten sen ääreen yhä uudestaan. Tieten tahtoen ”vastakarvaan katsominen”, muilta kysyminen sekä kuvailu ja vertailu kirjoittaen ja piirtäen ovat hedelmällisiä tapoja oppia näkemään, samoin muiden aistien sekä toisten ja toisenlaisten havaintojen kytkeminen omaan katsomisprosessiin. Tilanne ja olosuhteet vaihtelevat ja vaikuttavat aina katsomiskokemukseen. Havaintojen omakohtaisuus voi tuottaa omaperäisiä oivalluksia. Kerta toisensa jälkeen kuitenkin yllättyy siitä, kuinka jotain seikkaa ei huomaa, ennen kuin joku sen meille osoittaa. Emme siis näe, ennen kuin tiedämme. Toisaalta tutkimuskokemus kertoo, että katsomalla saa uutta tietoa ja on olemassa visuaalisia traditioita, jotka eivät kulje verbaalisen tradition kanssa samaa tahtia, vaan muodostavat omia polkujaan.

Näkemämme, kuulemamme ja lukemamme asiat saattavat, joskus pitkänkin ajan kuluttua, yhdistyä mielessämme odottamattomalla tavalla oivalluksiksi, jotka näyttävät meille asiat uudessa valossa. Nämä oivallukset eivät yleensä vastaa tietoisesti esitettyihin edeltäviin kysymyksiin, vaan ovat pikemminkin itsessään ihmettelyn aiheita, jotka vaativat selventämistä, erittelyä ja havainnollistamista. Siten tutkimus saattaa tuottaa tulokseksi pikemminkin havainnollistettuja tai tarkennettuja kysymyksiä kuin suoria vastauksia. Oivalluksia ja niiden mukanaan tuomia kysymyksiä ei kuitenkaan kannata jäädä odottelemaan, vaan vauhdittaa prosessia tuottamalla kysymyksiä eri keinoin: syventämällä omaa tietoutta asiasta, kuuntelemalla intuitiota, omia kokemuksia ja omaa epätietoisuutta, hyödyntämällä uteli-

aisuutta ja mielikuvitusta, tekemällä uusia yhdistelmiä ja liittämällä vieraita elementtejä kokonaisuuteen, leikkimällä materiaalilla ja näkemyksillä ja vaikkapa kääntämällä asiat päälaelleen.

Valppaus, rohkeus ja mielikuvitus laajentavat visuaalisten kokemusten ja kysymysten piiriä yleensä kauas yli toteuttamiskelpoisen tutkimuksen rajojen. Vapaa katsominen ja kysyminen tuottavat kuitenkin myös omaperäisiä, osuvia ja mielekkäitä tutkimusongelmia, ja suurisuuntaisten kysymysten ansiosta seminaarityökin kantaa joskus väitöskirjaksi asti. Käsitelkäämme siis kysymyksiä, jotka itse osaamme perustella mielekkäiksi, olivatpa ne ainutlaatuisia, huomiota herättäviä tai jokapäiväisen elämän tavallisia ilmiöitä, jotka päällisin puolin vaikuttavat itsestään selviltä. Siinä, että periaatteessa jokainen voi tehdä mielekkäitä ja kauaskantoisia kysymyksiä, on humanistisen tutkimuksen voima.

Toki tämä voima pitää ohjata konkreettiseen tutkimukseen, mikä rajoittaa kysymysten kirjoa ja tutkimuksen toteutusta mahdollisen rajoihin. Oman aineiston hankkiminen tai kerääminen on tällainen tutkimusta rajaava tekijä. Oma aineisto voi koostua esimerkiksi esineistä, visuaalisesta materiaalista, teksteistä tai näkemyksistä tai kaikista niistä. Joskus aineisto tulee valmiina eteen, joskus sen kerääminen ja dokumentoiminen vie paljon aikaa tai sitä ei tunnu löytyvän ollenkaan. Joka tapauksessa kysymysten kurittomuus vaihtuu järjestelmälliseen ja kurinalaiseen työhön, jossa on myös osattava pitää käytettävän aineiston määrä järkevänä.

Toinen tutkimusta rajaava tekijä on tutkimuskontekstin rakentaminen. Minkälaiseen tutkimuskontekstiin sijoitat oman aineistosi tai minkälaisesta kontekstista poimit sen esiin? Kysymykseen voivat tulla erilaiset olosuhteet tai asiayhteydet. Siitä huolimatta, että oppiaineen nimike viittaa hieman nostalgisesti sekä taiteeseen että historiaan, oma aineisto voi sijoittua taiteeseen tai laajemmin visuaalisen kulttuuriin kuten myös historialliseen tai ei-historialliseen asiayhteyteen. Historian, so. ajan, paikan ja tilanteen taju on kuitenkin määriteltävä oman aineiston ja kysymysten suhteen. Ajallisesti konteksti voi vaihdella menneisyyden, nykypäivän, tulevaisuuden ja ajattomuuden välillä. Paikan suhteen konteksti voi vaihdella paikallisesta ja alueellisesta globaaliin ja universaaliin. Konteksti voi esimerkiksi rakentua yhteiskunnallisten, poliittisten, sosiaalisten, esteettisten, filosofisten, ideahistoriallisten, kaupallisten, tuotannollisten, koulutuksellisten, viihteellisten, tek-

nisten, visuaalisten tai minkä tahansa muiden rakenteiden varaan. Selvää on, että kontekstin valinta vaikuttaa kysymyksiin ja aineiston rajaukseen. Siinä missä visuaaliset kokemukset ja kysymykset saattavat olla hyvin omakohtaisia, oma aineisto ja konteksti ovat pikemminkin ”toiskohtaisia”; ne kootaan yleensä tutkimustiedosta ja ympäröivän todellisuuden elementeistä, joiden saatavuuteen ja laatuun tutkijan on mukauduttava.

Jokaisessa tutkimuksessa on teoriaa, joko implisiittisesti tai tietoisesti esiintuotuna niin kuin tutkimus nykyisin edellyttää. Työn teoreettisten lähtökohtien esiintuominen on perusteltua useastakin syystä. Taidehistoria hyödyntää nykyisin ahkerasti muiden tieteenalojen näkökulmia, menetelmiä ja käsitteitä, joten enää ei ole edes tieteenalan sisällä itsestään selvää, minkälaisista ajatusrakenteista käsin tutkimusta on tehty. Tutkimusympäristö on myös muuttunut yhä monitieteisemmäksi ja tieteidenvälinen yhteistyö on lisääntynyt, mutta tieteenalat käyttävät teorioita ja käsitteitä hyvin eri tavoin tutkimuksen välineinä. Siinä missä esimerkiksi sosiologit testaavat kokonaista teoriarakennelmaa, taidehistorian tutkijat voivat poimia jonkin käsitteen omaan tarkoitukseensa, usein antaakseen ja selventääkseen merkityksiä. Varsinkin visuaalisen aineiston kommentointi antaa tällaiseen menettelyyn otollisen tilaisuuden. Se asettaa kuitenkin työn metodologiselle läpinäkyvyydelle omat vaatimuksensa. Tutkimuksen rakenteen tulisi heijastaa sitä teoreettista järjestystä, jonka mukaan tutkimus ja sen tulokset on tarkoituksenmukaisinta esittää. Se ei aina vastaa itse tutkimuksen kulkua ja eri tutkimustapahtumien joskus sekavaakin yhtäaikaisuutta. Toisaalta työssä ei välttämättä tarvitse olla erillistä pitkää teoreettista johdantoa, ellei työ sitä erityisesti kaipaa; tutkimuksen lähtökohdat on mahdollista kertoa keskitetystikin. Joka tapauksessa lukijalle on tärkeää tietää, mikä on tutkimusongelma ja minkälaisiin tutkimuskysymyksiin se jakautuu, minkälaiselle teoria- ja käsitepohjalle työ rakentuu ja miten ne on kyseisessä työssä ymmärretty, mikä on aineisto ja minkälaiseen kontekstiin se liittyy, mitkä ovat käytetyt tutkimusnäkökulmat ja -menetelmät ja mitkä ovat tulokset tai johtopäätökset.

Tutkimus on aina tavalla tai toisella teoreettinen ja poikkeaa niin sanotusta todellisuudesta. Edellä käsitelty teoriapohja ja tutkimuksen esittäminen kuuluu kiinteästi omaan tutkimukseen ja taidehistorian piiriin, kun taas kuudes kiinnekohta, suhteuttaminen, paikantaa tutkijan ja hänen tieteelliset pyrkimyksensä muuhun tutkimukseen, muihin tieteenaloihin ja ympäröivään yh-

teiskuntaan, mutta myös omaan toimintaansa nähden[9]. Tämä suhteuttaminen luo tutkimukselle laajemman viitekehyksen ja auttaa motivoimaan tutkimuksen merkitystä yleisemmin ihmisen, kulttuurin ja yhteiskunnan kannalta. Tutkimuksen pyrkimys ei siis ole (pelkästään) toteuttaa oppineisuutta tai lukeneisuutta, vaan lisätä tietoisuutta ja käyttää havaintoja, päättelyä ja ajattelua tietoisemman argumentaation aikaansaamiseksi. Tarkoitus on osoittaa, minkälaisessa visuaalisessa maailmassa elämme ja toimimme.

Kuten voi huomata, tämä kuuden kohdan ohjelma ei vielä ota puheeksi yksityiskohtaisia menetelmiä. Yleisten lähtökohtien tarkentuessa voi miettiä, kokeilla ja päättää, minkälaisia yksityiskohtaisia menetelmiä tutkimukseensa soveltaa. Kannattaa myös muistaa, että nykytutkimuksen ja metodikirjallisuuden ohella myös taidehistorian historia voi raottaa erilaisia metodologisia mahdollisuuksia.[10] Parhaiten erilaisiin menetelmiin perehtyy omassa tutkimustyössä, mutta valaisevan ennakkokäsityksen niistä saa tutustumalla havainnollisiin esimerkkeihin. Lähimmäksi yleistä, esimerkkejä esittelevää käytännön metodiopasta tullee *Kunstgeschichte. Eine Einführung* (1. painos 1985, 7. tarkistettu ja uudistettu painos 2008), joka jakautuu kolmeen osioon: kohteen määrittelyyn, sen varmistukseen ja tulkintaan. Saksankielisenä se vain ei ole enää päässyt suomalaisten opiskelijoiden lukemistoon.

Suomen kielellä ilmestyneet oppikirjat ovat tähän mennessä ennen muuta esitelleet erilaisia taidehistorian tutkimusalueita, tutkimussuuntauksia ja teoreettisia näkökulmia. Tutkimusalueiden ja näkökulmien monipuolisuuteen kiinnitettiin huomiota Helsingin yliopiston julkaisemassa *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa* -kirjassa (1998), joka on ensimmäinen varsinainen suomeksi ilmestynyt taidehistorian metodologian oppikirja. Tekovaiheessa siitä eriytyi samana vuonna julkaistu, teoreettisemmin suuntautunut artikkelikokoelma *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään.* Kyseinen teos syventyy eri näkökulmista taidehistorian käsitteelliseen ja historialliseen perustaan, kun taas vuonna 2010 ilmestynyt Turun yliopiston taiteentutkijoiden *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* -kirja tuo taiteentutkimuksen kysymykset esiin näkyvämmin yksittäisten tutkijoiden metodologisina ratkaisuina. Tämä heijastaa samalla taidehistoriassa tapahtunutta yleistä muutosta: taidehistorioitsijalla on yhä enemmän metodologisia valinnan mahdollisuuksia ja hän on yhä enemmän itse vastuussa siitä, minkälaiseksi hän taidehistoriansa rakentaa.

1. Norjankielinen uudistettu laitos *Metodlære i kunsthistorie* ilmestyi 1997.
2. Sixten Ringbomin *Veta om konst. En presentation av konsthistoria och konstvetenskap* -moniste tuli käyttöön 1980. Julk. Konsthistoriska institutionen vid Åbo Akademi. Vuonna 1986 ilmestyi Lauri Olavi Routilan kirja *Miten teen tiedettä taiteesta. Johdatusta taiteentutkimukseen ja taiteen teoriaan.* Keuruu: Clarion. Teos hyödytti sekä taidehistoriaa että taidekasvatusta.
3. Esimerkiksi Fernie 1995; Adams 1996.
4. Esimerkiksi Pooke & Newall 2008 nivoo vanhemmat ja uudemmat teoreettiset näkökulmat oivaltavasti jaotelluksi informatiiviseksi katsaukseksi.
5. Esimerkiksi Mitchell 1995 (kirjallisuus, 1. painos 1994); Villafañe & Mínguez 2006 (informatiikka, 1. painos 1996); Belting 2001 (taidehistoria); Frank & Lange 2010 (kirjallisuus, mediatiede, taidehistoria).
6. Heinrich Dilly, "Einleitung". Teoksessa *Kunstgeschichte. Eine Einführung* 1988 (1. painos 1985), 9.
7. D'Alleva 2005, 6–7.
8. Pelkistin taidehistorian metodologisen kehyksen kuuteen lähtökohtaan Suomen Akatemian varttuneen tutkijan projektivuoden aikana 2003–2004. Jokasyksyisen perusopetuksen myötä ja Satu Kähkösen ja Mikko Pirisen suunnitteleman opetuksen ansiosta käsitteet ovat liikahdelleet sisällöltään ja tarkentuneet julkaistavaksi.
9. Kuten Farago & Zwijnenberg 2003 osoittaa, tutkija ei ole vain ajatteleva, vaan myös tunteva olento, minkä huomioon ottaminen toimii myös metodologisena voimavarana.
10. Esimerkiksi Vakkari 2000, joka paneutuu yleisen taiteentuntemuksen historiaan, sekä Ringbom 1986 ja *The Shaping of Art History in Finland* 2007, jotka esittelevät suomalaisen taiteentutkimuksen varhaisvaiheita.

KIRJALLISUUS

Adams, Laurie Schneider 1996. *The Methodologies of Art. An Introduction.* New York: Westview Press.

Belting, Hans 2001. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Wissenschaft.* München: Fink.

***Compelling Visuality. The Work of Art in and out of History.* 2003,** toim. Claire Farago & Robert Zwijnenberg. Minneapolis. London: University of Minnesota Press.

D'Alleva, Anne 2005. *Methods & Theories of Art History*. London: Laurence King Publishing.

Emerling, Jae 2005. *Theory for Art History.* New York and London: Routledge.

Fernie, Eric 1995. *Art History and its Methods. A Critical Anthology.* London: Phaidon Press Ltd.

Frank, Gustav & Lange, Barbara 2010. *Einführung in die Bildwissenschaft. Bilder in der visuellen Kultur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

***Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa.* 1998,** toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen. Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden koulutuskeskus.

***Kuinka tehdä taidehistoriaa?* 2010,** toim. Minna Ijäs, Altti Kuusamo ja Riikka Niemelä. Turku: Utukirjat.

***Kunstgeschichte. Eine Einführung.* 1988,** toim. Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer und Martin Warnke. 3. tarkistettu ja laajennettu painos (1. painos 1985; 7. painos 2008). Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

***Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään.* 1998,** toim. Kirsi Saarikangas. Tampere: Vastapaino.
Larsson, Lars Olof 1997. *Metodlære i kunsthistorie* (alkuperäinen laitos *Metoder i konstvetenskapen* 1971). Oversatt av Finn B. Larsen. Oslo: J.W. Cappelens Forlag a.s.
Mitchell, W. J. T. 1995. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (1. painos 1994). Chicago & London: The University of Chicago Press.
Moxey, Keith 1994. *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History.* Ithaca and London: Cornell University Press.
Pointon, Marcia 1980. *History of Art. A Students' Handbook* (4. uudistettu laitos London: Routledge 1995). London: George Allen & Unwin.
Pooke, Grant & Newall, Diana 2008. *Art History. The Basics.* London & New York: Routledge.
Preziosi, Donald 1989. *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science.* New Haven & London: Yale University Press.
Ringbom, Sixten 1986. *Art History in Finland before 1920.* Helsinki: Societas Scientiarum Fennica.
***The Shaping of Art History in Finland.* 2007,** toim. Renja Suominen-Kokkonen. Taidehistoriallisia tutkimuksia/Konsthistoriska studier 36. Helsinki/Helsingfors: Taidehistorian seura/Föreningen för konsthistoria.
Vakkari, Johanna 2000. *Lähde ja silmä. Kuvataiteen tuntemuksen historiaa ja perusteita.* Helsinki: Palmenia-kustannus.
Villafañe, Justo & Mínguez, Norberto 2006. *Principios de Teoría General de la Imagen.* 4. painos (1. painos 1996). Madrid: Ediciones Pirámide.

Käsite, diskurssi, narratiivi, merkki

TAIDETTA TUTKIMAAN

Satu Kähkönen

Käsitteet metodologisina välineinä

Käsitteiden rooli tutkimuksessa

Tutkimusaiheen kannalta olennaisten käsitteiden kriittinen tarkastelu ja perusteltu käyttö kuuluvat keskeisenä osana kaikkeen tutkimukseen. Yleisenä ohjeena usein korostetaan, että tieteellisessä kirjoittamisessa käsitteet tulisi määritellä selkeästi ja niiden johdonmukaiseen käyttöön tulisi kiinnittää huomiota. Ohjeen taustalla on tieteelliseen argumentointiin keskeisesti liittyvä täsmällisyyden vaatimus. Ohjeen noudattamisen tärkeys on helppo ymmärtää myös käytännön tasolla: käsitteiden selkeä ja johdonmukainen käyttö helpottaa lukijaa ymmärtämään tutkimuksen sisältöä. Ohjeen yksinkertaisuus ei kuitenkaan tarkoita, että itse tehtävä olisi helppo. Tutkimuksen alkuvaiheessa oman työn kannalta keskeisten käsitteiden hahmottaminen ei ole aina mutkatonta. Kirjallisuudessa törmää jatkuvasti käsitteitä koskeviin ristiriitaisuuksiin ja erimielisyyksiin käsitteiden sisällöistä. Muilta tieteenaloilta lainattujen ja tieteenalalta toiseen ”vaeltaneiden” käsitteiden käyttöön liittyy myös omat haasteensa. Käsitteiden tarkoituksenmukainen käyttö edellyttää kaikessa tutkimuksessa käsitteiden sisältöön, niiden välisiin suhteisiin ja erilaiseen käyttöön perehtymistä sekä käsite-erimielisyyksien tunnistamista. Käsitteisiin liittyvät kysymykset ovat haastava osa tutkimusta. Usein kuitenkin juuri käsitteiden huolellinen tarkastelu auttaa ymmärtämään tutkimusaiheen keskeistä problematiikkaa.

Käsitteiden tarkastelutapaan ei ole tarjolla kaikkeen tutkimukseen sopivaa valmista reseptiä. Myös käsitteille annettu painoarvo voi poiketa tutkimuksen luonteen mukaan. Kvantitatiivisessa eli määrällisessä tutkimuksessa käsitteiden mahdollisimman yksiselitteinen määrittely on yksi tutkimuksen peruslähtökohdista. Vahvasti tiettyyn teoriaan nojaavissa tutkimuksissa, joissa pyritään valitun teorian kautta jäsentämään tutkimuksen kohteena olevaa ilmiötä, peruslähtökohtana on teoriassa määriteltyjen käsitteiden haltuunotto

eli sen ymmärtäminen, mihin käsitteillä teoriassa viitataan ja miten niitä teorian puitteissa käytetään.[1] Vaikka humanistisilla aloilla tehdään myös kvantitatiivista tutkimusta, useimmiten humanistinen tutkimus ei ole kuitenkaan lähtökohdiltaan kvantitatiivista. Taiteen tutkimuksessa aiheen kannalta keskeiset käsitteet eivät myöskään aina ole yksittäisistä teorioista lainattuja. Humanistisessa tutkimuksessa on usein käsitteiden määrittelyyn pyrkimisen sijaan tarkoituksenmukaisempaa lähestyä ja ajatella käsitteisiin liittyviä kysymyksiä käsitteiden käytön ja merkityssisältöjen tarkastelun kautta.

Käsitteiden luonteesta ja roolista ja niiden suhteesta kieleen ja ajatteluun on esitetty perinteisesti filosofian, mutta myös kielitieteen ja kognitiotieteen piirissä lukuisia eri näkökohtia painottavia teorioita. Eri teoreettisissa suuntauksissa käsitteet on ymmärretty esimerkiksi abstrakteina määritelminä, mentaalisina entiteetteinä tai neutraaleina välittäjinä sanojen ja asioiden välillä.[2] Filosofisten käsiteteorioiden taustalla vaikutti pitkään näkemys käsitteiden suljetusta luonteesta eli siitä, että niiden tulee olla määriteltävissä ”riittävien ja välttämättömien ehtojen avulla”. Kielifilosofina tunnettu Ludwig Wittgenstein (1889–1951) kyseenalaisti tämän käsityksen 1900-luvun puolivälissä. Wittgensteinin perheyhtäläisyys-ajatuksen (*Familienähnlichkeit,* engl. *family resemblance*) mukaan sama käsite voi viitata moniin eri asioihin, joilla ei välttämättä ole yhtä yksittäistä yhdistävää tekijää. Käsitteelle annettujen eriävien merkityssisältöjen välillä on kuitenkin tiettyjä yhtäläisyyksiä tai ne ovat jonkunlaisessa suhteessa toisiinsa. Perheyhtäläisyys-käsite on saanut nimensä Wittgensteinin ajatusta selventävästä esimerkistä: Perheenjäseniä ei yhdistä jokin kaikille sama ominaisuus tai piirre, vaan perheenjäsenet liittää yhteen samankaltaisuuksista muodostuva verkosto. Perheyhtäläisyys toimii perusteluna sille, ettei täsmällisen merkityksen puuttuminen tee käsitteestä merkityksetöntä. Tarkemmasta määritelmästä voidaan sopia käyttötarkoituksen mukaan, ja tiettyä käsitettä voidaan oppia käyttämään tietyssä käyttötarkoituksessa, mutta käsitteille ei ole tarkoituksenmukaista pyrkiä löytämään yhtä täsmällistä määritelmää. Perheyhtäläisyys-ajatus on osaltaan vaikuttanut siihen, että käsitteet alettiin ymmärtää useiden merkitysten keskittyminä ja näihin erilaisiin, joiltakin piirteiltään eriäviin ja muuntuviin merkityssisältöihin ryhdyttiin kiinnittämään huomiota. Ajatus muistuttaa myös siitä, että käsitteiden merkityssisältö on täsmennettävä tutkimuskohtaisesti.[3]

Useilla eri tieteenaloilla alettiin 1960-luvulla kiinnittää erityistä huomiota kunkin alan keskeisiin käsitteisiin, siihen miten ne ymmärrettiin ja miten niitä käytettiin tieteenalan sisällä. Käsitteisiin kohdistunut mielenkiinto on liitettävissä 1900-luvun kuluessa vahvistuneeseen käsitykseen kielen keskeisestä roolista todellisuuskäsitysten muovaajana. Käsitteitä koskevan pohdinnan korostumiseen on vaikuttanut myös tieteidenvälisen tutkimuksen yleistyminen 1900-luvun loppupuolella ja siitä johtuva tarve selventää käsitteisiin liittyviä käyttö- ja merkityseroja myös tieteenalojen välillä.

Tässä artikkelissa tarkastelen kahta käsitteille merkittävän roolin antavaa lähestymistapaa: 1) saksalaista käsitehistoriaa ja sen perinnettä sekä jatkavaa että uudistavaa käsitehistoriallista tutkimusta sekä 2) Mieke Balin erityisesti humanistiseen tieteidenväliseen tutkimukseen hahmottelemaa, kulttuurianalyysiksi (*cultural analysis*) nimittämää lähestymistapaa. Lopuksi nostan esiin tutkimuksia, joissa on keskitytty taiteentutkimuksen tai taidehistorian kannalta tärkeiksi koettujen käsitteiden historian ja käytön tarkasteluun. Esimerkkitutkimusten kautta tuon esiin käsitehistoriallisen tai käsitteiden käyttöön liittyvän tarkastelun erilaisia lähtökohtia ja mahdollisuuksia taidehistoriallisessa tutkimuksessa.

Käsitehistoria

Saksalaisen käsitehistorian (*Begriffsgeschichte*) taustat ovat 1960-luvun lopulla aloitetussa *Geschichtliche Grundbegriffe* (Historiallisia peruskäsitteitä) -projektissa. Projektin varhaisvaiheessa keskeisiin toimijoihin kuulunut Otto Brunner oli jo 1920–30-luvuilla kritisoinut keskiajan historian tutkimusta modernien käsitteiden käyttämisestä kuvailemaan menneisyyden tapahtumia. Hän katsoi käytännön vääristävän kuvaa keskiajan yhteiskunnasta ja korosti tutkittavan aikakauden dokumenteissa esiintyvien käsitteiden merkitysten kartoittamisen välttämättömyyttä.[4] Werner Conze puolestaan kehitti 1960-luvun alussa 1800-luvulla tapahtuneisiin yhteiskunnan ja talouden rakenteellisiin muutoksiin keskittyvää sosiaalihistoriallista lähestymistapaa, jossa otettiin huomioon myös kielelliset ja käsitteelliset muutokset. Conze kokosi yhdessä Reinhart Koselleckin kanssa 1960-luvulla ryhmän tutkijoita analysoimaan saksankielisten maiden poliittisissa käsitteissä tapahtuneita muutoksia. *Geschichtliche Grundbegriffe* -projektia ohjasivat tar-

kasti määritellyt teoreettiset tavoitteet ja niiden toteutetukseen laadittu tutkimusohjelma menetelmineen. Lähtökohta oli hypoteesissa, jonka mukaan poliittisen ja sosiaalisen kielen käsitteistössä tapahtui nopeita muutoksia vuosien 1750–1850 välisenä aikana. Olennaista *Geschichtliche Grundbegriffe* -projektissa oli käsitehistorian ja sosiaalihistorian yhdistäminen, kuitenkin niin että tarkastelu oli käsitelähtöistä ja käsitteisiin keskittyvää.[5]

Projekti aloitettiin laajalla tutkimusaikakauden keskeisten yhteiskunnallisten ja poliittisten käsitteiden kartoituksella. Käsitteiden kartoituksessa käytettiin teoreettisia, poliittisia ja yhteiskunnallisia tekstejä kuten lakitekstejä, erilaisia sanakirjoja, ensyklopedioita, käsikirjoja ja asiasanastoja. Kartoitus tähtäsi keskeisten ”peruskäsitteiden” valintaan. Valittujen käsitteiden tutkimuksessa projektiin osallistuneet tutkijat noudattivat samaa käsittelytapaa, jossa yhdistettiin erilaisia kielitieteessä käytettyjä analyyttisiä tarkastelutapoja. Yksi keskeisimmistä oli Ferdinand de Saussuren ajattelusta lainattu diakronisen ja synkronisen näkökulman huomioiminen: Tunnistettaessa ja jäljitettäessä keskeisiä käsitteitä ja niissä tapahtuneita muutoksia selvitettiin sekä synkronisia (tiettynä aikana esiintyviä) että diakronisia (pidemmän aikavälin) merkityksiä. Projektissa kieli ymmärrettiin sekä välittäjänä että merkkinä rakenteellisista muutoksista. Käsitteitä luonnehdittiin ”monien merkitysten keskittymiksi”. Termi-sanaa puolestaan käytettiin käsitteen kielellisestä ilmauksesta. Projektissa pyrittiin tunnistamaan samaan käsitteeseen viittaavat eri termit (kielelliset ilmaukset) sekä samalle termille annetut eri merkitykset. Peruskäsitteitä tarkasteltiin myös suhteessa niiden synonyymeihin ja antonyymeihin sekä lähikäsitteisiin.[6]

Geschichtliche Grundbegriffe -projektissa käsitehistoria haluttiin erottaa historiallisesta kielentutkimuksesta ja sanakirjatyöstä. Projektissa käsitteellisten ja yhteiskunnallisten muutosten nähtiin olevan dynaamisessa vuorovaikutuksessa toisiinsa nähden. Tutkimuksessa pyrittiin huomioimaan jatkuvuudet, muutokset ja uudistukset sekä yhteiskunnallisissa rakenteissa että kielessä ja käsitteissä. Projektin tavoitteena oli tunnistaa kolmenlaisia poliittisia ja yhteiskunnallisia käsitteitä: 1) käsitteitä, jotka ovat olleet pitkään käytössä, mutta joiden merkitys edelleen vastaa nykykäyttöä tai jotka voidaan ymmärtää nykypäivän kielen lähtökohdista, 2) käsitteitä, joiden merkityssisältö on keskeisesti muuttunut ja joiden aikaisempia merkityksiä voidaan ymmärtää vain tutkimuksen avulla sekä 3) uudissanoja, joita kek-

sittiin tietyssä historiallisessa tilanteessa ilmaisemaan tapahtuneita muutoksia. Projektissa tarkasteltiin esimerkiksi sitä, miten käsitteitä on pyritty liittämään tiettyyn aikaan, miten aikaisemmin eliitin käyttämät käsitteet ovat demokratisoituneet, miten käsitteitä on liitetty ideologioihin ja miten käsitteitä on politisoitu, esimerkiksi yhdistetty propagandaiskulauseisiin.[7] Projektin tuloksena julkaistiin vuosina 1972–1992 seitsenosainen aakkosellinen käsikirjasarja, joka sisältää laajat tutkimusartikkelit kustakin valitusta peruskäsitteestä.

Melvin Richterin mukaan englanninkielisissä maissa on suhtauduttu varauksella saksalaiseen käsitehistoriaan kuitenkaan tuntematta sitä tarkemmin. Richter vertaa kirjassaan *The History of Political and Social Concepts. A Critical Introduction* saksalaista käsitehistoriaa englanninkielisissä maissa tehtyyn poliittisen kielen historialliseen tutkimukseen. Hän käyttää esimerkkeinä erityisesti J. G. A. Pocockin sekä Quentin Skinnerin lähestymistapoja. Myös Pocock ja Skinner ovat kiinnittäneet huomiota käsitteellisiin muutoksiin, mutta heidän painotuksensa ovat olleet enemmän ”diskursseissa” ja ”ideologioissa” kuin käsitteissä. Pocock on pyrkinyt tutkimuksissaan tutkimusajankohdan politiikan kielen rekonstruointiin. Politiikan kielellä hän viittaa poliittiseen sanastoon ja politiikan kielenkäyttötapoihin. Skinner puolestaan on korostanut kontekstin ja kielellisten konventioiden huomioonottamista. Hän on tukeutunut poliittisia diskursseja tarkastellessaan esimerkiksi J. L. Austinin puheaktiteoriaan ja huomioinut, miten käsitteitä on käytetty argumentoinnissa. Lähestymistapoja kuitenkin yhdistää poliittisen kielen historiallisen tarkastelun merkityksen korostaminen, toisin sanoen se, että poliittista ajattelua ja toimintaa ei voi ymmärtää ilman kullekin ajalle tai spesifille kontekstille ominaisen sanaston ja kielenkäyttötapojen ymmärtämistä.[8]

Käsitehistoriallisen tai käsitteille keskeisen roolin antavan tutkimuksen erilaisiin lähtökohtiin, näkökulmiin ja painotuksiin ovat vaikuttaneet eri maiden erilaiset toisaalta yleisemmin akateemiset, toisaalta historiantutkimuksen perinteet. Näkökulmia ja metodeja on kuitenkin viime vuosikymmeninä pyritty yhdistämään. Hollantilaisessa käsitehistoriassa on yhdistetty sekä Saksassa, Ranskassa, Englannissa että Yhdysvalloissa käytettyjä metodeja kansallisen käsitehistorian ja sen erityispiirteiden tutkimukseen sopiviksi. Uusimmassa tutkimuksessa on myös korostunut eri kielissä samaan

aikaan käytettyjen käsitteiden vertaaminen toisiinsa.[9] Suomen poliittisen kulttuurin käsitehistoriaa käsittelevän *Käsitteet liikkeessä* -kirjan toimittajat eivät ymmärrä käsitehistoriaa tarkkarajaisena metodina, vaan luonnehtivat sitä ennemmin ”asenteeksi, temperamentiksi ja kysymisen tavaksi”.[10] Kirjan artikkeleissa lähtökohtana ovat kysymykset kuten ”kuinka käsitteitä on luotu, kuinka niille on annettu erilaisia merkityksiä ja kuinka käsitteiden hallinnasta ja oikeasta käyttötavasta on käyty ja käydään kamppailua”. Yksi kirjan teemoista on suomenkielisten käsitteiden vertaaminen muiden kielten vastaaviin käsitteisiin.

Käsitehistoriallista lähestymistapaa on sovellettu esimerkiksi historiankirjoituksen, kollektiivisen muistin, aikakausiajattelun ja monien muiden aiheiden tutkimukseen.[11] Metodiset painotukset ovat vaihdelleet eri maiden tutkimusperinteiden lisäksi yksittäisten tutkijoiden teoreettisen mielenkiinnon, tutkittavan aiheen ja aineistojen mukaan. Yhteistä käsitehistorialliselle tutkimukselle kuitenkin on, että siinä etsitään vastauksia kysymyksiin kuten, missä määrin arvot, kiinnostukset tai mieltymykset ovat olleet jaettuja tai kiistelyn kohteita. Aineistosta haetaan vastauksia historiantutkimukselle ominaisiin kysymyksiin muutoksista ja jatkuvuuksista ja niiden merkityksestä. Käsitehistoriassa ei kuitenkaan ole kyse vain sanojen ja termien historiasta; etymologialla on vain vähäinen tai olematon merkitys käsitehistoriassa. Käsitehistoriaan ei liity uskomusta, jonka mukaan käsitteillä olisi jonkin oikea tai luonnollinen alkuperä.

Käsitehistoriallinen tutkimus on herättänyt esimerkiksi seuraavanlaisia kysymyksiä: Miten käsitteet sopivat analyysin perusyksiköiksi? Miten merkittäviksi arvioitujen teoreetikkojen muotoilemat käsitteet todella ovat vaikuttaneet keskusteluihin? Miten pitkälle tietyn käsitteen historiaa on mielekästä kussakin yhteydessä hahmottaa? Käsitehistoriallisessa tutkimuksessa tutkijat ovat olleet erimielisiä esimerkiksi käytettävistä aineistoista ja erityyppisille teksteille annetusta painoarvosta. Filosofisesti orientoituneessa käsitehistoriassa huomio on painottunut filosofisesti merkittäviin teksteihin. Perinteisesti käsitteitä on tarkasteltu merkittävien teoreetikkojen ja kirjoittajien tekstien kautta. Osa tutkijoista on vastavuoroisesti nähnyt tärkeäksi tarkastella käsitteiden siirtymistä laajempaan käyttöön ja pyrkinyt välttämään vastakkainasettelua teoreettisten tai oppineiden ja populaarien aineistojen välillä.

Kulttuurianalyysi ja käsitemetodologia

Kirjassaan *Travelling Concepts in the Humanities* (2002) Mieke Bal hahmottelee metodologista perustaa humanistiselle tieteidenväliselle (*interdisciplinary*) kulttuurin tutkimukselle. Kulttuurianalyysiksi (*cultural analysis*) nimittämässään lähestymistavassa hän korostaa sekä käsitteiden keskeistä roolia että tutkimuskohteen oman äänen esiintuomisen tärkeyttä. Hän haastaa näkemään käsitteet keskeisinä analyyttisina työkaluina, ei vain teorioista lainattuina tai käsitteen historian tai löyhästi kontekstin kautta selitettyinä. Bal korostaa, että käsitteiden roolin tutkimuksessa tulisi olla siinä, että ne auttavat ymmärtämään tutkimuksen kohdetta nimenomaan kohteen ehdoilla.[12]

Käsitteet koetaan usein hankalina niihin liittyvien erimielisyyksien vuoksi. Tieteidenvälisessä tutkimuksessa käsitteiden erilaisista merkityksistä on kuitenkin pystyttävä keskustelemaan rakentavasti. Tämä taas edellyttää käsitteiden luonteen ymmärtämistä; käsitteet eivät ole muuttumattomia ja jäykkiä ja tieteenalojen välillä käsitteiden merkityssisällöissä on eroja.[13] Lähestymistavassaan Bal kehottaa näkemään käsitteisiin liittyvät kiistanalaisuudet analyysin kannalta ennemmin voimavarana kuin ongelmana.

Travelling Concepts -kirjan tapaustutkimuksissa Bal ei tarjoa valmiita reseptejä kulttuurianalyysille vaan hahmottelee mahdollisia tapoja asettaa analyysin kohde ja ”työvälineenä” toimiva käsite tai käsitteet yhteen. Griselda Pollockin toimittamassa *Conceptual Odysseys: Passages to Cultural Analysis* -kirjassa (2007) on vastaavia esimerkkejä Balin ja Pollockin lisäksi myös muilta tutkijoilta. Bal yhdistää lähestymistavassaan sekä filosofiassa, taidehistoriassa että kirjallisuudentutkimuksessa käytettyjä käsitteiden tarkastelutapoja. Analyyseissään hän puolestaan hyödyntää yhtälailla sekä filosofiassa, taidehistoriassa että kirjallisuudentutkimuksessa luotuja ja käytettyjä käsitteitä. Hän kiinnittää erityistä huomiota käsitteiden ”matkustamiseen” tieteenalojen[14] ja historiallisten periodien välillä. Hän näkee käsitteet filosofian tuotteina ja analyysin välineinä, mutta ennen kaikkea kulttuuristen käytäntöjen ilmentyminä, joita yritämme ymmärtää niiden kautta. Lähestymistavassaan hän puolustaa erityisesti lähiluvun menetelmään (*close reading*) yhdistettyjä analyyttisiä taitoja.[15]

Käsitteiden tarkastelua taiteentutkimuksessa ja taidehistoriassa

Taidehistorian keskeisiä käsitteitä, niiden merkityssisältöjä, käyttöä ja niihin liittyviä erimielisyyksiä on pyritty selventämään 1970-luvulta lähtien sekä yksittäisiin käsitteisiin keskittyvissä että useita käsitteitä tarkastelun kohteiksi kokoavissa tutkimuksissa, artikkelikokoelmissa ja käsikirjoissa. Taidehistoriassa huomiota saivat aluksi erityisesti tyylin käsite ja periodityyli-käsitteet.

Taiteen ja estetiikan käsitteiden luonnetta ja käyttöä tarkastellut amerikkalainen filosofi Morris Weitz [16] nosti vuonna 1977 julkaistussa kirjassaan *The Opening Mind – A Philosophical Study of Humanistic Concepts* keskeiseksi esimerkikseen tyylin käsitteen.[17] Kirjassa Morris kysyy, onko tyylin käsite määriteltävissä ehdottomien kriteerien mukaan? Weitz ei nähnyt hyödyllisenä kysymykseen vastaamista filosofisten tyyliteorioiden kautta. Hän lähestyy aihetta tyylikäsitteiden käytön kautta ja tarkastelee sitä, mitä taidehistorioitsijat sanovat tyylistä ja miten he käyttävät tiettyä tyyli-käsitettä kirjoittaessaan taidehistoriaa. Weitzia kiinnostaa, vastaavatko tyylin käsitteelle taidehistoriassa annetut määritelmät sitä, miten taidehistorioitsijat itse asiassa käyttävät tyylimääritelmiä kirjoittaessaan taidehistoriaa. Weitz tarkastelee aluksi, miten Meyer Schapiro, James Ackerman, Arnold Hauser ja E. H. Gombrich kirjoittavat tyylin käsitteestä. Lopuksi hän vertaa näitä erilaisia luonnehdintoja tyylistä siihen, miten ne sopivat yhteen manierismi-käsitettä koskevien näkemysten kanssa Walter Friedlaenderin, Max Dvorakin, Crain Smythin, John Shearmanin ja Sydney Freedbergin manierismia ja manieraa käsittelevissä tutkimuksissa.[18]

Weitzin mukaan taidehistorioitsijat käyttävät manierismi-käsitettä luokitteluun, kuvailuun, tulkintaan sekä tiettyjen taideteosten arviointiin ja uudelleenarviointiin tiettyjen eriteltyjen piirteiden perusteella tietyssä paikassa ja ajassa. Käsite siis toimii tietyssä tehtävässä tietyillä perusteilla ja eri kirjoittajat yhdistävät käsitteeseen tiettyjä kriteerejä sen mukaan, mihin he käsitettä käyttävät. Osa kirjoittajista näkee tietyt kriteerit määräävinä, osalle mikään yksittäinen kriteeri ei ole välttämätön. Kriteerit voivat poiketa osittain tai täysin kirjoittajien välillä. Osa määrittelee manierismin maniera-käsitteen kautta tai yhdistää sen maniera-käsitteeseen. Johtopäätöksissään

Weitz korostaa manierismi-käsitteen epämääräisyyden tunnustamisen tärkeyttä. Manierismi-käsite on Weitzin mukaan hyödyllisesti epämääräinen: käsitteen epämääräisyys mahdollistaa uusien tulkintojen tekemisen manierismista. Ilman käsitteen epämääräisyyttä nämä uudet tulkinnat jäisivät tekemättä. Manierismin ”oikean” määritelmän puuttuminen ei siis tee manierismin historian tulkinnasta epämääräistä. Weitzin mukaan manierismi-käsitteellä ei ole lopullisia eikä edes välttämättömiä kriteerejä. Manierismin näkeminen epämääräisenä selventää myös monia manierismia tutkineiden keskeisiä erimielisyyksiä. Weitzin mukaan sekä Schapiron, Ackermanin, Hauserin että Gombrichin teoriat tyylin käsitteestä ovat riittämättömiä samalla perustavanlaatuisella tavalla: ne jättävät huomiotta tyylikäsitteitä koskevien erimielisyyksien laajuuden ja merkityksen.

Norjalaisen taidehistorioitsijan Marit Werenskioldin tutkimus puolestaan toimii havainnollisena esimerkkinä siitä, miten tutkimusaihe voi johdattaa tarkastelemaan aiheen kannalta keskeistä käsitettä tarkemmin. Norjalaisen maalaustaiteen ekspressionismia tutkiessaan Werenskiold törmäsi näkemyksiin, joiden mukaan Henri Matissen norjalaisia oppilaita, jotka nimittivät itseään ekspressionisteiksi, ei katsottu taidesuunnan edustajiksi. Hän tuo väitöstutkimukseensa perustuvassa kirjassaan *The Concept of Expressionism. Origin and Metamorphosis* (1983) esiin erilaisia tulkintoja ekspressionismin käsitteen alkuperästä ja tarkastelee mihin tulkinnat perustuvat. Hän jäljittää ekspressionismin käsitteen sisällössä ja käytössä tapahtuneita muutoksia sekä käsitteen käyttöön liittyviä yhtäläisyyksiä ja eroja Englannissa, Saksassa, Ranskassa ja Pohjoismaissa. Hän ottaa tarkastelussaan huomioon aikalaistaiteilijoiden ja kriitikoiden näkemykset ekspressionismista ja näkemyksiin vaikuttaneet tekstit, mutta huomioi myös myöhemmät käsitettä koskevat tulkinnat. Hän käsittelee esimerkiksi taidekriitikko Roger Fryn vaikutusta ekspressionismin käsitteen käyttöönottoon, käsitteen omaksumista saksalaiseen taidekeskusteluun, ekspressionismin käsitettä kansainvälisessä keskustelussa ja sen käyttöä skandinaavisen taiteen yhteydessä.[19]

Suomessa tyylin käsitteen teoreettiseen problematiikkaan on paneutunut erityisesti Altti Kuusamo.[20] Tyyli-käsitteen keskeisyys taidehistorialle huomioidaan myös suomalaisessa taidehistorian metodologiaa käsittelevässä kirjallisuudessa, jossa tyyli-käsitteen historiasta ja roolista taidehistoriassa on kirjoittanut Rakel Kallio.[21] Esimerkiksi tietyn yksittäisen tyylikäsitteen

tarkastelusta suomalaisessa kontekstissa voi nostaa Tuula Karjalaisen väitöskirjan *Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto Suomessa* (1990).

Werenskioldin kohdalla tutkimuksen kannalta keskeiseen käsitteeseen liittyvät epäselvyydet johdattivat hänet selvittämään ekspressionismi-käsitteen historiaa ja käyttöä. Annika Waenerberg on puolestaan eritellyt orgaaninen-käsitteelle taiteessa ja arkkitehtuurissa annettuja merkityksiä ja tarkastellut käsitteen käyttöä eri yhteyksissä pohjaten tutkimukseensa, joka käsittelee luonnon tutkimuksesta 1700–1900-luvun taideteorioihin ja taiteeseen saatuja vaikutteita.[22] Artikkelissa "Das Organische in Kunst und Gestaltung – Eine kurze Geschichte des Begriffs" Waenerberg selvittää orgaaninen-käsitteen käytössä tapahtuneita historiallisia muutoksia ja luonnontieteiden, filosofian, estetiikan ja taiteen käytännöissä tapahtuneiden muutoksien vaikutusta orgaanisuus-käsitteen merkityssisältöön.[23]

Viimeaikaisessa tutkimuksessa käsitelähtöisiä lähestymistapoja ovat hyödyntäneet esimerkiksi Sari Kuuva ja Mia Hannula. Kuuva tarkastelee väitöskirjassaan *Symbol, Munch and Creativity. Metabolism of Visual Symbols* (2010) visuaalisten symboleiden problematiikkaa lähestymällä aihetta Edvard Munchin taiteen ja siihen yhdistämänsä metabolismi-käsitteen kautta. Hän käyttää metabolismi-käsitettä metaforisesti, rinnastaen visuaaliset symbolit eläviin organismeihin, jotka reagoivat ympäristöönsä. Symbolien ja ympäristön vuorovaikutuksessa visuaalisten symbolien havaittavat ja ei-havaittavat ominaisuudet voivat muuttua. Kuuva lähtee liikkeelle symboli-käsitteen historiasta. Hän pyrkii selventämään symbolin käsitettä Munchin taiteen esimerkkien kautta, mutta toisaalta löytämään myös uusia ulottuvuuksia Munchin taiteesta määrittelemällä symbolin käsitettä uudella tavalla.[24]

Tämän kirjan artikkelissa "Pathosformel ~ Hulmuavat hiukset taiteen tunneilmaisussa" Kuuva ottaa lähtökohdakseen Aby Warburgin (1866–1929) Pathosformel-käsitteen ja pohtii sen käyttökelpoisuutta metodologisena välineenä. Artikkelia voi luonnehtia tutkielmaksi Warburgin renessanssitaiteen tutkimuksen lähtökohdista kehitetyn teoreettisen käsitteen soveltamismahdollisuuksista uusiin kohteisiin.

Mia Hannula puolestaan hyödyntää *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* -kirjaan kirjoittamassaan artikkelissa "Konfliktikuvan estetiikan etiikka ja politiikka. Ilkka Uimosen valokuvateos *Cycles*" Mieke Balin ajatuksia kulttuurianalyysistä ja käsitemetodologiasta. Hannula esimerkiksi kysyy, miksi väkivaltaa

ja inhimillistä kärsimystä kuvaavista kriisikuvista puhutaan estetiikan termein ja pohtii estetiikka-käsitteen kontekstisidonnaisuutta, käsitteen sisällössä tapahtuneita muutoksia sekä käsitteen käyttöä kriisikuvien arvioinnin ja analysoinnin yhteydessä.[25]

Taidehistoriassa ja taiteentutkimuksessa on tiettyjä käsitteitä, jotka ovat säilyttäneet asemansa keskeisinä ja alalle ominaisina. Kuitenkin muilla tieteenaloilla tapahtuneet muutokset ovat aina vaikuttaneet merkittävästi siihen, mitkä käsitteet nousevat kulloinkin ongelmallisiksi tai kiinnostaviksi. Vuonna 1992 julkaistuun *Critical Terms for Art History* -teokseen on esimerkiksi koottu esseitä eri kirjoittajilta käsitteistä kuten representaatio, merkki (*sign*), konteksti, aitous, modernismi, postmodernismi, postkolonialismi, katse (*gaze*) ja sukupuoli (*gender*).

Käsitteisiin käsiksi

Miten käsitteisiin liittyviä kysymyksiä tulisi lähestyä? Luonteva lähtökohta on selvittää, mitkä käsitteet tutkimusaiheesta aikaisemmin kirjoittaneille ovat keskeisiä tai näyttävät keskeisiltä, ja miten kirjoittajat hahmottavat ja käyttävät näitä käsitteitä. Kuten tämän artikkelin esimerkeissä on tullut esille, käsitteiden tarkastelulle voi antaa tutkimuksessa myös tavanomaista laajemman roolin. Tarkastelun keskiöön voi nostaa esimerkiksi tietyn käsitteen historian tai sen käyttöön liittyvät epäselvyydet ja ristiriitaisuudet. Hedelmällisenä lähtökohtana voi toimia myös tutkimuskohteen tarkastelu erityisesti siihen liittyvien keskeisten käsitteiden ja niille annettujen merkityssisältöjen valossa.

Mitä käsitelähtöisellä, käsitehistoriallisella tai käsiteanalyyttisellä lähestymistavalla voidaan saavuttaa? Käsitehistoriallinen tarkastelu ei ainoastaan muistuta meitä siitä, että käsitteillä on ollut erilaisia merkityksiä, vaan tekee käsitteissä ja sitä kautta kielessä ja ajattelussa tapahtuneita muutoksia näkyväksi. Nykyään synonyymeinä ymmärrettyjen käsitteiden välillä on voinut eri aikoina olla hienovaraisia tai jyrkkiä merkityseroja. Toisaalta nykyään merkityseroiltaan poikkeavia käsitteitä on voitu käyttää toistensa synonyymeinä. Muutoksien yhteydessä on myös otettu käyttöön uusia käsitteitä, kun uusia ilmiöitä ei ole ollut mahdollista käsitteellistää vanhojen käsitteiden avulla. Muutoksista huolimatta on kuitenkin mahdollista tunnistaa myös

jatkumoita. Toisaalta käsitteet voivat pysyä samoina, mutta niiden antonyymit eli vastakohdat voivat muuttua.[26] Käsitteet keskiöön nostava tutkimus on kieleen, ajatteluun, kommunikaatioon, ideoiden muotoiluun, välittämiseen ja ideoita koskeviin kiistoihin keskittyvää tutkimusta. Käsitteiden historian tunteminen auttaa ymmärtämään käsitteille annettuja merkityksiä ja käsitteiden nykyistä käyttöä, mutta myös käsitteisiin liittyviä epäselvyyksiä. Käsitehistoriallisen tarkastelun kautta voi avautua uusia näkökulmia paitsi menneisyyden ymmärtämiseen, myös nykypäivän kieleen ja ajatteluun.

1. Hirsjärvi 2008, 147–153.
2. Saariluoma 2002, 230–260. Laurens & Margolis 1999, 3–81. Weitz 1977, 3–25.
3. Weitz 1977, 25–40; Wittgenstein 2001 (1953)
4. Richter 1995, 29.
5. Richter 1995, 31–36.
6. Richter 1995, 39.
7. Richter 1995, 36–38.
8. Richter 1995, 124–142; Hampsher-Monk 1998, 37–50.
9. Boer 1998, 13–22.
10. Käsitteet liikkeessä 2003, 9.
11. Richter 1995, 10–11.
12. Bal 2002, 3–55.
13. Bal 2002, 21–24.
14. Bal nostaa esimerkiksi Jonathan Cullerin artikkelin performatiivisuus-käsitteen matkustamisesta filosofiasta kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimukseen. Culler 2000.
15. Bal 2002, 8–9.
16. Weitz mm. kirjoitti vuonna 1956 julkaistussa artikkelissaan "The Role of Theory in Aesthetics" taiteesta avoimena käsitteenä. Weitzin mukaan on hedelmällisempää kysyä millainen käsite taide on, kun yrittää vastata kysymykseen "mitä taide on?" Weitz 1991 (1956), 70–84. Weitzin ohella esteettisistä käsitteistä on kirjoittanut mm. Frank N. Sibley vuonna 1959 *The Philosophical Review* -lehdessä otsikolla "Aesthetic Concepts". Teksti löytyy suomennettuna teoksesta *Kauneudesta kauhuun* (1993), toim. Markus Lammenranta & Arto Haapala, suom. Arto Haapala. Helsinki: Gaudeamus.
17. Weitz 1977, ix–xii; 3–48; 105–139.
18. Weitz 1977, 107.
19. Werenskiold 1983,
20. Kuusamo 1996, 168–241.
21. Kallio 1998, 59–76. Kallio 1999, 19–57.
22. Esim. Waenerberg 1992.
23. Waenerberg 2004, 20–35. Samasta aiheesta englanniksi Waenerberg 2007/2008, 41–47.
24. Kuuva 2010, 20–56.
25. Hannula 2010, 153–178.
26. Richter 1995, 9.

KIRJALLISUUS

Bal, Mieke 2002. *Travelling Concepts in the Humanities*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

Bal, Mieke 2007. "Working with Concepts". Teoksessa *Conceptual odysseys: passages to cultural analysis*, toim. Griselda Pollock. London: I. B. Tauris.

Boer, Pim den 1998. "The Historiography of German Begriffsgechichte and the Dutch Project of Conceptual History". Teoksessa *History of Concepts. Comparative Perspectives*, toim. Iain Hampsher-Monk, Karin Tilmans & Frank van Vee. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Culler, Jonathan 2000. "Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative." *Poetics Today* 21:3. Porter Institute for Poetics and Semiotics.

***Critical Terms for Art History* 1996,** toim. Robert S. Nelson & Richard Shiff. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Hampsher-Monk 1998. "Speech Acts, Languages or Conceptual History?" Teoksessa *History of Concepts. Comparative Perspectives*, toim. Iain Hampsher-Monk, Karin Tilmans & Frank van Vee. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Hannula, Mia 2010. "Konfliktikuvan estetiikan etiikka ja politiikka. Ilkka Uimosen valokuvateos *Cycles*". Teoksessa *Kuinka tehdä taidehistoriaa?*, toim. Minna Ijäs, Altti Kuusamo & Riikka Niemelä. Turku: Utukirjat.

Hirsjärvi, Sirkka 2008. *Tutki ja kirjoita*. Helsinki: Tammi.

Kallio, Rakel 1998. "Tyyli – taiteen näennäinen itsestäänselvyys". Teoksessa *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*, toim. Arja Elovirta & Ville Lukkarinen. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

Kallio, Rakel 1999. "Manierasta ajan tyyliin. Tyylin käsitteen historiallista tarkastelua". Teoksessa *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään*, toim. Kirsi Saarikangas. Tampere: Vastapaino.

Karjalainen, Tuula 1990. *Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto Suomessa*. Helsinki: WSOY.

Kuusamo, Altti 1996. *Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia*. Tampere: Gaudeamus.

Kuuva, Sari 2010. *Symbol, Munch and Creativity. Metabolism of Visual Symbols*. Jyväskylän yliopisto.

***Käsitteet liikkeessä. Suomen poliittisen kulttuurin käsitehistoria.* 2003,** toim. Matti Hyvärinen, Jussi Kurunmäki Jussi, Kari Palonen, Tuija Pulkkinen & Henrik Stenius. Helsinki: Vastapaino.

Laurens, Stephen & Margolis, Eric 1999. "Introduction: Concepts and Cognitive Science". Teoksessa *Concepts: Core Readings*, toim. Stephen Laurens & Eric Margolis. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Richter, Melvin 1995. *The History of Political and Social Concepts. A Critical Introduction*. New York, Oxford: Oxford University Press.

Saariluoma, Pertti 2002. "Does Classification Explicate the Contents of Concepts?" Teoksessa *Current Approches in the Cognitive Science of Religion*, toim. Ilkka Pyysiäinen & Veikko Anttonen. London: Continuum.

Sibley, Frank N. 1993. "Esteettiset käsitteet". Teoksessa *Kauneudesta kauhuun*, toim. Markus Lammenranta & Arto Haapala, suom. Arto Haapala. Helsinki: Gaudeamus.

Waenerberg, Annika 1992. *Urpflanze und Ornament. Planzenmorphologische Anregungen in der Kunsttheorie und Kunst von Goethe bis zum Jugendstil*. Helsinki: The Finnish Society of Sciences and Letters.

Waenerberg, Annika 2004. ”Das Organische in Kunst und Gestaltung – Eine kurze Geschichte des Begriffs”. Teoksessa *Spielarten des Organischen in Architektur, Design und Kunst*, toim. Annette Geiger, Stefanie Hennecke & Christin Kempf. Germany: Reimer.

Waenerberg, Annika 2007/2008. ”Organic: a brief history of the concept”. *The Stucturist. Art and Architecture in the Biological Century*. No.47/48. Canada: University of Saskatchewan.

Weitz, Morris 1977. *The Opening Mind. A Philosophical Study of Humanistic Concepts*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Weitz, Morris 1991. ”Teorian tehtävä estetiikassa”. Teoksessa *Taide ja filosofia*, toim. Markus Lammenranta & Arto Haapala, suom. Heikki Kannisto. Helsinki: Gaudeamus.

Werenskiold, Marit 1984. *The Concept of Expressionism. Origin and Metamorphoses*. Oslo, Bergen, Stavanger, Tromsø: Universitetsforlaget.

Wittgenstein, Ludwig 2001 (1953). *Philosophical investigations*. Käänt. G.E.M. Anscombe. Oxford: Blackwell.

Tuuli Lähdesmäki

Diskurssianalyysi taiteen tutkimuksen menetelmänä

Näkökulman siirtyminen kuvasta kieleen

Mielikuvat taidehistoriallisesta tutkimuksesta liittyvät usein taideteosten, kuvien tai visuaalisten ilmiöiden välittömään analysoimiseen ja tulkitsemiseen. Visuaalisia ilmiöitä tutkitaan taidehistoriassa kuitenkin usein välillisesti tekstien avulla. Taidehistorioitsijat ovat usein kiinnostuneita siitä, mitä visuaalisista ilmiöistä kirjoitetaan, miten niistä puhutaan tai miten ilmiöihin suhtaudutaan erilaisissa sosiaalisissa tilanteissa. Kuvien tulkitsemisen ja analysoimisen sijaan taidehistorian tutkimus muodostuu usein tekstien tulkitsemisesta ja analysoimisesta. Tutkimuksessa tekstejä voidaan jäsentää monien menetelmien avulla, kuten teemoittelemalla, tyypittelemällä tai lähilukemalla niiden sisältöjä valitusta näkökulmasta. Tekstien tutkimiseen on kehitetty myös muita, tiettyihin tekstien ominaisuuksiin pureutuvia analyysimenetelmiä. Eräs tällainen ihmistieteiden tutkimuksessa runsaasti käytetty menetelmä on diskurssianalyysi.

Taidehistoriallisen tutkimuksen kentässä diskurssianalyyttisen tutkimuksen voimistuminen liittyy 1980-luvulla käynnistyneeseen tieteenalan lähestymistapojen ja teoreettisen ja menetelmällisen ajattelun uudistumiseen. Taidehistorian tutkimukseen omaksuttiin tuolloin sosiologisia, psykologisia ja kielitieteellisiä vaikutteita. Etenkin kielitieteellisten vaikutteiden omaksumisen voi nähdä heijastaneen ihmistieteiden tutkimuksessa yleisemminkin 1970- ja 1980-luvulla tapahtuneita painopisteiden muutoksia. Näille muutoksille oli ominaista ilmiöiden kielellisyyden korostus: ilmiöiden katsottiin saavan merkityksensä ja ilmenemismuotonsa puheessa, kirjoituksessa tai ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa. Myös taidehistorian tutkimuksessa alettiin kiinnittää huomiota siihen, miten visuaalisia ilmiöitä kielelliste-

tään. Kuten monella muullakin tieteenalalla, myös taidehistoriassa näkökumien ja lähestymistapojen muutos tulkittiin tieteenalan uudeksi paradigmaksi, joka nimitettiin tieteenalan perinteiseen ydinalueeseen eroatekevästi 'uudeksi taidehistoriaksi' (*new art history*). Aikanaan uudet ja epäkonventionaaliset näkökulmat ovat 1990- ja 2000-luvuilla yleistyneet ja normalisoituneet keskeiseksi osaksi taidehistorian tutkimuksen kenttää. Normalisoituminen on noudattanut paradigman muutoksen kuhnilaista[I] logiikkaa: monet aikanaan uudet näkökulmat sisältyvät nykyisin taidehistorian tutkimuksen keskiöön.

Diskurssianalyysi on yksi ihmistieteiden kielellisen kiinnostuksen myötä yleistyneistä tutkimusmenetelmistä. Suomalaisessa taidehistorian tutkimuksessa menetelmää on sovellettu 1990-luvulta lähtien erilaisin painotuksin, jotka heijastavat sekä menetelmän että tieteenalan intressien yleisiä kehityskulkuja. Erilaisia painotuksia voidaan hahmottaa esimerkiksi seuraavien kolmen tutkimuksen avulla. Tuula Karjalaisen vuonna 1990 julkaistu väitöstutkimus *Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto Suomessa* valottaa väljän diskurssi- tai tekstianalyyttisen lähestymistavan avulla konkretistiseen taiteeseen liittyvien taidekäsitysten muodostumista Suomessa 1950-luvulla. Tutkimuksessa analysoidaan taideteosten ohella konkretismia käsitteleviä tekstejä, taidekritiikkiä ja sanomalehtikeskustelua ja hahmotetaan 1950-luvun taiteen kentän toimijoiden määritelmiä ja näkemyksiä ajan taidesuuntauksista. Tutkimuksessa ei sovelleta diskurssitutkimuksen käsitteitä, mutta sen tekstianalyyttisissa kappaleissa lähestytään diskurssitutkimuksen peruslähtökohtia: aineistona olevista teksteistä havaitaan tutkimuskohteeseen liittyvien käsitysten ja näkemysten kirjo ja analyysissa edetään aineistossa todentuvien erilaisten käsitysten erittelyyn. Käsitteellisenä lähtökohtana tutkimuksessa ovat taidehistoriankirjoituksesta tutut taidesuuntaukset. Tutkimus ei siten pyri löytämään ja nimeämään uusia diskursseja, vaan jäsentämään ja analysoimaan taidehistoriankirjoituksessa jo aiemmin hahmotettujen diskurssien syntymistä ja sisältöjä.

Leena-Maija Rossin vuonna 1999 julkaistu väitöstutkimus *Taide vallassa. Politiikkakäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa* soveltaa diskurssianalyyttista menetelmää toisella tavalla. Tutkimus perustuu 1980-luvun taidekritiikin ja taiteesta kirjoittamisen analysoimiseen ja erittelyyn erilaisiksi tutkijan itse nimeämiksi diskursseiksi. Tutkija hahmottaa

aineistostaan erilaisia tapoja käsittää ja määritellä ajan taidetta ja erityisesti sen poliittisuutta. Rossin tutkimuksen keskiössä ovat diskurssien keskinäiset hierarkiat ja diskursseissa todentuvat taiteen kentän toimijoiden valtasuhteet. Menetelmällisistä ja teoreettisista painotuksista johtuen tutkimus noudattaa kriittisen diskurssianalyysin perinnettä.

Harri Kalhan vuonna 2002 julkaistu artikkeli "'Neitosista ken on kaunein'. Missipuhe ideologisena diskurssina" hyödyntää väljästi diskurssianalyysin teoriaa ja käsitteistöä, mutta ottaa samalla analyysin kohteeseen hyvin kriittisen ja kommentoivan lähestymistavan. Tutkimuksen aineistoksi on rajattu vain yksi teksti, jota tutkija tarkastelee hyvin intensiivisestä sukupuolen rakentumista analysoivasta näkökulmasta. Tutkimus avaa mikrotason analyysin avulla yhteiskunnassa ja kulttuurissa vaikuttavia makrotason valtarakenteita ja ideologioita. Kalha viittaa tutkimusotteensa kuvauksessa Michel Foucault´n genealogian ideaan: intensiivisellä ja yksityiskohtaisella analyysilla tutkija purkaa ja tulkitsee aineiston tiheitä ja intertekstuaalisia kerroksia, jotka osallistuvat merkitysten historialliseen muodostumiseen.[2]

Edellä mainittujen diskurssitutkimusta eri tavoin hyödyntävien julkaisujen lisäksi diskurssianalyysin menetelmää tai diskurssitutkimuksellista näkökulmaa on sovellettu monissa muissakin suomalaisissa taidehistorian tutkimuksissa viime vuosikymmenellä. Etenkin taidehistorian ja taidekritiikin historiografiaa avaavissa tutkimuksissa on hyödynnetty diskurssitutkimuksellista näkökulmaa, jonka avulla on korostettu tekstien sitoutumista ympäröivään kulttuuriin ja sen historiallisesti määrittyviin normeihin ja koodeihin[3]. Tutkimuksissa on painottunut tekstien kriittinen luenta ja erilaisista lähtökohdista tai maailmankatsomuksista tuotettujen tulkintojen ja mielipiteiden ymmärtäminen. Toisissa tutkimuksessa diskurssianalyysin menetelmää ja käsitteistöä on noudatettu yksityiskohtaisemmin tutkittaessa merkitysten rakentamista ja rakentumista mikrotasolla[4]. Ylipäänsä diskurssitutkimukseen liittyvä sanasto ja teoreettinen ajattelu ovat yleistyneet viime vuosikymmenten kuluessa taidehistorian tutkimuksen arkikieleen. Taidehistorian tutkimuksessa onkin tavanomaista kutsua erilaisia merkityksenantotapoja diskursseiksi ja nähdä merkitysten rakentuvan kielellisessä ja sosiaalisessa vuorovaikutuksessa, vaikka tutkija ei tarkemmin erittelisikään tutkimustaan diskurssitutkimukseksi tai vaikka tutkimuksen menetelmä ei välttämättä noudattaisi diskurssianalyysin analyyttista aineistonkäsittelytapaa.

Tutkimuskohteena diskurssi

Diskurssitutkimuksen erilaisissa orientaatioissa sen käsitteille on muodostunut erilaisia merkityssisältöjä. Eri tieteenaloilla tietyt tutkimusorientaatiot ovat olleet suositumpia kuin toiset. Diskurssitutkimuksen peruskäsitteiden, diskurssin ja tekstin, runsas käyttö akateemisessa kielessä on paikoin aiheuttanut inflaatiota käsitteiden sisällöille, mutta toisaalta käsitteiden määrittely ja pohtiminen tutkimuksissa on vakiinnuttanut niiden käyttöä ja ylipäänsä diskurssianalyyttisen tutkimuksen asemaa ihmistieteiden tutkimuskentällä. Mitä diskurssitutkimuksen peruskäsitteillä tarkoitetaan ja miten niitä käytetään taidehistoriallisessa tutkimuksessa?

Diskurssi voidaan ymmärtää teoreettisena käsitteenä monella tavalla. Se voidaan määritellä hyvin rajatusti tarkoittamaan tietynlaista tapaa tuottaa merkityksiä, jolloin on mahdollista osoittaa tarkastikin, minkälaisissa käyttötilanteissa diskurssi esiintyy. Toisenlaisissa merkityksenantotilanteissa vaikuttaa silloin jokin toinen diskurssi. Diskursseista voidaan tällöin puhua monikossa ja käsitettä käyttää määrällisenä substantiivina, joka viittaa tietynlaiseen tapaan representoida ja merkityksellistää todellisuutta. Diskurssien havaitsemisen ja erottelun perustana toimii tutkimuksen empiirinen aineisto ja tutkijan siitä havaitsemat erilaiset todellisuuden representointitavat. Tutkija voi nimetä aineistosta havaittuja ja jäsennettyjä diskursseja niiden olemuksen kiteyttävillä nimillä, jotta diskursseja olisi tutkimusteknisesti helpompi analysoida, esitellä ja tehdä niistä johtopäätöksiä.

Toisinaan diskurssin käsitettä käytetään merkitsemään hyvin laajoja yhteiskunnallisia rakenteita, jotka havainnollistuvat yhteiskunnan eri osa-aluilla samankaltaisiin arvoihin perustuvina ajattelutapoina, pyrkimyksinä ja toimintoina. Joskus tätä hyvin laajasti ja samalla yleisesti määrittyvää diskurssikäsitettä kutsutaan diskurssijärjestykseksi.[5] Eräissä tutkimuksissa diskurssin käsite rinnastuu sosiologien ideologiaksi kutsumaan ilmiöön: joukkoon lausumia tai uskomuksia, jotka tuottavat tietyn ryhmän tai luokan etuja palvelevaa tietoa[6]. Esimerkiksi ranskalaisen filosofin Michel Foucault´n kirjoituksissa diskurssin käsite linkittyy kiinteästi valtaan, sosiaalisiin instituutioihin ja ymmärryksen tuottamiseen ja vastaa siten näiltä osin ideologian käsitettä[7]. Kun diskurssit ymmärretään laajempina kategorioina, ne eivät ole samalla tavalla tutkijalähtöisiä rakennelmia, kuin edellä kuvatussa kä-

sitteen ymmärtämistavassa. Kyseessä ovat tällöin yleisemmät diskursiiviset rakennelmat, jotka hahmottuvat ja esiintyvät tutkimuksen empiirisessä aineistossa, mutta joita on jo kuvattu aiemmassa tutkimuskirjallisuudessa. Taidehistoriassa tällaisia laajempia diskursseja ovat esimerkiksi kansallisen, modernismin tai postmodernismin diskurssit. Diskurssin käsitettä voidaan siis käyttää tarkoittamaan hyvin eri laajuisia merkityksellistämisen rakenteita. Merkityskirjosta johtuen käytetty käsite tulisikin aina diskurssitutkimuksessa erikseen määritellä.

Taidehistoria on tieteenala, jonka lähtökohtana on visuaalisten ilmiöiden ja niiden merkitysten määrittely, analyysi ja tulkinta. Tieteenalan tutkimuksessa ollaan lähtökohtaisesti tekemisissä diskursiivisten rakenteiden kanssa. Diskurssien hahmottamista tieteenalalla voidaan tarkastella kahden alla olevan tekstiesimerkin avulla. Ensimmäinen tekstinäyte on Jyväskylän yliopiston humanistien tiedekunnan opinto-oppaasta vuodelta 2005. Jälkimmäinen näyte on taidehistorioitsija Sakari Saarikiven vuonna 1967 kirjoittamasta teoksesta Taidehistorian ääriviivat. Teksteissä pyritään määrittelemään, mitä taidehistoria on tieteenalana.

> **Tekstinäyte 1:** Taidehistoria tutkii niitä taiteen ilmiöitä, jotka ovat näköaistin havainnoitavissa. Taide tekee näkyväksi ihmisen mielen toimintaa, tunteita, uskomuksia, mielikuvitusta tai päättelyä. Taidehistorioitsija kartoittaa, lukee ja tulkitsee tätä toimintaa olipa kysymys taiteen tekijöistä tai tekotavoista, ilmiasusta tai aihemaailmasta, yhteiskunnallisesta, ideologisesta tai uskonnollisesta taustasta, ajatusmalleista tai taidefilosofisista pohdinnoista. Taidehistorioitsija ottaa huomioon taiteenteon historialliset edellytykset ja muistaa myös, että itse taidehistoriakin on historiallisen muutoksen alainen. Taidehistoria kattaa nykyisin kuvataiteiden ja arkkitehtuurin tutkimuksen ohella myös muita visuaalisen kulttuurin ilmiöitä perehtyen ilmiöiden historiaan, merkityksiin ja taiteen tarkasteluun liittyviin teorioihin.[8]

> **Tekstinäyte 2:** Taidehistoria kertoo, mitä ihminen on taiteen alalla saanut aikaan. Sellaisena se on ihmiskunnan parhaiden saavutusten historiaa, sillä olipa kulttuurilla miten materiaalinen pohja tahansa, sen arvoa historiallisen kehityksen puitteissa arvostellaan kansan henkisten,

> lähinnä taiteellisten saavutusten perusteella. Melkein kaiken tietomme muinaisten aikojen kadonneitten kansojen kulttuurista olemme saaneet taideteosten välityksellä. Jokainen kulttuuri on luonut oman taiteensa, ja kun muut kulttuurin muistomerkit ovat hävinneet, ovat taideteokset usein pystyneet uhmaamaan vuosituhansienkin hävitystä, ei ainoastaan materiaalisina taide-esineinä vaan myös henkisinä saavutuksina, joita nykyaika kunnioittaa esimerkillisinä mestariteoksina.[9]

Taidehistorian luonnetta tieteenalana on määritelty ja jäsennelty lukemattomissa teksteissä. Jos tarkasteltaisiin määritelmiä, jotka on kirjoitettu molempien tekstinäytteiden kirjoitusajankohtana, voitaisiin todeta, että useat samana vuosikymmenenä kirjoitetut määritelmät perustuvat samantapaisiin ajatuksiin, näkökulmiin ja argumentteihin. Vuosikymmeniltä löytyy toki myös monia muunlaisiakin määritelmiä. Ensimmäisen tekstin havainnollistamaa tapaa määritellä taidehistoriaa voitaisiin kutsua rajatun diskurssikäsitteen merkityksessä esimerkiksi 'tulkinnallisuuden ja itsereflektion diskurssiksi'. Diskurssissa toimijana on subjekti, taidehistorioitsija, jonka nähdään kartoittavan, lukevan ja tulkitsevan tutkimiaan kohteita. Subjektiivisen toiminnan lisäksi diskurssissa painottuu ymmärrys tieteenalan historiallisuudesta ja sen käsitysten muuttuvuudesta. Taidehistoria määrittyy tekstinäytteessä hyvin laajasti käsittäen kaikkien näköaistin havaittavissa olevien ilmiöiden tarkastelun. Tällaisten painotusten voi todeta liittyvän yleisemmin 'uuden taidehistorian' diskurssiin ja visuaalisen kulttuurin tutkimuksen diskurssiin. Uuden taidehistorian paradigmaa ja visuaalisen kulttuurin tutkimuksen kenttää kuvaavat tekstit painottavat usein juuri mielenkiintoa taidekuvan kategoriaa laajemman visuaalisen kuvaston tutkimiseen.

Ensimmäinen katkelma poikkeaa huomattavasti 40 vuotta aikaisemmin kirjoitetusta taidehistorian määrittelystä. Jälkimmäisen tekstinäytteen havainnollistamassa määrittelyssä taidehistoria näyttäytyy ihmiskunnan parhaiden saavutusten historiana. Tällaista taidehistorian määrittelytapaa voitaisiin kutsua aineistolähtöisessä tarkastelussa esimerkiksi 'mestariteosdiskurssiksi'. Kuten tekstinäyte havainnollistaa, siinä taidehistorian tutkimuksen keskiössä ovat esimerkilliset mestariteokset, jotka todentavat historiallista kehitystä ja kansojen henkisiä saavutuksia. Taideteosten nähdään välittävän tietoa kansojen kulttuureista. Subjektien eli taidehistorioitsijoiden

toiminta häviää objektiivisuuden retoriikkaan, jossa ”taidehistoria kertoo”, miten asiat ovat. Tällaiset näkemykset taiteen ja taidehistorian merkityksestä heijastavat toisaalta sekä nationalismin että modernismin laajempia diskursseja. Esimerkit havainnollistavat, miten diskurssit voidaan hahmottaa historiallisina: tietyt diskurssit ovat voimakkaita ja dominoivia tiettynä ajankohtana, diskurssien valtasuhteet voivat vaihtua ja myös diskurssit itsessään voivat muuntua tai kadota.

Diskurssi-sanaa on pyritty eräissä tutkimuksissa suomentamaan esimerkiksi puhetavaksi[10] tai merkityksellistämisen järjestelmäksi[11] tai sille on annettu osittain rinnakkaisia tai täydentäviä termejä, kuten merkityssysteemi tai tulkintarepertuaari[12], merkitysavaruus tai sanasto[13] ja tulkintapaketti tai kehys[14]. Usein tutkimuksessa käytetään kuitenkin eri tieteenalojen kieleen vakiintunutta diskurssi-sanaa. Tekstin käsite on diskurssitutkimuksessa vakiintunut tarkoittamaan laajempaa kategoriaa kuin vain kielellisiä tuotteita. Se voidaan ymmärtää ranskalaisen teoreetikon Roland Barthesin jo 1960-luvulla esittämällä tavalla kattamaan kuvat, esineet ja muun merkityksiä kantavan ’kielen’.[15] Brittiläinen diskurssitutkija Norman Fairclough on kiinnittänyt huomiota siihen, miten tekstin käsitteen lisäksi myös diskurssi ymmärretään helposti vain kielelliseksi ja tekstuaaliseksi ilmiöksi, vaikka käsite kattaa kaikenlaisen merkityksenmuodostumisen, niin visuaalisen kuin toiminnallisen[16]. Diskurssit voivat kielen ohella esiintyä olemisen tapoina ja materialisoitua objekteiksi[17].

Kieli ja todellisuus – diskurssitutkimuksen teoreettisia lähtökohtia

Diskurssitutkimuksen teoreettinen tausta tukeutuu sosiaalisen konstruktionismin tapoihin hahmottaa maailmaa ja todellisuutta kielessä, ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa ja sosiaalisessa toiminnassa syntyvinä rakennelmina. ’Tosiasiat’ ymmärretään sosiaalisessa konstruktionismissa riippuvaisiksi siitä kieliyhteisöstä, joka on luonut ja esittänyt ne. Myös havaitseminen hahmottuu riippuvaiseksi sosiokulttuurisista malleista ja sen pohjalta tapahtuvasta todellisuuden tuottamisesta: aistikokemuksetkin välittyvät kielellisinä kuvauksina. Näkökulman mukaan kieli ei ole vain neutraali väline, vaan sillä myös perustellaan, oikeutetaan ja tuotetaan asioita.[18] Sosiaalisen konstruk-

tionismin mukaisessa ajattelussa pyritään havaitsemaan totuuksien ja todellisuuden konstruktiivinen luonne osoittamatta ja arvottamatta kuitenkaan oikeita ja vääriä todellisuuksia.

Sosiologit Kirsi Juhila, Arja Jokinen ja Eero Suoninen toteavat runsaasti lainatussa diskurssianalyysin menetelmää ja teoriaa käsittelevässä kirjassaan, että ajatus konstruktiivisista merkityssysteemeistä sisältää ei-heijastuvuuden idean, jonka mukaan kieltä tai kielen käyttöä ei oleteta todellisuuden kuvaksi, vaan kielenkäyttö ja muu todellisuus ovat erottamattomasti yhteen kietoutuneita.[19] Todellisuuden ja kielen yhteen kietoutumisen näkökulmaa on sovellettu sosiaalisen konstruktionismin viitekehyksessä erilaisin painotuksin. Eri painotusten ääripäistä toisessa nähdään, että kielen ulkopuolella on myös ei-diskursiivisia maailmoja, kun taas toisessa katsotaan, että maailmat aukeavat vasta ja vain kielen merkityksellistämänä. Ensimmäistä ajattelutapaa on kutsuttu heikoksi, kontekstuaaliseksi tai ontologiseksi konstruktionismiksi. Sen lähtökohdat viittaavat näkemykseen, jonka mukaan ulkoinen materiaalinen maailma on olemassa riippumatta ihmisten representaatioista, kuten kielestä. Jälkimmäistä ajattelutapaa on kutsuttu tiukaksi tai epistemiseksi konstruktionismiksi. Tässä ajattelutavassa painottuvat näkemykset, joiden mukaan ihmisen on mahdotonta päästä käsiksi tai olla suoraan kosketuksissa maailmaan, sillä maailman ja ihmisten välissä on aina symbolisen tason merkitysrakenteita, kuten kielellisiä määritteitä.[20]

Sosiaalisen konstruktionismin paradigma ja diskurssitutkimuksen teoreettiset lähestymistavat liittyvät yleisemmin ihmistieteissä muutama vuosikymmen sitten voimakkaasti esille tulleeseen kielelliseen käänteeseen, jota on luonnehdittu myös termeillä subjektiivinen ja kulttuurinen käänne. Kertomuksia painottavassa näkökulmassa on puhuttu narratiivisesta käänteestä[21]. Johan Fornäsin mukaan kielellinen tai kulttuurinen käänne on saanut sysäyksensä myöhäismodernista kulturalisoitumisesta ja medioitumisesta, jotka ovat muuttaneet symbolien, tekstien ja diskurssien merkitykset päivittäisessä kommunikaatiossa aiempaa monisyisemmiksi ja problemaattisemmiksi, mikä on edelleen nostanut ne uudella tavalla huomion keskipisteeseen.[22] Kielellinen käänne yhdistetään usein myös postmodernin paradigmaan ja etenkin 1900-luvun lopun ranskalaiseen filosofiaan kohdistuvaan kiinnostukseen[23]. Muun muassa aiemmin mainitut ranskalaiset Roland Barthes ja Michel Foucault ovat vaikuttaneet voimakkaasti kielen käyttöä,

sen tuottamia merkityksiä ja valtarakenteita koskeviin tutkimusnäkökulmiin. Foucault´n mukaan kielelliset valinnat ovat aina myös vallankäyttöä[24].

Koska diskurssianalyysin menetelmään liittyy monia hyvin perustavanlaatuisia lähtökohtaoletuksia, monet tutkijat ovat pitäneet diskurssianalyysia samalla sekä metodologisena että teoreettisena viitekehyksenä[25]. Tähän viitekehykseen kuuluu sosiaalisen konstruktionismin periaatteen lisäksi oletukset kontekstuaalisuudesta (diskurssit ovat sosiokulttuurisia, tilannesidonnaisia ja historiallisia), kielen funktionaalisuudesta (kielenkäyttö on teko ja tuottaa seurauksia ja toimintaa) ja monien eri diskurssien samanaikaisuudesta (diskurssit ovat valtasuhteessa toisiinsa)[26].

Analyysin variaatioita

Diskurssianalyysin nimekkeen alle mahtuu runsas valikoima erilaisia tekstien analyysitapoja. Kielitieteilijöille diskurssianalyysi on merkinnyt erityisesti tekstin ja puheen lingvististä analyysia, kun taas sosiologit, sosiaalipsykologit ja kulttuurintutkijat ovat ymmärtäneet diskurssianalyysin laajemmin tiedon ja sosiaalisten käytänteiden hahmottamistapoina. Diskurssianalyysi voidaankin nähdä teoreettisena viitekehyksenä, johon etsitään ja räätälöidään tapauskohtaisesti erilaisia menetelmällisiä valintoja.[27] Diskurssianalyysista voidaan myös jäsentää erilaisia tutkimuksellisia traditioita tai koulukuntia, joiden näkökulmat poikkeavat siinä, millaisena ne hahmottavat tiedon ja ihmisen suhteen todellisuuteen. Brittiläisessä tai anglosaksisessa koulukunnassa on korostettu keskusteluanalyysiin painottunutta pragmaattista diskurssianalyysiperinnettä, jossa tutkimuksen mielenkiinnonkohteita ovat erityisesti kommunikaation kielelliset rakenteet: kielen muoto, merkitys, tyyli, retoriikka, skemaattiset rakenteet, retoriset suostuttelukeinot ja todellisuuden rakentuminen niissä ihmisten välisenä vuorovaikutuksena. Ranskalaisesta kriittisestä sosiologisesta analyysista ja erityisesti foucaultlaisesta kielen, kommunikaation ja vallan yhteen nivovasta ajattelusta juontuva kriittinen diskurssianalyysi on pyrkinyt tarkastelemaan kieltä, kulttuuria ja yhteiskuntaa yhteisvaikutteisena rakenteena, jossa vallan ja alistamisen mekanismit ohjaavat ihmisten ja yhteisöjen toimintaa, arvostusperusteita ja tiedon muodostumista. Kriittisen diskurssianalyysin periaatteina on tuoda näkyväksi, demystifioida tai haastaa vallan rakenteita.[28] Myös kriittisessä diskurssianalyysissa on erilaisia muunnelmia.

Suomalaisessa diskurssitutkimuksessa on usein tukeuduttu anglosaksiseen tutkimusperinteeseen, tosin kulttuurikriittisissä tutkimuksissa analyysiin on sovellettu taajaan ranskalaisten teoreetikoiden lähestymistapoja. Yksi tunnetuimmista suomalaisessa tutkimuksessa sovelletuista diskurssianalyytikoista on sosiokulttuurista ja yhteiskuntateoreettista näkökulmaa painottava Norman Fairclough. Hänen kriittisessä diskurssianalyysissaan nivoutuvat yhteen keskusteluanalyysin tekstilähtöinen tutkimusote ja kriittisen sosiologisen analyysin yhteiskunnalliset näkökulmat. Faircloughin analyysi voidaan katsoa yhdeksi diskurssianalyysin perusmalliksi, jonka vuoksi se on otettu tässä artikkelissa diskurssianalyysin menetelmän esittelyn lähtökohdaksi.

Faircloughin analyysin keskiössä on kolme mielenkiinnonkohdetta. Tutkimuksessa analysoidaan sitä, miten kohteeseen liittyvä todellisuus ja tieto rakentuvat kielessä ja teksteissä, miten kieli ja tekstit rakentavat identiteettejä tai positioita ihmisille, ja miten ihmisten ja erilaisten todellisuus- ja tietokäsitysten välille rakentuu suhteita, jotka voivat olla hierarkkisia valtasuhteita.[29] Fairclough jäsentää diskurssianalyysistä myös kolme ulottuvuutta: tekstin, diskurssikäytännön ja sosiaalisen käytännön ulottuvuuden, joiden tarkastelut toimivat samalla analyysin etenemisen vaiheina[30]. Diskurssikäytäntö tarkoittaa tapoja, joilla tekstejä tuotetaan ja jaetaan ja joilla yleisöt ottavat tekstejä vastaan. Taidehistorian tieteenalalla diskurssikäytännöt voivat olla esimerkiksi taidekritiikin, kulttuurijournalismin, lehdistötiedotteiden, uutistekstien, taidekilpailujen palkintolautakuntien päätösten tai vaikkapa haastatteluihin perustuvien taiteen tulkintojen tuottamisen ja vastaanottamisen muotoja. Tässä analyysin vaiheessa keskeistä on hahmottaa, millaiset konkreettiset tekijät vaikuttavat tekstien syntyyn ja vastaanottoon, sillä tekstejä tuotetaan ja vastaanotetaan eri tavoin erilaisissa konteksteissa. Tekstien erilaiset tuottamis- ja kulutuskontekstit vaikuttavat niiden tulkintoihin. Kaikki tekstit ovat periaatteessa tulkinnallisesti avoimia, mutta tekstin tulkitsijat supistavat tekstien mahdollista tulkinnallista ambivalenssia. Tulkitsijat päätyvät tulkintoihin, jotka ovat loogisia ja sosiaalisen käytännön kokonaisuuteen sopivia kussakin diskurssissa. Teksteihin kiinnittyvät kontekstit vähentävät niiden ambivalenttia voimaa.[31]

Yksi tekstien tuotantoon ja vastaanottoon vaikuttava kontekstitekijä on lajityyppi ja siihen liittyvät rajat, tavat, muodot, konventiot, normit ja säännönmukaisuudet. Tekstien tuotanto- ja vastaanottokontekstiin kuuluvat

kiinteästi myös erilaiset instituutiot, joille ja joiden puitteissa tekstejä tuotetaan. Esimerkiksi taiteen tutkimuksen ja taidekritiikin kirjoittamisessa on omat konventionsa, säännönmukaisuutensa, instituutionsa ja toimijansa, jotka tuottavat tiettyjen lajityyppien tekstejä. Journalistisissa teksteissä vaikuttavat samoin tietyt lajityyppien konventiot ja säännönmukaisuudet. Esimerkiksi journalististen tekstien uutiskriteerit vaikuttavat ylipäänsä siihen mistä uutisteksteissä kirjoitetaan.[32] Tietyt tekstin tuottamistilanteet, kuten vaikkapa kokoukset, ovat luonteeltaan määrämuotoisia, mikä on luonnollisesti vahva tekstiin vaikuttava kontekstitekijä[33]. Tekstin määrämuotoinen muoto ja ilmaisutapa asettavat rajoja ja oletuksia myös niiden tulkinnoille. Eri lajityyppeihin kiinnittyy lisäksi tiettyjä kirjoittajarooleja. Esimerkiksi taidehistorian tutkija tuottaa tiettyyn lajityyppiin sopivia tekstejä tieteentekijän ammattilaisen roolissa, samoin taidekriitikko tuottaa tekstejä kriitikon roolin mukaisesti. Vaikka eri rooleissa olevat kirjoittajat ajattelisivat tietyistä asioista samalla tavoin, vaikuttaa kirjoittajan rooli ja tuotetun tekstin lajityyppi siihen, miten ajatukset voidaan julkisesti ilmaista. Tiettyyn lajityyppiin ja tiettyyn rooliin voi lisäksi liittyä omanlainen tapa käyttää kieltä, jopa omanlainen sanasto.

Sosiaalinen (Faircloughin myöhemmissä teksteissä sosiokulttuurinen[34]) käytäntö tarkoittaa tekstien ja diskurssien historiallista ja sosiokulttuurista kontekstia, joka koostuu Faircloughin mukaan sosiaalisista rakenteista, kuten esimerkiksi yhteiskuntaluokista, sukupuolesta, kulttuurista, taloudesta sekä lain ja koulutuksen kaltaisista instituutioista[35]. Taidehistoriallisessa diskurssitutkimuksessa mielenkiintoiseksi sosiokulttuuriseksi kontekstiksi voi muodostua vaikkapa yhteiskunnan sosiaalinen rakenne, sukupuolittuneet käytännöt tai eri kulttuurien kohtaamisesta nouseva arvokeskustelu. Tutkimuksen aineisto, rajaus, ongelmanasettelu ja tutkimuskysymykset vaikuttavat siihen, millainen sosiokulttuurinen konteksti on tutkimuksen kannalta merkityksellinen.

Faircloughin jäsentämä diskurssikäsite ja diskurssianalyysi ovat kolmiulotteisia: jokainen diskursiivinen tapahtuma nähdään samanaikaisesti tekstinä, osana diskurssikäytäntöä ja osana sosiaalista käytäntöä[36]. Diskurssianalyysi on yritys jäljittää tekstien, diskurssikäytäntöjen ja sosiokulttuuristen käytäntöjen välisiä yhteyksiä[37]. Analyysissa mikro- ja makrorakenteet kohtaavat: yksittäisiä kielellisiä tapahtumia ei voi tulkita vain merkityksiltään ti-

lannekohtaisiksi, vaan jokainen tapahtuma ja toiminta osallistuvat makrorakenteiden (sosiaalisten rakenteiden ja ideologioiden) tuottamiseen ja toistamiseen[38]. Vastaavasti makrorakenteet muodostavat ne kehykset, joissa mikrotapahtumat mahdollistuvat. Diskurssien ja sosiaalisen rakenteen välillä on siten dialektinen suhde: jälkimmäinen on sekä edellisen ehto että sen seuraus[39]. Onnistuneessa diskurssitutkimuksessa makrotason päätelmät argumentoidaan mikrotason analyysilla, ja mikro- ja makrotason yhteyksien näkeminen pohjautuu ilmiön ja sen kontekstien laaja-alaiseen ymmärrykseen.

Kriittisessä diskurssianalyysissa korostetaan vallan ja ideologian tarkastelemista. Ideologian voidaan ymmärtää diskurssitutkimuksessa tarkoittavan todellisuutta koskevia konstruktioita, representaatioita ja väittämiä, jotka on sisäänrakennettu diskursiivisten käytäntöjen muotoihin ja merkityksiin ja jotka osallistuvat valtasuhteiden tuottamiseen, vakiinnuttamiseen, ylläpitämiseen ja muutokseen. Vahvimmillaan ideologiat ovat itsestäänselvyyksiä ja luonnollistettua 'tervettä järkeä', joihin diskurssin yhtenäisyys perustuu.[40] Ideologiat kiinnittyvät kieleen, kielen rakenteisiin, kielellisiin tapahtumiin ja diskurssien ja sosiaalisten käytäntöjen rakenteisiin monin tavoin ja monitasoisesti. Niinpä diskurssikäytäntöjen muutospaineisiin, -kamppailuihin ja muutoksiin liittyy usein ideologisia kamppailuja.[41] Eräs kriittisen diskurssianalyysin tavoitteista onkin tehdä näkyväksi ideologioiden olemassaolo, tiettyjen diskurssien luonnollistaminen, 'itsestään selvyyksien' syntyminen ja diskursseissa ilmenevät vallan mekanismit[42]. Taiteeseen liittyy runsaasti mielipiteiden, tulkintojen ja arvostelmien ilmaisuja, joissa ideologioiden läsnäolo on ilmeistä. Analyysissa voi kuitenkin olla kiinnostavaa tarkastella, millaisia ideologisia oletuksia sisältyy retorisesti neutraaleina pidettyihin tulkintoihin, arvostelmiin ja ilmauksiin.

Tutkija aineiston äärellä

Diskurssianalyysin toteuttaminen edellyttää tutkimusaineistoa, jota on mahdollista analysoida tekstinä ja josta on mahdollista erottaa merkitysten rakentumisen muotoja. Diskurssitutkimuksen aineistot koostuvat usein puheesta tai kirjoituksesta, mutta ne voivat pitää sisällään myös kuvia, ympäristöjä tai sosiaalisen toiminnan havainnointia. Diskurssit voidaan ymmärtää multimodaalisina – erilaisten viestintätapojen yhdistelmänä. Puhe tai kirjoi-

tus voi materialisoitua tietynlaisina visuaalisina esityksinä ja ympäristöinä. Vastaavasti visuaaliset tai tilalliset ilmiöt voivat tuottaa tulkintoja ja määrittelyä tietynlaisista kielellisistä näkökulmista ja merkitysjärjestelmistä käsin. Taidehistoriallisiin aihepiireihin kohdistuvassa diskurssitutkimuksessa on loogista ymmärtää diskurssit multimodaalisina rakenteina.

Diskurssianalyysin menetelmällisenä lähtökohtana on aineiston tarkka lähiluku ja analysoiminen siten, että analyysin perustelut ja johtopäätökset kirjoitetaan tutkimuksessa auki. Tutkimusaineisto voi olla sellainen, ettei koko aineistoa ole mahdollista tai mielekästä analysoida yksityiskohtaisesti ja samanlaisella intensiteetillä. Tällöin yksityiskohtaisempaan analyysiin valikoidaan tutkijan merkitykselliseksi katsomat aineiston osat. Tutkimuskysymykset ohjaavat sitä, millaisella intensiteetillä aineistoa on mielekästä analysoida. Aineistosta ei analysoida 'kaikkea mahdollista', vaan vain niiden merkitysten rakentumista, joihin tutkimuskysymykset kohdistuvat. Yksityiskohtaisesti analysoiduista teksteistä tutkija valitsee ne näytteet, jotka ovat analyysin argumentoinnin ja johtopäätösten esittämisen kannalta olennaisia siteerata tutkimuksessa. Näytteet valitaan kulloinkin käsiteltävien seikkojen mahdollisimman havainnollisen esiintuomisen tueksi. Näytteen kielellisen analysoimisen tarkkuus vaihtelee diskurssianalyysin eri orientaatioissa. Eri orientaatioita kuitenkin yhdistää näkemys siitä, että ilmiöt merkityksellistyvät kielessä ja sen sanastoissa, rakenteissa ja käyttötavoissa.

Tutkimuksessa siteeratut näytteet eivät sellaisenaan voi tarjota täydellistä kuvaa alkuperäisen tekstin kokonaisuudesta, alkuperäisen tekstin tekstuaalisesta kontekstista esimerkiksi tietyssä lehdessä tai tekstin dialogisesta kontekstista keskustelussa. Kontekstien täydellinen säilyttäminen diskurssitutkimuksessa on hankalaa, ellei mahdotonta: tutkimus ei voi toistaa tekstejä ja niiden välistä interaktiota, vaan on väistämättä jonkinlainen representaatio siitä. Se, millaiset tekstinäytteet aineistosta nousevat näkyviksi eli miten aineisto representoituu tutkimuksessa, palautuu tutkijan tekemiin valintoihin. Tutkija voi asettaa itselleen kuitenkin tavoitteen pyrkiä tuomaan aineistosta esiin tekstejä, jotka kiteyttävät kattavasti aineistoa tai havainnollistavat sen monivivahteisuutta.

Diskurssitutkimuksen aineistona olevat tekstit eivät yleensä ole yksiselitteisiä, vaan niissä risteää erilaisia näkökulmia, mielipiteitä ja maailmankatsomuksia. Diskurssien rajat voivat näyttäytyä tutkijalle häilyvinä, diskurs-

sit hahmottua tutkijalle osittain päällekkäisinä ja moniäänisinä, ja erilaisten tekstien lajityyppien ja tyylillisten variaatioiden kirjo voi tuottaa analyysia hankaloittavaa 'hälyä'. Tutkijan on hyväksyttävä se, ettei tutkimus voi toistaa kaikkia empiriassa esiintyviä vivahteita, vaan väistämättä pelkistää niitä. Diskurssit ovat tutkimusaineistosta jäsennettyjä teoreettisia konstruktioita, jotka ovat aina tavalla tai toisella yleistyksiä. Toisaalta pelkistämisessä voidaan nähdä samalla diskurssianalyyttisen tutkimuksen edut: laajalle levinneistä keskusteluista ja moniäänisestä tekstimassasta jäsentyy tiettyjä säännönmukaisuuksia ja järjestyksiä, jotka selittävät tutkittavaa ilmiöitä.

Diskurssianalyyttisessa tutkimusotteessa ja sosiaaliseen konstruktionismiin tukeutuvassa teoreettisessa lähestymistavassa tutkijan positio tutkittavaan ilmiöön ja tehtyihin tulkintoihin on merkityksellinen. Todellisuuden rakentuneen luonteen tiedostava tutkija ei voi objektivoida itseään tarkkailijana aineiston ulkopuolelle, vaan hänen on pyrittävä tiedostamaan positionsa suhteessa tarkasteltavaan ilmiöön ja aineistoon.[43] Myöskään tutkijan käyttämää kieltä ei voi ymmärtää ulkopuolisena, vaan se on muun kielen käytön tavoin konstruktiivista. Tutkimuksessa jäsentyvät yksittäiset diskurssit ovat aina tutkijan kontekstisidonnaisen tulkintatyön tuloksia ja niiden raakamateriaalina olevat tekstit ovat avoimia monenlaisille tulkinnoille.

Jokinen, Juhila ja Suoninen ovat jäsentäneet erilaisia tutkijapositioita suhteessa tutkimusaineistoon ja sen käsittelyyn. He nimeävät ne analyytikon, asianajajan, tulkitsijan ja keskustelijan positioiksi. Analyytikko viittaa sellaiseen diskurssianalyyttiseen positioon, jossa tutkijan osallisuus suhteessa analysoitavaan aineistoon yritetään pitää mahdollisimman pienenä ja kontrolloituna. Analyysin ohjenuorana on pitäytyä toimijoiden itsensä relevanteiksi tekemissä kuvauksissa ja selonteoissa.[44] Asianajajalla viitataan positioon, jossa tutkija pyrkii analyysillaan aktiivisesti vaikuttamaan jonkin päämäärän toteutumiseen. Tutkijaa motivoi havaitun epäkohdan muuttaminen, vallitsevien asiantilojen kritisoiminen ja vaihtoehtoisten rakenteiden, käsittämistapojen tai toimintamallien etsiminen ja esittäminen. Tulkitsijan positioon asettuvalle diskurssianalyytikolle tutkimusaineistot näyttäytyvät monenlaisten mahdollisuuksien tilana ja tutkijan ja tutkittavan välillä on vuorovaikutuksellinen suhde. Tutkija pyrkii löytämään ja kunnioittamaan aineiston moniäänisyyttä ja tuomaan näkyväksi ilmiöiden merkitysten ja tulkintojen kirjon. Keskustelijan positiosta tehty diskurssitutkimus lähestyy toimintatutkimuksen osallis-

tuvaa strategiaa. Tässä positiossa tutkija on itse mukana jollain julkisen mielipiteenvaihdon areenalla ja osallistuu tutkimusaiheesta käytyyn keskusteluun tutkimustulostensa pohjalta. Keskustelija suuntautuu tutkimuksensa yleisöön ja asettaa tutkimustuloksensa osaksi julkista neuvottelua.[45]

Näkökulman palauttaminen kielestä kuvaan

Kuten ensimmäisessä taidehistorian määrittelyä havainnollistavassa tekstinäytteessä todettiin, taidehistoria tutkii visuaalisia ilmiöitä. Niitä on mahdollista tutkia joko teksteistä tai analysoimalla visuaalisuutta itsessään. Usein taidehistoriallisessa tutkimuksessa nämä lähestymistavat yhdistyvät tavalla tai toisella. Diskurssin käsitteen laaja-alainen ymmärtäminen laajentaa diskurssitutkimuksen mahdollisuuksia visuaalisuuden alueella. Havainnollistan näitä mahdollisuuksia käyttämällä esimerkkeinä kahta Helsinkiin pystytettyä julkista veistosta: Veikko Myllerin tekemää Risto Rytin monumenttia (1994) ja Kalervo Kallion tekemää Kyösti Kallion monumenttia (1962).

Sekä Rytin että Kallion monumenteista on käyty aktiivista julkista keskustelua ja kirjoitettu runsaasti erilaisia tekstejä. Monumenttien diskurssianalyyttinen tarkastelu voisi kohdistua esimerkiksi siihen, miten monumentteja on merkityksellistetty niistä kirjoitetuissa teksteissä ja niistä käydyissä keskusteluissa.[46] Tarkastelu voisi kohdistua myös siihen, miten monumentteja merkityksellistetään tutkimusta varten tuotetussa kommunikatiivisessa tilanteessa, kuten esimerkiksi haastattelussa.

Kirjoitetun ja puhutun kielen lisäksi Rytin ja Kallion monumentteja voi tulkita visuaalisina viesteinä, jotka osallistuvat todellisuuden merkityksellistämiseen. Kuva tai taideteos voidaan hahmottaa diskurssia tuottavana ilmiönä. Viestintätieteilijä Janne Seppänen on käyttänyt visuaalisen järjestyksen käsitettä konkreettisen näkyvän todellisuuden tulkintaan, siitä keskustelemiseen ja teoretisointiin lingvistisestä perinteestä nousevan diskurssin käsitteen sijaan[47]. Diskurssiteorioissa ei yleensä kuitenkaan koeta mielekkääksi erotella kieltä ja visuaalisuutta omiksi järjestelmikseen, vaan ne ymmärretään erottamattomissa olevana vuorovaikutuksellisena kokonaisuutena. Miten sitten Rytin ja Kallion monumentit eroavat toisistaan, kun niintä tarkastellaan diskursiivisina teksteinä? Rytin monumentin voi todeta kuuluvan modernistisen kuvanveiston diskurssiin, jonka keskiössä on abstrakti ilmai-

Veikko Mylller: Risto Rytin monumentti *Vastuun vuodet,* 1994, pronssi. Helsinki.
© KUVASTO 2011. Kuva: Tuuli Lähdesmäki.

su, taiteilijan subjektiivisen näkemyksen esiintuominen ja persoonallinen tyyli – ei pyrkimys todellisuuden mimeettiseen kuvaamiseen. Kallion monumentti taas tukeutuu perinteisen suurmiesmonumentin diskurssiin, jonka päämääränä on henkilön kunnioittaminen ja muistaminen pystyttämällä häntä kuvaava juhlava patsas.

Visuaalisuuden muodostamaa diskurssia voidaan laajentaa ymmärtämällä myös tila tai ympäristö diskurssia tuottavina merkityksiä sisältävinä rakenteina. Rytin ja Kallion monumenteissa monumenttien sijoituspaikka ja ympäristö poikkeavat suuresti toisistaan. Eroja voidaan analysoida jäsentämällä niiden monumenteille tuottamia erilaisia merkityksiä. Kallion monumentti on sijoitettu julkisen vallan ytimeen lähelle Eduskuntataloa. Monumentin ympärillä on pieni kivetty aukio, jolle mahtuu joukko ihmisiä kollektiivisissa muistelutilaisuuksissa. Monumentti on sijoitettu korkealle jalustalle, jolloin presidenttiä katsoessa on katse nostettava kunnioittavasti yläviistoon.

Kalervo Kallio: Kyösti Kallion monumentti, 1962, pronssi. Helsinki.
Kuva: Tuuli Lähdesmäki.

Monumentin sijoittelu ja tila viittaavat vallan läsnäoloon ja valtasuhteiden hierarkkiseen rakenteeseen presidentin ja häntä muistelevien kansalaisten välillä. Monumentin sijoittelu ja tila kiinnittyvät perinteisen suurmiesmonumentin diskurssiin.[48]

Rytin monumentti on sen sijaan sijoitettu puistoon kauemmaksi pääkaupungin hallinnollisista arvorakennuksista. Monumentti sijaitsee arkisella puistomaisella nurmikentällä eikä sen luo kulje kiveystä tai hiekkatietä. Monumentilla ei ole selkeästi merkittyä katsomissuuntaa eikä jalustaa. Katsoja pääsee siten halutessaan aivan kosketusetäisyydelle monumentista. Monumentin sijoituspaikka ja ympäristö merkityksellistävät monumenttia arkisemmalla tavalla verrattuna Kallion monumenttiin. Suurmiesmonumentin diskurssin sijaan Rytin monumentin sijoittelu ja tila kiinnittävät sen modernistisen puistoveistoksen diskurssiin.[49]

Visuaalisen ja tilallisen merkityksellistämisen rakenteisiin niveltyy saumattomasti myös toiminnallinen ulottuvuus. Ihmisten toimintaa voidaan lukea diskurssina, jossa tuotetaan ilmiöille merkityksiä ja rakennetaan valtasuhteita ihmisten ja ilmiöiden välille. Esimerkiksi Kallion monumentin ympäristö on rakennettu ohjaamaan tietynlaisiin toimintatapoihin ja niihin liittyviin ajatusmalleihin. Monumentin jalustaan on muotoiltu kivinen laskuteline, jolle voi laskea seppeleitä presidentin muistelutilaisuuksissa. Monumenttien tilat ovatkin perinteisesti olleet paikkoja, joissa on suoritettu tai oletettu suoritettavan muisteluun ja kunnioittamiseen liittyviä kollektiivisia rituaaleja. Rituaaleissa osallistujien keho, asennot ja eleet noudattavat tai niiden oletetaan noudattavan tiettyä kaavaa, jota ohjaavat tavat, tottumukset ja konventiot[50]. Kehollinen viestintä osallistuu monumenttien merkityksellistämiseen ja diskurssien tuottamiseen. Monumenttien paljastustilaisuuksissa ja muissa monumenttien luona suoritettavissa muistotilaisuuksissa ihmisiltä odotetaan tietynlaista kehollista olemista: kunnioittamisen ja jopa hartauden osoittamista, mikä ilmenee vakavana ja vakaana olemisena ja elehtimisenä. Kehollisen viestintään kuuluu myös paikan ottaminen suhteessa toisiin ihmisiin ja rituaalin näyttämöön.[51]

Diskurssin käsite voidaan siis taidehistorian tutkimuksessa ymmärtää hyvin laaja-alaisena ja ihmisten vuorovaikutuksessa monitasoisesti muodostuvana ilmiönä. Vaikka diskurssitutkimuksen ajatellaan usein siirtävän taidehistorian tutkijan huomion kuvasta kieleen ja kielessä rakentuviin merkityk-

siin, diskurssitutkimus voi toisaalta palauttaa näkökulman takaisin kuvaan hahmottamalla kuvan kielen kaltaisena viestejä ja merkityksiä sisältävänä ja tuottavana rakenteena.

1. Kuhn, 1994.
2. Kalha 2002, 51; samankaltaiseen genealogiseen lähtökohtaan Kalha viittaa myös tutkimuksessaan Magnus Enckellistä (Kalha 2005, 28).
3. Kalha 1997; 2005; 2008; Ojanperä 2010. Kalha toteaa väitöstutkimuksessaan *Muotopuolen merenneidon pauloissa,* ettei "käytä diskurssianalyysia metodina", vaan "olen lähinnä selvittänyt sillä suhdettani käsiteltävään tekstimateriaaliin" (Kalha 1997, 29). Samoin *Tapaus Magnus Enckell* -teoksessa Kalha kirjoittaa luopuvansa "tyylipuhtaasta diskurssianalyysista" (Kalha 2005, 19). Diskurssitutkimuksellinen näkökulma toimii Kalhan teoksissa ennen kaikkea aineiston luentaan liittyvänä tutkimusotteena (Kalha 1997, 33) tai aineiston läpivalaisun keinona (Jyränki & Kalha 2009, 11), jolla tehdään näkyväksi teksteissä olevia merkityksiä niiden kulttuurisissa, moraalisissa, ideologisissa ja poliittisissa konteksteissa.
4. Lähdesmäki 2007.
5. van Dijk 1997, 1–4.
6. Hall 2002, 100.
7. Pennycook 1994, 127; Foucault 1972.
8. Humanistisen tiedekunnan opinto-opas, 2005.
9. Saarikivi 1967, 3–4.
10. Väliverronen 1998, 20.
11. Rantanen 1997, 17.
12. Jokinen, Juhila & Suoninen 1993, 26.
13. Suoninen 1999, 107.
14. Väliverronen 1998, 21; 1996.
15. Barthes 1993, 184–185.
16. Fairclough, Jessop & Sayer 2002; Fairclough 2004a; Fairclough 2004b, 112.
17. Fairclough 2004a.
18. Kuusela 2001, 21–28.
19. Jokinen, Juhila & Suoninen 1993, 20–21. Myöskään kuvien ei voida katsoa sellaisenaan heijastavan todellisuutta, vaan myös kuvien ja todellisuuden suhde on vuorovaikutuksellinen (Rossi 1998, 177).
20. Kuusela 2001, 22; Juhila 1999a, 196; Saastamoinen 2001b, 277.
21. Erkkilä 2004, 182–186; Vainikkala 2002, 10, 14–18; Ukkonen 2000, 105–106.
22. Fornäs 1995/1998, 15.
23. Pulkkinen 1998, 51.
24. Foucault 1972.
25. Lämsä 2003; Suoninen 1999, 106; Juhila & Suoninen 1999, 249; Jokinen, Juhila & Suoninen 1993, 17.
26. Lämsä 2003; Parker 1999, 6–7; Jokinen, Juhila & Suoninen 1993, 17–18.
27. Suoninen 1999, 106.
28. Remes 2003; diskurssianalyysin eri traditioista myös Pennycook 1994; Mills 1997, 131–157.
29. Fairclough 1995/1997, 14; Fairclough 1992a, 8.
30. Esim. Fairclough 1992b; 1995.

31. Fairclough 1992b, 81–83.
32. Valtonen 1998, 107.
33. Lämsä 2003.
34. Esim. Fairclough 1995/1997.
35. Fairclough 1995/1997, 28, 79, 85.
36. Fairclough 1992b, 4.
37. Fairclough 1995/1997, 29.
38. Fairclough 1995, 35.
39. Fairclough 1992b, 64.
40. Fairclough 1992b, 87; 1995, 36; 1995/1997, 25, 63–64; 2004a.
41. Fairclough 1992b, 85–86.
42. Fairclough 1995, 132–133.
43. Saastamoinen 2001a, 156.
44. Juhila 1999b, 201–207.
45. Juhila 1999b, 201–231.
46. Rytin osalta kyseisestä tarkastelutavasta esim. Lähdesmäki 2007; 2009.
47. Seppänen 2001, 34–36, viite 1 sivuilla 230–231.
48. Monumenttien sijoituspaikkojen merkityksistä esim. Berggren 1999, 563; Lindgren 2000a, 148–149; Lindgren 2000b, 8; Lähdesmäki 2007, 164–166, 229–231, 441–442.
49. Modernistisen julkisen kuvanveiston sijoituspaikkojen merkityksistä esim. Lindgren 1996, 83–84, 152; Lähdesmäki 2007, 293.
50. Connerton 1989, 59–61, 71.
51. Lähdesmäki 2007, 416–418.

KIRJALLISUUS

Barthes, Roland 1993. "Tekstin teoria". Teoksessa *Tekijän kuolema, tekstin syntymä.* Suomennoksen toim. Lea Rojola. Suom. Lea Rojola & Pirjo Thorel, 171–190. Tampere: Vastapaino. (*Encyclopeaedia Universalis,* 1973.)

Berggren, Lars 1999. "The 'Monumentomania' of the Nineteenth Century: Causes, Effects and Problems of Study". Teoksessa *Memory & oblivion,* toim. Wessel Reinik & Jeroen Stumpeö , 561–566. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1–7 September 1996. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

Connerton, Paul 1989. *How Societies Remember.* Cambridge: Cambridge University Press.

van Dijk, Teun A. 1997. "The Study of Discourse". Teoksessa *Discourse as Structure and Process,* toim. Teun A. van Dijk, 1–34. Discourse Studies: a Multidisciplinary Introduction Volume 1. London: Sage Publications.

Erkkilä, Raija 2004. "Kokemuksen representaatio. Mitä opettajan tarina kertoo minusta ja meistä?" Teoksessa *Paikan heijastuksia. Ihmisen ympäristösuhteen tutkimus ja representaation käsite,* toim. Raine Mäntysalo, 181–198. Ympäristöalan julkaisuja, Oulun yliopisto. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.

Fairclough, Norman 1992a. "Introduction". Teoksessa *Critical Language Awareness,* toim. Norman Fairclough, 1–30. London: Longman.

Fairclough, Norman 1992b. *Discourse and Social Change.* Cambridge: Polity Press.

Fairclough, Norman 1995. *Critical Discourse Analysis: the Critical Study of Language.* London: Longman.
Fairclough, Norman 1997. *Miten media puhuu?* Suom. Virpi Blom & Kaarina Hazard. Tampere: Vastapaino. (*Media Discourse,* 1995.)
Fairclough, Norman 2004a. "Semiotic aspects of social transformation and learning". Teoksessa *An Introduction to Critical Discourse Analysis in Education,* toim. Rebecca Rogers, 225–235. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates.
Fairclough, Norman 2004b. "Critical Discourse Analysis Researching Language in the New Capitalism: Overdetermination, Transdisciplinarity and Textual Analysis". Teoksessa *Systemic Functional Linguistics and Critical Discourse Analysis: Studies in Social Change,* toim. Lynne Young & Claire Harrison, 103–122. London: Continuum International Publishing Group Ltd.
Fairclough, Norman, Bob Jessop, and Andrew Sayer 2002. "Critical Realism and Semiosis". *Journal of Critical Realism vol. 5,* nr 1, 2–10.
Fornäs, Johan. 1998. *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia.* Suom. Mikko Lehtonen, Kaarina Hazard, Virpi Blom & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino. (*Cultural theory and late modernity,* 1995.)
Foucault, Michel 1972. *The Archaeology of Knowledge.* Käänt. Alan Sheridan. London: Tavistock Publications. (*L'archéologie du savoir,* 1969.)
Hall, Stuart 2002. "Me ja muut: diskurssi ja valta". Teoksessa *Identiteetti,* suomennoksen toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. suom. Mikko Lehtonen, 77–137. Tampere: Vastapaino. (*Formations of Modernity,* 1992.)
Jokinen, Arja, Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero 1993. "Diskursiivinen maailma: teoreettiset lähtökohdat ja analyyttiset käsitteet". Teoksessa *Diskurssianalyysin aakkoset,* Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen, 17–47. Tampere: Vastapaino.
Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi 1999. "Diskurssianalyyttisen tutkimuksen kartta". Teoksessa *Diskurssianalyysi liikkeessä,* Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen, 54–97. Tampere: Vastapaino.
Juhila, Kirsi 1999a. "Kulttuurin jatkuvasti rakentuvat kentät". Teoksessa *Diskurssianalyysi liikkeessä,* Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen, 160–198. Tampere: Vastapaino.
Juhila, Kirsi 1999b. "Tutkijan positiot". Teoksessa *Diskurssianalyysi liikkeessä,* Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen, 201–233. Tampere: Vastapaino.
Humanistisen tiedekunnan opinto-opas 2005. Taidehistoria. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
Jyränki, Juulia & Kalha, Harri 2009. *Tapaus Neitsythuorakirkko.* Helsinki: Like.
Kalha, Harri 1997. *Muotopuolen merenneidon pauloissa. Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi, diskurssit.* Helsinki: Suomen historiallinen seura.
Kalha, Harri 2002. "'Neitosista ken on kaunein'. Missipuhe ideologisena diskurssina". Teoksessa *Näkyvä[i]seksi. Tutkimuksia kuvien sukupuolikulttuureista,* toim. Annamari Vänskä, 47–78. Taidehistorian seuran julkaisuja 25. Helsinki: Suomen taidehistorian seura.
Kalha, Harri 2005. *Tapaus Magnus Enckell.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Kalha, Harri 2007. *Tapaus Havis Amanda. Siveellisyys ja sukupuoli vuoden 1908 suihkulähdekiistassa.* Historiallisia tutkimuksia 238. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Karjalainen, Tuula 1990. *Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto Suomessa.* Porvoo: WSOY.
Kuhn, Thomas 1994. *Tieteellisen vallankumouksen rakenne.* Helsinki: Art House.

Kuusela, Pekka 2001. ”Sosiaalisen konstruktionismin liike sosiaalitieteissä”. Teoksessa *Ruumis, minä ja yhteisö. Sosiaalisen konstruktionismin näkökulmia,* toim. Pekka Kuusela & Mikko Saastamoinen, 17–44. Kuopion yliopiston selvityksiä, yhteiskuntatieteet 21. Kuopio: Kuopion yliopisto.
Lindgren, Liisa 1996. *Elävä muoto. Traditio ja modernius 1940- ja 1950-luvun suomalaisessa kuvanveistossa.* Dimensio 1. Helsinki: Valtion taidemuseo.
Lindgren, Liisa 2000a. *Monumentum. Muistomerkkien aatteita ja aikaa.* Toimituksia 782. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
Lindgren, Liisa 2000b. ”Kuinka muistomerkkien arvot punnitaan?” *Hiidenkivi* 5, 6–9.
Lähdesmäki, Tuuli 2007. *Kuohahdus Suomen kansan sydämestä. Henkilömonumentti diskursiivisena ilmiönä 1900-luvun lopun Suomessa.* Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 94. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
Lähdesmäki, Tuuli 2009. ”Cultic Discourse: The Ways of Producing 'We' in the Debate over the Risto Ryti Monument”. Teoksessa *Cult, Community, Identity,* toim. Eeva Haverinen, Urpo Kovala ja Veera Rautavuoma, 231–243. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 97. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
Lämsä, Anna-Maija 2003. ”Diskurssianalyysi empiirisen tutkimuksen näkökulmasta”. Metodix. <http://www.metodix.com/showres.dll/fi/index> (viitattu 4.8.2003).
Mills, Sara 1997. *Discourse.* London: Routledge.
Ojanperä, Riitta 2010. *Kriitikko Einari J. Vehmas ja moderni taide.* Kuvataiteen keskusarkisto 20. Helsinki: Valtion taidemuseo.
Parker, Ian 1999. ”Introduction: Varieties of Discourse and Analysis”. Teoksessa *Critical Textwork. An introduction to Varieties of Discourse and Analysis,* toim. Ian Parker & the Bolton Discourse Network, 1–12. Buckingham: Open University Press.
Pennycook, Alastair 1994. ”Incommensurable Discourse?” *Applied Linguistics* vol. 15, nr 2, 115–138.
Pulkkinen, Tuija 1998. *Postmoderni politiikan filosofia.* Helsinki: Gaudeamus.
Remes, Liisa 2003. *Yrittäjyyskasvatuksen kolme diskurssia.* Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
Rossi, Leena-Maija 1998. ”Irti heijastuksista”. Teoksessa *Kuvasta tilaan,* toim. Kirsi Saarikangas 177–200. Tampere: Vastapaino.
Rossi, Leena-Maija 1999. *Taide vallassa. Politiikkakäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa.* Helsinki: Kustannus Oy Taide.
Saastamoinen, Mikko 2001a. ”Elämänkaari, elämäkerta ja muisteleminen”. Teoksessa *Ruumis, minä ja yhteisö. Sosiaalisen konstruktionismin näkökulmia,* toim. Pekka Kuusela & Mikko Saastamoinen, 135–162. Kuopion yliopiston selvityksiä, yhteiskuntatieteet 21. Kuopio: Kuopion yliopisto.
Saastamoinen, Mikko 2001b. ”Identiteettien hybridisoituminen ja sosiaalinen konstruktionismi”. Teoksessa *Ruumis, minä ja yhteisö. Sosiaalisen konstruktionismin näkökulmia,* toim. Pekka Kuusela & Mikko Saastamoinen, 259–302. Kuopion yliopiston selvityksiä, yhteiskuntatieteet 21. Kuopio: Kuopion yliopisto.
Saarikivi, Sakari 1967. *Taidehistorian ääriviivat.* Porvoo: WSOY.
Seppänen, Janne 2001. *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa.* Nuorisotutkimusverkoston julkaisuja 17. Tampere: Vastapaino.
Suoninen, Eero 1999. ”Vuorovaikutuksen mikromaiseman analysoiminen”. Teoksessa *Diskurssianalyysi liikkeessä,* toim. Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen, 101–125. Tampere: Vastapaino.
Ukkonen, Taina 2000. *Menneisyyden tulkinta kertomalla. Muistelupuhe oman historian ja kokemuskertomusten tuottamisprosessina.* Toimituksia 797. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Vainikkala, Erkki 2002. *Kertomuksen rajapinnat. Tutkimuksia kertomusten rakenteesta, tekstuaalisuudesta ja ideologiasta.* Johdanto artikkeliväitöskirjaan. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Valtonen, Sanna 1998. "Hyvä, paha media. Diskurssianalyysi kriittisen media-analyysin menetelmänä". Teoksessa *Media-analyysi: Tekstistä tulkintaan,* toim. Anu Kantola, Inka Moring & Esa Väliverronen, 93–121. Helsinki ja Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

Väliverronen, Esa 1998. "Mediatekstistä tulkintaan". *Teoksessa Media-analyysi: Tekstistä tulkintaan,* toim. Anu Kantola, Inka Moring & Esa Väliverronen, 13–39. Helsinki ja Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

Käsite, diskurssi, narratiivi, merkki

TAIDETTA TUTKIMAAN

Ulla Pohjamo

Kerrottu menneisyys – muistitiedon narratiivisuus

Tutkija voi törmätä kertomuksiin mitä erilaisimpien tutkimusaiheiden yhteydessä. Tällöin joutuu kysymään itseltään, miksi kertomus on kerrottu ja minkälaista tietoa kertomus tutkijalle antaa? Narratiivinen eli kerronnallinen tutkimus tarkastelee kertomuksia, niiden merkitystä ja toimintaa kulttuurissa. Narratiivi puolestaan toimii tulkinnallisena työkaluna, jonka avulla erilaisia aineistoja tarkastellaan kertomuksina.[1] Tässä artikkelissa viittaan sanalla narratiivi tieteelliseen käsitteeseen ja sanalla kertomus tarkastelun kohteena oleviin suullisiin ja kirjallisiin kertomuksiin.

Esikaupunkien rakennusperinnön ja modernin kaupunkisuunnittelun historiaan liittyvässä tutkimuksessani haastattelin Oulun Hietasaaren kaupunginosan asukkaita. Olin kiinnostunut siitä, miten asukkaat näkivät oman asemansa suhteessa asuinalueelleen laadittuihin asemakaavoihin. Olihan Hietasaaren 1800-luvun lopulta alkaen rakentunut puutalovaltainen esikaupunkialue vuosikymmenten mittaan ollut useiden kaupunkisuunnitteluun ja rakennussuojeluun liittyvien kiistojen kohde.

Haastatteluja tehdessäni sain kuulla monia erilaisia kertomuksia, joista tässä käsittelen yhtä. Tutkimusta tehdessäni sain huomata, että asukkaiden kertomukset eivät useinkaan suoraan vastanneet kysymyksiini. Sen sijaan ne tuntuivat sisältävän uutta tietoa, mielipiteitä ja tulkintoja kaupunginosan menneisyydestä ja kertojien omasta asemasta siinä. Tällaista menneisyyden tulkintaa kutsun muistitiedoksi.

Ymmärrän muistitiedon kertojan kognitiivisena konstruktiona tai tiedollisena rakennelmana, joka kertoo kertojan tavasta ajatella ja ymmärtää maailmaansa. Tutkimuksen kohteena ovat paitsi tutkittava aikakausi ja tutkijan oma aika, myös kertojan tavat ymmärtää omaa aikaansa ja tutkijan aikalaisten tavat ymmärtää mennyttä.[2]

Rakennusperinnön merkitykset – peritty kertomus kotitalosta

Seuraava haastattelulainaus on tiivistelmä pitemmän haastattelun litteraationotaatiosta. Purkaessani haastattelunauhoitusta en ole pyrkinyt kirjoittamaan tarkasti ylös kaikkia välisanoja, taukoja ja äännähdyksiä, vaan olen pyrkinyt sujuvasti luettavaan tekstiin. En ole kuitenkaan muuttanut murreilmaisuja yleiskieliseen muotoon. Kohdat, joissa olen jättänyt välistä lauseita, olen merkinnyt seuraavasti: – –. Omat lisäykseni ja tarkennukseni olen pannut hakasulkeisiin []. Tutkimuskysymyksistä riippuen tarkempi litteraationotaatio voi olla tarpeen.[3]

Olen valinnut esimerkkiin haastattelusta ne osuudet, jotka käsittelevät tutkimukseni kannalta kiinnostavia teemoja: rakennuksia ja esikaupunkia sekä Hietasaaren sosiaalisesti kerrostunutta yhteisöä. Pohdin kertomuksen suhdetta kaupunkisuunnittelun alueen rakennuskannan ja yhteisön säilymiselle aiheuttamaan uhkaan. Näkökulmani kannalta on olennaista se, millaisia merkityksiä kertoja antaa näille teemoille, ja miten hän näkee oman asemansa suhteessa niihin. Kertomuksessa tämä kaikki vaikuttaa kiertyvän kertojan kotitalon historian ympärille. Valitsemani lainaus muodostaa jo tässä vaiheessa yhden tulkinnan kertomuksesta. Pitkä lainaus mahdollistaa kertomuksen kaaren tarkastelun kokonaisuudessaan. Narratiivisessa tutkimuksessa on tapana esittää lukijalle analysoitava teksti kokonaisuudessaan, tai jos tämä ei ole mahdollista, ainakin edustava otos siitä. Näin lukijalla on mahdollisuus pohtia esitetyn tulkinnan uskottavuutta.

> ”Kurjaa se oli se aika, jos sitä näin nykymittapuun mukaan kattelee. – – Mutta elettiin semmosta yhteiselämää täällä, siinä oli yhteenkuuluvaisuujen tunne joka hyvin pitkään nykyään puuttuu. – – Täällä oli oma lakinsa, ei tänne soiteltu poliisia eikä muita semmosia koskaan, seleviteltiin ne välit keskenään – –. Täälä oli niinku pakko sopeutua siihen yhteiselämään – –.
>
> Tämä mökkitötterö oli hyvin pieni. Minun isä ja äiti on tullu semmoseen laavukatokseen vuonna kolomekymmentäyksi ja rakentaneet sillon tuon pienemmän rakennuksen tähän. Ja tämä isompi rakennus saatiin sitten sillon [1939]. Työväestö asu täällä ympäri vuojen. Ja sitten nämä huvila-asukkaat tulivat keväällä. Sillon keväällä kun ne huvila-asukkaat

Kertojan isä Hietasaaressa rakentamansa talon portailla.
Kuvaaja tuntematon.

tulivat, niin meillä aina vanhemmat sanoivat: että voi hyvänen aika, nyt tuli huvila asukkaat, nyt tulee varmaan kylymät ilimat. [naurua]

Tässä elinpiirissä on oltu vähän niin kuin parempiosasten ihmisten vaikutuspiirissä. [naurua] – – Tässä toisella puolella asui Santaholman puutavarayhtiön johtaja Olli Santaholma tässä rakennuksessa mikä näkyy tähän meijän pihalle. Ja heillä oli tuota Halosenniemessä ja Kalajoella sahat. Hinaajat kulkivat ohi tuosta rantaa pitkin ja hinasivat tarakoita ja tämä Olli Santaholma kävi aina tuolla tornissa, koska tuossa rakennuksessa on tuollainen lasitorni, niin hän kävi tarkkailemassa, että olivatko ne hinaajat aikataulussa.

Oulu-lehessäkin oli juttu siitä kun tätä rakennusta rakennettiin sillon sodan kynnyksellä, sillonhan loppu isältä ja äitiltä rahat. Hirsikertaan saatiin tämä ja siellä isä oli tekemässä salvosta tuohon päätyyn. Ja siinä vaiheessa tuli tämä Santaholma tähän rantaan hienolla moottorivenneellään, sitä autonkuljettaja ajoi sitä moottorivenettä – –.

Tämä Olli käveli sitten tästä meijän rakennuksen päädyn ohi, hän kävi aina katsomassa, että mitenkä se tämmönen tavallinen duunari rakentaa. Ja tuli seisomaan tähän rakennuksen päätyyn ja sano, että siinähän se talo nousee. Ja isä sano, että nousishan se mutta kun loppu rahat. Ja se Olli kaivo sellasen pitkän lompsan taskusta, joka käänty ainakin kolome kertaa päällekkäin ja sano, että tuuppas tänne alas niin katotaan sitä hommaa, että mitenkä se rahahomma käy, että eiköhän sitä löyvy. Isä tuli tuolta ylyhäältä sitten ja Olli kysy, että kuinka palijon sitä pitäis olla sitten.

Isä sano, että sen verran kun ois, niin sais tuon ulukokaton ja tämän yläkerran sais kuitenkin tähän päälle. No Olli anto sieltä sen setelitukun, eikä siinä puhuttu mitään velan takasin maksusta tai näistä, että millonka ja miten se pittää maksaa. – – No, veleka maksettiin aikanaan. Minun isäni oli semmonen kunnian mies, että varmasti makso velekansa. Se oli semmonen asia, että minä muistan sen. Ei tuossa pienessäkään asunnossa missä me ensin oltiin, niin en muista, että siellä ois koskaan riielty. Mutta sen minä muistan, että näistä pankkilainojen ja velekojen takasin maksusta, niistä oli keskustelua. Niin tästä johtu, että sitten syksyllä teurastettiin meijän ainua sika. Ja minä muistan, kun se nostettiin keikkalavakärryille se sika ja lähettiin viemään sitä, ja äiti itki

Olli Santaholma kesähuvilansa puutarhassa.
Kuvaaja tuntematon.

surkiasti, että kun se nyt viijään pois teurastettavaksi. – – Ja niillä rahoilla sitten maksettiin se loppu veleka, ja isä tuli sitten Santaholomalta meille, ja mää muistan miten se löi tyhyjän lompsan pöytään ja sano, että velat on maksettu ja korkojen kans. Se tiesi sitä, että sinä talavena ei syöty meijän perheessä lihaa. [tauko]

Näitä kun ei koskaan muistele näitä asioita niin ne ovat kyllä kirkkaasti mielessä jos alakaa niitä jostakin päästä tällä lailla kelaamaan. Niinkun tulevat ihan lapsuuesta asti ne muistikuvat vielä hyvin tässä iässä ja oon monesti aatellut sitäkin asiaa, että oisko se koskaan tämä Santaholoma karhunnu sitä velekaa, jos ei isä sitä ois säännöllisesti käynyt sitä maksamassa. Mutta kävi se aina maksamassa sen. – – Siinä mielessähän tämä oli reilu, että kun sitä ei työmies saanu sitä pankkilainaa.

Tätähän on rakennettu, minäki oon rakentanu tätä paikkaa ja koettanu pitää tätä kaupunkisiistissä kunnossa, ja puistomaisessa kunnossa, niinku vuokrasopimuksessa määrätään. Ja sitte nämä julkisivut pyrkiny pitämään siinä kunnossa kun ne alunpitäen on ollu. Minulla on tarkotuksena, että tämä ois jonkulainen muisto siitä, että minkälaisia mökkitötteröitä täällä on ollu.

Siinä on ollu syynä semmonenki asia, että minun isä vielä kuolinvuoteellaan sano, että mökkiä ei saa myyä – –. Tuossa on minun isän kuva tuossa seinällä, sieltä se tarkkailee koko ajan, että miten pojalla menee. [naurua]

Mutta siihen aikaa, hyvin pitkään nykyaikana on ollu semmonen ote, että kaikkea vanahaa tuhotaan. Tämä nyt on taas tullut tämä uusi virtaus, mikä on minusta palijo parempi ja viisaampi. Tässä on nyt myös oma lehmä ojassa, että ollaan saatu asua tässä, että meiltä ei oo viety tätä paikkaa. Vaikka aika ajoin tässä on tuntenu ittensä jonkinlaiseksi rikolliseksi, kun ei myy tätä paikkaa.[4]"

Vaikka esimerkkikertomus välittää kertojan, hänen isänsä ja samalla ryhmän, Hietasaaren ympärivuotisten asukkaiden kokemuksia, sillä on myös suhde kulttuurisesti jaettuihin kertomisen malleihin, perinteisiin ja lajityyppeihin. Jos yksittäisestä kertomuksesta haluaa löytää sen, mikä siinä on uutta ja subjektiivista, on ensin tarkasteltava kertomuksen perinteisten muotojen ja sosiaalisesti jaettujen kerrosten osuutta. Narratiivisen tutkimuksen kei-

noin voidaan esimerkiksi tarkastella, miten kertojan henkilökohtainen kertomus suhteutuu kulttuurisiin kertomuksiin; millaisia kulttuurisia elementtejä kertomukseen sisältyy, ja miten kulttuuriset konventiot vaikuttavat kertomuksen muodostamiseen.[5]

Onko kertomuksilla yleistä mallia?

Yhden narratiivin määritelmän laativat 1960-luvulla kielitieteilijät William Labov ja Joshua Waletsky. Heidän mukaansa kertomus on yksi tapa ”esittää mennyt kokemus yhdistämällä lauseiden kielellinen peräkkäisyys todella sattuneiden tapahtumien (pääteltyyn) peräkkäisyyteen”[6]. Labov määritteli kertomuksen rakenneosat[7], joiden esiintymistä seuraavaksi tarkastelen esimerkkikertomuksessa.

1. Tiivistelmä (*abstract*) kokoaa kertomuksen keskeisen sanoman. Elämä Hietasaaressa oli kovaa, mutta siitä selvittiin yhteisöllisyyden avulla.
2. Orientaatio (*orientation*) sijoittaa tapahtumat aikaan ja paikkaan, nimeää keskeiset toimijat ja heidän pyrkimyksensä. Yhteisö oli jakautunut ympärivuotisiin asukkaisiin ja kesäasukkaisiin. Kertojan perhe kuului 1930-luvulla suhteellisen varattomiin ympärivuotisiin asukkaisiin, jotka rakensivat itselleen taloa. Johtaja O. Santaholma taas omisti naapurissa kesähuvilan ja eli suureellisesti.
3. Mutkistuva toiminta (*complicating action*) Kertomus sisältää aina ristiriidan, muuten ei olisi mitään kerrottavaa. Vanhempien rahat loppuvat, talo uhkaa jäädä kesken. Varakas naapuri lainaa rahaa. Lainan takaisin maksu on kunniakysymys, vaikka saattaa perheen taloudelliseen ahdinkoon.
4. Arviointi (*evaluation*) Kertomuksessa ehdotetaan kuulijalle sopivaa tulkintaa tapahtumista. Kertojan isä maksoi lainan ja osoitti olevansa kunnian mies. Kertoja on pyrkinyt osoittamaan samoja ominaisuuksia kunnostamalla taloa ja kieltäytymällä myymästä sitä kaupungille kenties purettavaksi. Tulevaisuus jää avoimeksi.
5. Tulos (*result or resolution*) kertoo, mihin tapahtumat ja toiminta johtivat. Kertoja on päättänyt säilyttää talon muistomerkkinä tuleville sukupolville.

6. Lopetus (*coda*) Siirtää kuulijan kertomuksen ajasta kertomisen aikaan. Nykyään ihmiset arvostavat vanhoja rakennuksia ja ympäristöjä toisin kuin muutamia vuosikymmeniä sitten.[8]

Näin tulkittuna polveileva alkujaan spontaanilta vaikuttanut kertomus näyttää jäsentyvän kertomuksen yleistä rakennetta kuvaavan mallin mukaisesti. Matti Hyvärinen on kuitenkin huomauttanut ongelmista Labovin ja Waletskyn mallin käyttämisessä kertomuksen yleisenä mallina. Hänen mukaansa mallin rakenne on muotoutunut tutkijoiden käyttämän erityisen haastatteluaineiston vaikutuksesta seikkailu- tai selviytymiskertomuksen malliksi. Näin ollen Labovin ja Waletskyn malli sopii parhaiten sellaisten aineistojen analysointiin, joissa on erityisen selviytymiskertomuksen piirteitä. Muunlaisten kertomusten analysointiin se ei taivu yhtä hyvin. Malli kiinnittää huomiota tapahtumien etenemiseen, mutta kiinnostavinta kertomuksessa on usein tapahtuneen arvottaminen ja sen kertominen, mitä lopulta ei tapahtunut.[9]

On mahdollista, että seikkailukertomuksen lajityypin yleisyys länsimaisessa kulttuurissa on tavallaan harhauttanut tutkijat pitämään sitä kertomuksen yleisenä mallina. Esimerkkinä olevasta haastattelulainauksesta seikkailukertomuksen piirteet kuten sankarin tekemät uhraukset ja auktoriteettien vastustaminen vaikuttavat löytyvän helposti. Jos analyysissä käyttää jotain kertomuksen mallia, sen valintaan kannattaa suhtautua kriittisesti. Paitsi seikkailuja, ihmiset jakavat kertomuksilla myös arkisia kokemuksia ja luovat ja ylläpitävät ryhmiä. On syytä pohtia, olisiko esitetty lainaus ollut mahdollista tulkita myös jonkin toisen kertomusmallin kautta esimerkiksi kertojan suvun alkumyyttinä, elämäkertana tai kuvauksena yhteiskuntaluokkien välisistä suhteista.

Kertomuksen monet merkitykset ajassa ja paikassa

Paitsi jaetaan kokemuksia, kertomuksissa myös tehdään erilaisia selontekoja, puolustaudutaan, otetaan kantaa, kritisoidaan, tehdään asioita ymmärrettäväksi ja asemoidaan itseä ja muita.[10] Kertomus on ajattelun ja tietämisen muoto, jolla on ratkaiseva merkitys sekä menneeseen että tulevaan kurottuvan ajallisuuden ymmärtämisessä. Yhdellä kertomuksella voi olla monia merkityksiä. Kertomuksilla historiasta pyritään usein menneisyyden hallitsemiseen.[11]

Tällöin kertomukseen voidaan valita sellaisia elementtejä, jotka tukevat kertojan tulkintaa tapahtuneesta. Kertomuksilla otetaan myös suuntaa tulevaisuuteen ja perustellaan omia valintoja. Ihmiset rakentavat identiteettejään kertomuksilla. Miksi kertoja päätti säilyttää rakennuksen, mitä se kertoo hänestä ihmisenä? Kuka on kertomuksen sankari ja kuka sen konna? Mikä on muiden hahmojen (äiti, autonkuljettaja, sika) rooli kertomuksessa? Uudet kertomukset korvaavat jatkuvasti edellisiä ja samalla kertojan identiteetti uudistuu. Onko tällä kertomuksella kenties vanhempia edeltäjiä? Kertomus on vuorovaikutuksen väline. Kertoja pyrkii vaikuttamaan kuulijaan, mutta myös kuulijan odotukset saattavat muuttaa kertomusta. Miksi kertomus kerrottiin näin juuri tälle tutkijalle?

Vaikka esimerkki on peräisin itse kokoamastani haastatteluaineistosta, narratiivista tutkimusta voidaan tehdä myös muunlaisista aineistoista fiktiivisistä tarinoista tieteellisiin teksteihin. Fiktio ja fakta, kirjallinen ja suullinen perinne voivat sekoittua samassa tekstissä tai kertomuksessa. Kullakin aineistolla on erityispiirteensä, jotka on otettava huomioon. Haastattelu, johon esimerkkikertomus kuului, tapahtui Hietasaaressa haastateltavan lapsuudenkodissa, joka oli myös kertomuksen aihe. Kertoja, vuonna 1932 syntynyt mies, esiteltiin minulle lahjakkaana jutunkertojana. Hän arvosti itse kykyään kertoa tarinoita Hietasaaresta ja suhtautui hyvin positiivisesti ajatukseen nauhoitetusta haastattelusta, joka tallentaisi muistitietoa ja auttaisi sitä säilymään.

Haastateltava oli kertonut saman kertomuksen jo aikaisemmin. Se oli julkaistu paikallislehdessä perinnepakinapalstalla, joten kertomuksella voi ajatella olleen kertojalle erityistä merkitystä. Kertomuksen toistamisen voi ajatella vuosien kuluessa korostavan sen kertomuksellisia piirteitä ja karsivan ainesta, joka ei sovi kertomisen kontekstiin. Haastattelijan osuutta haastateltavan kertomuksen muodostumiseen on korostettu. Jos haastattelua tulkitaan vuorovaikutustilanteena, haastattelijan rooli kasvaa, ja hänestä tulee kertojan rinnalla toinen aineiston tuottaja. Haastattelua voidaan tulkita siitä näkökulmasta, mitä se kertoo haastattelijan ja haastateltavan välisen vuorovaikutuksen luonteesta.[12]

Tässä tapauksessa kertomus oli ikään kuin valmiina, joten roolini haastattelijana ei muodostunut kovin aktiiviseksi. Läsnäoloni oli kuitenkin kertomisen edellytys, sillä kertomuksia ei ole luontevaa kertoa ilman kuunteli-

jaa. Lisäksi olin ilmaissut suhtautuvani myönteisesti Hietasaaren vanhojen rakennusten säilyttämiseen, joka oli myös kertojalle tärkeää. Kiinnostuneena ja samanmielisenä kuulijana sain varmasti kuulla erilaisen version kertomuksesta kuin neutraalisti tai negatiivisesti suhtautunut kuulija. Vaikka läsnäoloni vaikutti juuri tähän esityskertaan, voi ajatella, että kerronnan kohde oli itse asiassa eräänlainen ihannekuulija[13], joka edusti lähinnä tulevia sukupolvia. Kertomusta voi tulkita vastauksena osin ääneen lausumattomaan kysymykseeni: miten on mahdollista, että tämä rakennus on säilynyt, vaikka lähes kaikki sen ympäriltä on purettu? Vastauksena omiin odotuksiini sain kuulla selviytymiskertomuksen, jonka tarkoituksena oli herättää ihailua ja ihmetystä.

Kertomus ajassa ja paikassa

David Hermanin mukaan narratiivin yksi määritelmä on kertomus tapahtumista, jotka tapahtuvat tietyssä ajassa ja asettuvat johonkin diskursiiviseen tai kertomisen kontekstiin. Narratiiville on tyypillistä, että siinä kuvaillaan henkilön kokemuksia tapahtumista, jotka liittyvät kertomuksen maailman muutokseen. Tässä mielessä narratiivi on ihmiselle tyypillinen keino ymmärtää aikaa, prosesseja ja muutosta.[14]

Kertomus sijoittui kertojan lapsuuteen 1930- ja 40-lukujen vaihteeseen. Kertomuksen loppu puolestaan sitoo menneen ajan kerrontahetken nykyisyyteen kaksituhattaluvun alussa. Kertomuksen tapahtumapaikka on Hietasaaren kaupunginosa sellaisena kuin kertoja sen muistaa. Kertomus kuvaa kotitalon rakentamisen ja myöhemmin sen säilyttämisen kohtaamia vaikeuksia ja niiden voittamista. Kertomuksen maailmassa voi hahmottaa useita muutosprosesseja, joita arvotetaan eri tavoin.

Tarinan yksi päähenkilö on kertojan isä, joka rakensi talon. Toistaessaan isän ja O. Santaholman välisen dialogin kertomus saa epäsuoran kerronnan elementin. Kertoja ei ole välttämättä itse suoranaisesti kokenut tapahtumia, vaan kertomus on peritty vanhemmilta. Kertomuksen jatkuessa kertoja nousee itse päähenkilöksi, suvun perinteen jatkajaksi ja talon säilyttäjäksi nykyajassa. Kertomuksen kokonaishahmoa tarkasteltaessa esiin piirtyy suomalaiselle kulttuurille tyypillinen romanttinen sankaritarina, joka korostaa (rakennus)kulttuurin luomista ja siirtämistä isältä pojalle. Kertomuksessa

nousee esiin myös ristiriita, jossa poika joutuu uhmaamaan ympäröivän yhteiskunnan normeja voidakseen täyttää isänsä tahdon ja säilyttää talon.

Kertomuksella, jota on kerrottu usein, on voinut olla eri aikoina useita merkityksiä. Motiivien oikeuttamisen näkökulmasta yksi tarkoitus on perustella talon arvoa ja kertojan päätöstä säilyttää se omistuksessaan vaikeuksista huolimatta, ja pitää sitä kunnossa. Kertomus kertoo talon rakentamisen vaatimista uhrauksista, jotka tekevät sen säilyttämisestä ja siihen liittyvien kertomusten kertomisesta kunnia-asian.

Se, että kertomus seurailee perinteistä kaavaa vaikeuksista voittoon, ei tee siitä vähemmän arvokasta tutkimuksen kohdetta. Ilmiö kertoo siitä, miten ihmiset rakentavat elämästään mielekkäitä kokonaisuuksia usein arvaamattomassa maailmassa. Haastateltava toivoi rakennuksen säilyvän eräänlaisena muistomerkkinä Hietasaaren talviasukkaiden elämästä. Kertomuksen kertominen yhä uudelleen vahvisti viestiä rakennuksesta menneen elämänmuodon monumenttina ja samalla henkilökohtaisena muistomerkkinä.

Toinen kertomuksen merkitys on kuvata Hietasaaren yhteisön sosiaalista dynamiikkaa. Kertoja tuo esiin saaren asukkaiden kaksi ryhmää, toisaalta työväestöön kuuluvat talviasukkaat, joihin kertojan perhe kuului ja toisaalta varakkaat kesähuvilanomistajat, joita kertomuksen toinen päähenkilö, Olli Santaholma, edusti. Toisaalta kertomuksessa rakennetaan vastakohtaisuuksia; puutavarayhtiön johtaja kantoi lompakossaan rahasummaa, joka ratkaisi kokonaisen työläisperheen toimeentulon ja rakennuksen rahoituksen. Toisaalta O. Santaholma esitetään myös naapureistaan patriarkaalisesti huolehtivana patruunana.

Kertomuksessa pannaan painoa lainasta otetulle ja maksetulle korolle. Valtasuhteiden näkökulmasta koron ottaminen ikään kuin palauttaa tasapainon kertomuksen maailmaan ja toimii muistuttajana tosiasiallisista valtasuhteista henkilöiden välillä. Kertomuksen herättämien odotusten näkökulmasta yllätys on johtaja, joka osoittaa myötätuntoa ja anteliaisuutta lainaamalla rahaa ilman kirjallista sopimusta tai takuita. Arkisessa elämässään etäiset johtaja ja työmies kohtaavat naapureina, ja johtaja osoittaa kykynsä tuntea myötätuntoa ja halunsa auttaa. Toisaalta koron perimisen lainasta voi tulkita liikemiesmäiseksi ajatteluksi ja rationaaliseksi voitontavoitteluksi. Toisaalta korostaessaan maksaneensa lainan korkojen kanssa isä myös painottaa omaa itsenäisyyttään; hän ei tahdo jäädä mitään velkaa varakkaal-

le naapurilleen. Kysymys siitä, miten pitkälle lainanantajan hyväntahtoisuus olisi ulottunut, jos kertojan isä ei olisikaan pystynyt maksamaan lainaa takaisin, jätetään avoimeksi.

Tarkasteltaessa sen tarjoamia rooleja kertomus vertautuu O. Santaholman isästä kauppaneuvos Antti Santaholmasta aiemmin kerrottuihin kertomuksiin. Oulun 1800-luvun lopun tervakauppaa koskeneissa kielipolitiikkaan liittyneissä kiistoissa A. Santaholma esitettiin suomenkielisessä lehdistössä oikeudenmukaisena ja vähäosaisia auttavana hahmona.[15] Tarinat "oikeudenmukaisesta herrasta" jäivät elämään kaupunkiin ja maaseudulle, josta myös kertojan isä oli kotoisin. Tästä näkökulmasta kertomuksen rakenne rooleineen on vanhempi kuin sen kertoja tai henkilöhahmot. Voi pohtia, onko uudempi kertomus saanut vaikutteita vanhasta kertomuksesta tietoisesti tai tiedostamatta. Vai velvoittiko kenties kertomus isän teoista Olli Santaholmaa auttamaan pulaan joutunutta? Joka tapauksessa yhtäläisyydet liittävät kertomuksen vanhempaan yhteiskunnallista oikeudenmukaisuutta ja vallanpitäjien ja alamaisten suhteita pohtivaan kertomusperinteeseen.

Menneisyyden arvottamisen näkökulmasta saaren tiivis yhteisöllisyys esitetään turvallisuutta luovana tekijänä, joka nykymaailmasta on kadonnut. Toisaalta kertoja tiedostaa, että riippuvaisuus muista yhteisön jäsenistä ei ollut vapaaehtoista, vaan johtui olosuhteiden paineesta. Saavutettu hyvinvointi on mahdollistanut turvatun ja yksityisen elämän mutta on samalla tehnyt yhteisöllisyydestä tarpeetonta. Tällä yleisellä tasolla samankaltaisen kertomuksen kertovat monien Euroopan maiden asukkaat, jotka ovat kokeneet elintason nousun markkinatalousvaltaisessa hyvinvointivaltiossa.[16]

Narratiivisen tutkimuksen haarautuvat juuret

Monet narratiivisuudesta käydyn keskustelun epäselvyydet johtuvat käsitteen määrittelyn epämääräisyydestä. Arkisessa kielenkäytössä narratiivia käytetään usein kertomuksen synonyymina. Narratiivisessa tutkimuksessa on kyseessä konstruktivistinen tutkimusote, jonka lähtökohtana on kielen ja kielenkäytön ensisijaisuus merkitysten tuottamisessa. Kerronnallinen tutkimus on läheistä sukua diskurssianalyysille.[17] Narratiivi ei kuitenkaan pelkisty diskurssin alalajiksi. Yksi diskurssi voi sisältää useita narratiiveja samoin kuin yhdestä narratiivista voi erottaa useampia diskursseja.[18] Molempia

käsitteitä käytetään varsin vapaasti, ja lukijan kannattaa kiinnittää erityistä huomiota siihen, miten kukin kirjoittaja käsitteensä määrittelee.

Matti Hyvärinen on eritellyt narratiivisen tutkimuksen haaroja, joista kahta merkittävintä voidaan kutsua 1) kielitieteelliseksi ja 2) vertauskuvalliseksi näkemykseksi narratiivista. Ensimmäinen Hyvärisen tunnistamista tutkimuksen päähaaroista on saanut alkunsa kirjallisuustieteen piirissä. Tässä lingvistisessä tutkimuksen haarassa narratiivi määritellään tutkijan näkökulmasta riippuen joko tekstin ominaisuudeksi, kertojan ja yleisön välisen kommunikaation tuotteeksi tai lukijan tekstiin lisäämäksi piirteeksi.[19]

Esimerkkikertomuksessa narratiivi voisi paikantua esimerkiksi Labovin mallin mukaisten kertomuksen rakenneosien tunnistamiseen. Tämä yksin ei kuitenkaan riitä avaamaan kaikkia kertomuksen mahdollisia merkityksiä. Kuulijan tai lukijan roolin korostaminen kertomuksen synnyssä auttaa ymmärtämään, miksi kertomus kerrottiin. Se ei kuitenkaan vastaa kysymykseen siitä, miten kertomus voi lisätä ymmärrystämme rakennusperinnön tai esikaupungin merkityksistä tai muusta kertomuksen ulkopuolisesta maailmasta.

Varhaisten narratiivin tutkijoiden lähtökohtana oli Ferdinand de Saussuren strukturalistinen kielitiede sekä venäläisten formalistisen koulukunnan kirjallisuustieteilijöiden työ. 1960-luvulla strukturalistiset narratologit kuten Roland Barthes pitivät narratiivia yhtenä diskurssin genrenä. Varhaisen, objektiiviseen tieteellisyyteen pyrkivän narratologian lähtökohta oli, että on olemassa yksi yhteinen malli, joka selittää ihmisten kyvyn ymmärtää erilaisia kommunikatiivisia esityksiä kertomuksina. Päämääränä oli tätä mallia tutkimalla selvittää, miten ihmisen narratiivinen kyky muodostuu. Pyrkimyksenä oli luoda yleispätevä teoria, joka sopisi kaikenlaisten kertomusten tarkasteluun.[20] Ajatus yleispätevästä narratiivin teoriasta on houkutteleva, tuntuuhan kertomuksista kaikkialla maailmassa kaikkina aikoina löytyvän samoja piirteitä. Yhteisiin piirteisiin keskittyminen on kuitenkin vaarassa hämärtää sen moninaisuuden, mihin kertomusten kertomista on eri tilanteissa käytetty.

Aristotelinen käsitys kertomuksesta suljettuna kokonaisuutena, jossa on alku, keskikohta ja loppu, on viime vuosina joutunut arvostelun kohteeksi. Huomio on kiinnitetty narratiivin avoimuuteen vastakohtana yksinomaan yhden kertojan kertomalle ja hallitsemalle kertomukselle. Lisäksi narratiivit on alettu nähdä sosiaalisen vuorovaikutuksen osina.[21] Harva kertomus edustaa puhtaasti kumpaakaan lajityyppiä, usein yksiäänisyys ja moniääni-

syys, suljettu ja avoin muoto sekoittuvat. Myös esimerkkikertomuksessa kertoja puhuu välillä omalla äänellään, välillä taas isänsä tai O. Santaholman äänellä. Lopulta myös kertomuksen jatko ja rakennuksen kohtalo jäävät avoimiksi. Kertoja ei ole enää nuori, onnistuuko hän siirtämään rakennuksen ja siitä huolehtimisen perinteen seuraavalle sukupolvelle?

Fiktiivinen kaunokirjallisuus on kuvaava esimerkki narratiivisesta lajityypistä. Mutta narratiiville tyypillisiä piirteitä löytyy runsaasti myös muista tekstityypeistä ja medioista; vapaasta keskustelusta historiankirjoitukseen. Sittemmin narratiivien tutkimus on saanut vaikutteita muun muassa gender-teoriasta, filosofisesta etiikasta, uudemmasta kielitieteestä, kognitiotieteestä, diskurssianalyysistä ja kriittisestä teoriasta.[22]

Osassa nykytutkimusta jatketaan aiemman tutkimuksen tunnistamien narratiivin piirteiden, kuten kerronnan, juonen, ajan, paikan, hahmon, dialogin, ajattelun esittämisen ja näkökulman tarkastelua. Toinen tutkimuksen trendi laajentaa tutkittavien kertomusten kenttää ja erilaisia kerronnan muotoja. Kiinnostaviksi kysymyksiksi ovat nousseet mediasta toiseen siirtämisen vaikutukset kertomuksen sisältöön ja merkitykseen.[23] Jokainen, joka on litteroinut nauhoitetun haastattelun tekstiksi, saa huomata, miten äänensävyn ja sanojen painotusten välittämät merkitykset eivät siirry sellaisenaan tekstiin. Puhumattakaan kertojan ja kuulijan ilmeiden ja eleiden merkityksistä, joiden vangitsemiseen tarvittaisiin liikkuvaa kuvaa.

Varhainen narratiivinen tutkimus keskittyi kirjallisten tekstien tarkasteluun. Yksi nykytutkimuksen merkittävä haara on suullisten kertomusten tutkimus. Sosiolingvistisen keskusteluanalyysin perinnettä jatkavat tutkijat korostavat, että suullisia kertomuksia tarkasteltaessa on tärkeää ottaa huomioon kertomisen tilanne. Erilaiset säännöt pätevät haastattelutilanteessa kerrottuun kertomukseen verrattuna vaikka perheen ruokapöytäkeskusteluun tai tasavertaisten kollegoiden väittelyyn. Tutkijat ovat esittäneet, että arkisessa keskustelutilanteessa tapahtuva kertominen olisi narratiivin prototyyppi.[24]

Narratiivisessa tutkimuksessa tunnistamansa toisen, vertauskuvallisen, päähaaran Matti Hyvärinen liittää niin sanottuun narratiiviseen käänteeseen. Tätä suuntausta edustavat tutkimukset määrittelevät narratiivin käsitteen laajemmin kuin mitä kirjallisuustieteessä on ollut tapana. Käänteen ansiosta narratiivin käsite on viime vuosikymmenten aikana levinnyt lingvisti-

sestä tutkimuksesta muille tieteenaloille. Laajentumisen aloitti 1980-luvulla narratiivinen käänne yhteiskuntatieteissä, joista se on levinnyt myös humanistisiin tieteisiin. Tämän tutkimuksen haaran edustajat tulkitsevat narratiivin metaforisessa mielessä ja käyttävät kertomuksen vertauskuvaa tutkiessaan monenlaisia aiheita identiteetistä sairauskertomuksiin ja elämäkertoihin.[25]

Narratiivinen käänne on lisännyt tutkijoiden kiinnostusta ihmisten omasta elämästään kertomia kertomuksia kohtaan. Kiinnostuksen taustalla on usko henkilökohtaisten kertomusten merkitykseen identiteeteille, sosiaalisen todellisuuden rakentumiselle ja tulevan toiminnan suunnittelulle. Alasdair MacIntyre (1984) laajensi narratiivin tulkintaa huomattavasti kirjoittaessaan ihmisten elävän kertomuksia ja verratessaan identiteetin yhtenäisyyttä kertomuksen lakien vaatimaan kirjallisen hahmon yhtenäisyyteen. Vertaus tekee narratiivista elämän vertauskuvan ja avaa mahdollisuuksia muun muassa narratiivin terapeuttiseen käyttöön. Narratiivi on liitetty kertojan persoonallisuuden eheytymiseen, paranemiseen ja itsensä toteuttamiseen.[26] Muistitietoa kerättäessä haastateltujen kertomuksissa on usein omaelämäkerrallisia piirteitä. Kertominen itsessään voi parhaimmillaan muodostua kertojalle positiiviseksi kokemukseksi. Koska haastatteluissa voidaan käsitellä hyvin henkilökohtaisia asioita, tutkijan on kiinnitettävä erityistä huomiota tutkimuseettisiin kysymyksiin.

Myös narratiivisen käänteen tutkimussuuntaus on saanut inspiraationsa kirjallisuustieteen narratiivin käsitteestä. Käytännössä tutkijoiden huomio on usein kiinnittynyt kertomusten sisältöön narratiivin käsitteen määrittelyn jäädessä vähemmälle huomiolle. Tämä on johtanut narratiivin käsitteen ajoittaiseen epämääräisyyteen ja ohuuteen.[27]

Omassa tulkinnassani on piirteitä sekä kielitieteellisestä että vertauskuvallisesta narratiivisesta tutkimuksesta. Hyväksyn näkemyksen narratiivisuudesta tekstin ominaisuutena. Uskon, että kertomuksen rakenneosat ovat tekstin ominaisuuksia siinä mielessä, että jokainen kertomuksen kielen ja kulttuurin tunteva lukija voi ne tunnistaa. Toisaalta tunnen vetoa narratiivisen käänteen tutkimussuunnan mahdollistamaan vapaampaan tulkintaan, joka ei ole niin tiukasti sidoksissa tekstiin, vaan sallii myös tekstin ulkopuolisten merkitysten huomioimisen. Niinpä haluan tulkita esimerkkikertomuksen kertomuksena luokkayhteiskunnan muutoksesta hyvinvointivaltioksi, vaikka kumpaakaan sanaa ei kertomuksessa mainita. Uskon myös

saavani kertomuksesta tietoa siitä kaupunkisuunnittelun seurauksena syntyneestä tapahtumaketjusta, jossa Hietasaaren esikaupunki muuttui asuinalueesta julkiseksi virkistysalueeksi, vaikka se ei ole kertomuksen varsinainen aihe. Monipuolisuudessaan narratiivi on hedelmällinen käsite, mutta tutkijan on syytä olla tietoinen sen monista eri merkityksistä ja sijoittaa itsensä tutkimuksen kentälle.

Narratiivinen näkökulma muistitietotutkimukseen

Suomessa kansainvälisen muistitietotutkimuksen, englanniksi *oral history,* metodologisia näkökulmia ovat hyödyntäneet historiantutkijat, kulttuurin tutkijat ja etnologit 1980-luvulta lähtien. Erilaisen muistitietoaineiston käyttämisellä tutkimuksessa on sinänsä pitkä perinne. Muistitietotutkimuksen kiinnostuksen kohteita ovat usein olleet erilaiset pienet ilmiöt sekä näkökulmat kuten arki, marginaalit, unohdetut ilmiöt tai yhteisöt, joiden olemassaolosta ei ole jäänyt dokumentteja.[28]

Tässä mielessä Hietasaaren esikaupungin ja rakennusperinnön merkitysten tarkasteleminen on tyypillinen kohde muistitietotutkimukselle. Kyseessä on Oulujoen suiston saarelle rakentunut työväenasuinalue ja kesähuvilaalue. Enimmällään alueella oli pysyviä asukkaita 1940-luvun lopulla yli 900 henkeä. Myöhemmin 1960-luvulla Oulun kaupunki kaavoitti saaren virkistysalueeksi, jonka seurauksena suurin osa asukkaista joutui muuttamaan pois, ja valtaosa rakennuksista purettiin. Vaikka Hietasaaren aikoinaan vilkas ja sosiaalisesti kerrostunut asuinyhteisö on kadonnut, se elää vielä entisten asukkaiden muistissa. Tällainen muisteltu yhteisö lähenee Benedict Andersonin käsitettä kuvitteellisesta yhteisöstä.[29] Kertomuksissa kadonneeseen yhteisöön voidaan liittää piirteitä ihanteellisesta ja alkuperäisestä ihmisyhteisöstä vastakohtana nykyajan rappiolle ja vieraantumiselle.

Muistitieto on luonteeltaan konstruktiivista, rakennettua. Joka kerta, kun muisto kerrotaan, se rakentuu uudestaan hieman erilaisena. Tästä syystä muistitietoa on ollut helppo arvostella ”väärin muistamisena”. Muistitieto on eritystä tietoa. Se on yhtä aikaa dokumentti sekä kuvaamastaan tapahtumasta että merkityksestä, joka tapahtumalle kertomistilanteessa annetaan. Muistitiedon pohjalta tutkija tuottaa erilaisia rekonstruktioita menneisyydestä. Tietoteorian näkökulmasta muistitietotutkimuksen tiedonintressi on

selittävä, ymmärtävä ja kriittinen.[30] Tutkimuksen tarkoituksena ei ole niinkään selvittää faktoja tai ”mitä todella tapahtui”. Merkityksellistä esimerkkikertomuksessa ei ollut niinkään se, millaista korkoa lainasta perittiin tai perittiinkö sitä, kuin se, miten kertomus vanhempien tekemistä uhrauksista perustelee talon tunne- ja muistoarvoa sen nykyiselle omistajalle.

Muistitieto kertoo, mitä muistelijat halusivat tehdä, mihin he uskoivat tekohetkellä tai mitä he ajattelivat tehneensä kerrontahetkellä ja ennen sitä. Subjektiivisuudella voi olla jopa enemmän tekemistä menneisyyden kanssa kuin näkyvillä faktoilla. Se, mihin ihmiset uskovat muistoissaan, sisältää enemmän tietoa kuin se, mitä todellisuudessa tapahtui. Tutkijan on otettava muistelijan subjektiviteetti huomioon, kun hän muodostaa muistitiedosta tieteellistä totuutta.[31] Kertomuksen kuvaaman tapahtumasarjan merkitys perheen selviytymiselle ei todennäköisesti ollut aivan niin suuri kuin kertomus antaa ymmärtää. Haastattelussa kävi ilmi, että perhe sai myös tavanomaisen pankkilainan. Kertojalle kertomuksen merkitys oli sen tarjoamassa mahdollisuudessa liittää oma elämäntarinansa sukupolvien jatkumoon sekä arvioida yhteiskunnan muutosta ja omien valintojensa suhdetta siihen. Rakennusperinnön säilyttäminen sekä henkilökohtaisena perintönä että laajemmin yhteisenä kulttuuriperintönä näyttäytyy vastarintana, joka suuntautuu yhteiskunnan muutoksia ja modernin kaupunkisuunnittelun aiheuttamaa kulttuuriympäristön tuhoutumista vastaan.

Ymmärtävä muistitietotutkimus pyrkii selittämisen sijasta menneisyyttä käsittelevän muistitiedon tulkintaan, jolloin muistitieto on tutkimuksen lähde. Muistitieto voi olla myös tutkimuksen kohde, jolloin muistitietotutkimus voi keskittyä muistelun prosessiin tai menneisyyden tuottamisen keinoihin. Outi Fingerroosin ja Riina Haanpään mukaan: ”Tutkimustulos on vahvasti subjektiivinen ja usein monimerkityksinen rekonstruktio, joka käsitetään esimerkiksi haastattelutilanteen vuorovaikutuksen, tekstien tulkinnan tai kerronnan analyysin tulokseksi.”[32]

Alkuperäinen kysymykseni kaupunkisuunnittelun ja asukkaiden suhteesta jää kertomuksen analyysin jälkeen edelleen avoimeksi. Kertomus antaa kuitenkin aiheen pohtia toisaalta yksityisen asukkaan ja toisaalta kaupunkisuunnittelun tilakäsityksen välistä jännitettä. Kaupunkisuunnittelun rationalisoidussa tilakäsityksessä kaikki esikaupungin vuokratontit olivat pohjimmiltaan keskenään vaihdettavia. Kaupunki tarjosi 1960-luvulla Hieta-

saaren asukkaille mahdollisuuden siirtyä jollekin kaupungin uusista omakotialueista. Saarella pitkään asuneiden näkökulmasta Hietasaaren yhteisö ja omin käsin rakennetut talot olivat kuitenkin ainutlaatuisia, merkityksellisiä paikkoja, joiden siirtäminen tai korvaaminen oli mahdotonta.

Muistitietokertomusten analyysin lopputulos ei ole menneisyyden aukoton selitys, vaan valitun metodologian mukainen tulkinta. Ymmärtävässä muistitietotutkimuksessa tutkijan on reflektoiden paikannettava itsensä ja tulkintansa. Tavoitteena on saavuttaa ihmisten omat tulkinnat menneisyydestään. Todellinen haaste tutkimukselle on löytää merkityksiä ja ymmärtää sitä kulttuuria, jonka osa muistitieto on.[33] Esitin haastateltavilleni kysymyksen Hietasaaren kesä- ja ympärivuotisten asukkaiden välisistä suhteista. Monet pohtivat vastauksissaan yhteiskuntaluokkiin kuulumista ja sosiaalisen nousun mahdollisuuksia tai mahdottomuutta. Haastatteluhetkellä 60 vuotta täyttäneille ja sitä vanhemmille ihmisille Suomi näyttäytyi selkeänä luokkayhteiskuntana. Vain tätä taustaa vasten heidän kertomuksensa Hietasaaresta tulevat ymmärrettäviksi.

1. Saaranen-Kauppinen; Puusniekka 2006, 1; Hyvärinen 2006b, 20–21.
2. Fingerroos, Haanpää 2006, 33.
3. Aarnipuu 2008. Petja Aarnipuun tutkimus *Turun linna kerrottuna ja kertovana tilana* on erinomainen esimerkki kertomuksellisesta rakennustutkimuksesta ja erittäin tarkasta litteraationotaatiosta.
4. Haastattelu, Väinö Pöytäkangas, s. 1932, Hietasaaressa 10.9.2003.
5. Hyvärinen 2006b, 1–2.
6. Hyvärinen 2006a, 6–8.
7. Labov; Waletsky 1997 (1967).
8. Hyvärinen 2006a, 6–8.
9. Hyvärinen 2010, 94–96.
10. Hyvärinen 2006b, 1–2.
11. Kalela 1993, 99; Ricoeur 1988, 244–249.
12. Hyvärinen 2006a, 9.
13. Hyvärinen 2006a, 6–9.
14. Herman 2009, 1–2.
15. Vapaasalo 1953, 74, 109.
16. Tuomi-Nikula 2009, 1–25.
17. Saaranen-Kauppinen; Puusniekka 2006, 1; Hyvärinen 2006b, 20–21.
18. Hyvärinen 2006a, 4.
19. Hyvärinen 2006b, 34.
20. Herman 2009, 27.
21. Hyvärinen 2006a, 3–4.
22. Herman 2009, 23–26.
23. Herman 2009, 31.

24. Herman 2009, 38.
25. Hyvärinen 2006b, 22–23.
26. Hyvärinen 2006b, 22, 26; Hyvärinen 2008; MacIntyre 1984.
27. Hyvärinen 2006b, 20–21.
28. Finggerroos, Haanpää 2006, 26–27.
29. Kortelainen 2008; Anderson 1983.
30. Finggerroos, Haanpää 2006, 33.
31. Finggerroos, Haanpää 2006, 34.
32. Finggerroos, Haanpää 2006, 35–40.
33. Finggerroos, Haanpää 2006, 35–40.

KIRJALLISUUS

Aarnipuu, Petja 2008. *Turun linna kerrottuna ja kertovana tilana.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Anderson, Benedict 1983. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London: Verso.

Ankersmit, F.R. 2001. *Historical Representation.* California: Stanford University Press.

Bakhtin, M.M. 1986. *Speech Genres and Other Late Essays.* Translated by V. W. McGee. Austin. Texas: University Press.

Bal, Mieke 1997. *Narratology. Introduction to the theory of narrative.* Second ed. Toronto: University of Toronto Press.

Barthes, Roland 1966. "Introduction to the Structural Analysis of the Narrative". Stencilled occasional paper/ Centre for Contemporary Cultural Studies; no. 6. Birmingham: University of Birmingham.

Bruner, Jerome 1987. "Life as Narrative". *Social Research* 54 (1):11-32.

Chase, Susan E. 1995. "Taking Narrative Seriously: Consequences for Method and Theory in Interview Studies". Teoksessa *Interpreting Experience,* toim. R. Josselson; A. Lieblich. Thousand Oaks: Sage.

Halliday, M.A.K. & Christian M.I.M. Matthiessen 1994. *An Introdution to Functional Grammar.* London: Edward Arnold.

Herman, David 2009. *Basic Elements of Narrative.* Malden, Mass.: Wiley-Blackwell.

Hyvärinen, Matti 2006a. "Kerronnallinen tutkimus". <http://www.hyvarinen.info> (Viitattu 13.8.2009.)

Hyvärinen, Matti 2006b. "Towards a Conceptual History of Narrative". Teoksessa *The Travelling Concept of Narrative,* toim. M. Hyvärinen, A. Korhonen & J. Mykkänen. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies. Studies Across Disciplines in the Humanities and Social Sciences, Volume 1. <http://www.hyvarinen.info> (Viitattu 13.8.2009.)

Hyvärinen, Matti 2010. "Haastattelukertomuksen analyysi". Teoksessa *Haastattelun analyysi,* toim. Johanna Ruusuvuori, Pirjo Nikander & Matti Hyvärinen. Tampere: Vastapaino.

Fingerroos, Outi; Haanpää Riina 2006. "Muistitietotutkimuksen ydinkysymyksiä". Teoksessa *Muistitietotutkimus. Metodologisia kysymyksiä.* toim. Fingerroos; Haanpää. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Kalela, Jorma 1993. "Aika, historia ja yleisö". Teoksessa *Kirjoituksia historiantutkimuksen lähtökohdista.* Poliittisen historian laitos. Turun yliopisto.

Kortelainen, Kaisu 2008. ”Muistitietotutkimus työläisyydestä sahayhteisössä”. Lectio praecursoria Joensuun yliopistossa 29.11.2008. *Elore,* vol. 16–1/2009. Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura ry. <http://www.elore.fi/arkisto/1_09/ajank_kortelainen_01_09.pdf> (Viitattu 13.8.2009.)

Kreiswirth, Martin. 2005. ”Narrative Turn in the Humanities”. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory,* toim. D. Herman; M. Jahn & M.-L. Ryan. London, New York: Routledge.

Labov, William & Waletsky, Joshua 1997. ”Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience”. *Journal of Narrative and Life History* 7, 3–38. Orig. in June Helm (ed.) *Essays on the Verbal and Visual Arts: Proceedings of the 1996 Annual Meetings of the American Ethnological Society.* Seattle: University of Washington Press.

Lukkarinen, Ville 1998. ”Taiteen kielet. Illuusion luominen”. Teoksessa *Katseen rajat.* Taidehistorian metolodologiaa. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

Löyttyniemi, Varpu 2004. *Kerrottu identiteetti, neuvoteltu sukupuoli.* Jyväskylä: Minerva.

McCloud, Scott 1994. *Sarjakuva, näkymätön taide.* Helsinki: Good Fellows.

MacIntyre, Alasdair 1984. *After Virtue: A Study in Moral Theory.* Notre Dame: University of Notre Dame Press.

Ricoer, Paul 1984, 1985, 1988. *Time and Narrative* Vol.1, 2 and 3. University of Chigago Press.

Riessman, Catherine Kohler 2008. *Narrative Methods for the Human Sciences.* Los Angeles: Sage.

***Ruutujen välissä. Näkökulmia sarjakuvaan.* 1996.** Tampere: Tampere University Press.

Saaranen-Kauppinen, Anita; Puusniekka, Anna 2006. *KvaliMOTV* Menetelmäopetuksen tietovaranto [verkkojulkaisu]. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto [ylläpitäjä ja tuottaja]. <http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/> (Viitattu 13.8.2009.)

Tuomi-Nikula, Outi 2009. ”Kotiseutu kulttuuriperintöprosessina – saksalainen kokemus”. *Elore,* vol. 16–1/2009. Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura ry. <http://www.elore.fi/arkisto/1_09/art_tuomi-nikula_1_09.pdf> (Viitattu 13.8.2009.)

Vapaasalo, Sakari 1953. *A. Santaholma osakeyhtiö 1903–1952. Kauppias Antti Santaholma ja kauppahuone A. Santaholma.* Oulu: Kirjola oy.

White, Hayden. 1987. ”The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory”. Teoksessa *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation,* toim. H. White. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Haastattelu 10.9.2003, mies, s. 1932. Ulla Pohjamon arkisto.

Käsite, diskurssi, narratiivi, merkki

TAIDETTA TUTKIMAAN

Mikko Pirinen

Charles S. Peircen semiotiikan mahdollisuudet taidehistoriassa ja kuvataiteen tutkimuksessa

Johdanto

Semiotiikkaa on laaja, epäyhtenäinen ja monitieteinen tutkimusote ja tutkimusala. Sen erilaisia sovelluksia löytyy useilta kulttuurin- ja ihmistutkimuksen osa-alueilta – jopa luonnontieteistä. Kaikkein laajimmassa merkityksessään semiotiikka tutkii, mitä on merkitys ja miten merkitykset muodostuvat. Hyvin yleisesti voi sanoa, että semiotiikka on teoriaa merkeistä. Semiotiikka voi vastata kysymykseen, mitä merkki merkitsee, mutta semiotiikka on usein kiinnostuneempi siitä, miten merkki merkitsee. Tutkimuskohteena ovat merkit, mutta vielä tärkeämpiä tutkimuskohteita ovat erilaiset merkitysten tuottamisen ja välittymisen prosessit. Tämän lisäksi semiotiikan voi nähdä alueena, jolla monet eri tieteen- ja taiteenaloilla merkkejä ja merkityksiä koskevat näkemykset kohtaavat ja ovat dialogissa keskenään.[1]

Kuvataiteen tutkimukseen liittyviä semiotiikan aloja ovat visuaalinen semiotiikka ja taiteen semiotiikka. Visuaalinen semiotiikka ulottuu taiteentutkimuksen ulkopuolelle käsittäessään kaiken visuaalisen kulttuurin semiootiseen tutkimuksen. Taiteen semiotiikka on sitä vastoin keskittynyt merkitysten muodostumiseen taiteessa – kaikki taiteenalat mukaan lukien.

Erilaisia merkkejä ja merkityksen muodostumista on tutkittu paljon filosofian historiassa. Tästä huolimatta semiotiikasta on alettu puhua omana tutkimusalanaan vasta 1900-luvulla. Tässä modernin semiotiikan historiassa on erotettavissa kaksi erillistä, mutta lähes samanaikaisesti syntynyttä linjaa. Toinen on yhdysvaltalaisen Charles Sanders Peircen (1839–1914) semiotiikka – tai täsmällisemmin *semeiotiikka*[2] – ja toinen ranskalaisen Ferdinand de Saussuren (1857–1913) *semiologia* (ransk. *sémiologie*). Saussuren luomaa

ranskalaista traditiota kutsutaan usein *strukturalismiksi* tai *strukturalistiseksi semiotiikaksi,* koska tässä tutkimustraditiossa on korostettu merkkien muodostamia järjestelmiä ja niiden rakenteita.

Peirceläinen teoria ja sen soveltuminen kuvataiteen tutkimukseen

Keskityn tässä artikkelissa Peircen semiotiikkaan ja teoriaan. Keskityn siihen ensinnäkin siksi, että koko semiotiikan kentän kattavan esityksen tarjoaminen yhdessä artikkelissa olisi vaikeaa. Toiseksi ajattelen sen sopivan kuvataiteen tutkimukseen saussurelaista semiologiaa paremmin, koska sen lähtökohdat eivät ole semiologian tapaan kielen ja sen rakenteiden tutkimuksessa.[3] Lisäksi uskon, että tutustuminen semiotiikkaan on järkevää aloittaa tutustumalla aluksi toiseen näistä traditioista.[4] Artikkelini pohjana toimivat Peircen omat kirjoitukset sekä Suomessa viime vuosina tehty tutkimus[5]. Lisäksi taustalla ovat semiotiikan käsikirjat kuten Winfried Nöthin *Handbook of Semiotics* (1995) ja Paul Cobleyn toimittama *Routledge Companion to Semiotics and Linguistics* (2001). Näitä edellä mainittuja tutkimuksia ja käsikirjoja täydentävät lähinnä artikkeleina ilmestyneet kuvataiteen semiotiikkaa koskevat kirjoitukset.

Esittelen tässä artikkelissa yhden tavan lähestyä peirceläistä semiotiikkaa ja sen mahdollisuuksia kuvataiteen tutkimuksessa.[6] Monet muut lähestymistavat peirceläiseen semiotiikkaan voisivat olla mahdollisia, jo pelkästään siitä syystä, että Peircen tuotanto on hyvin laaja.[7] Lisäksi ei ole mitään yksiselitteistä tapaa soveltaa peirceläistä semiotiikkaa kuvataiteen tutkimuksessa. Tähän on yhtenä syynä se, että Peirce ei itse varsinaisesti tarkastellut semiotiikan kysymyksiä kuvataiteen näkökulmasta – hän oli ensisijaisesti filosofi ja loogikko. Tämän lisäksi monet kuvataidetta ja taiteen teoriaa koskevat kysymykset, joista nykypäivänä keskustellaan, ovat syntyneet hänen kuoltuaan. Taiteellinen ja tekninen kehitys on synnyttänyt taidetta ja taiteen teoriaa koskevia kysymyksiä, joita Peirce ei olisi voinut aikanaan edes kysyä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö näihin taidetta ja taiteen teoriaa koskeviin kysymyksiin voisi paneutua hänen luomiensa teorioiden ja käsitteiden avulla.

Mieke Bal ja Norman Bryson määrittelevät semiotiikan ja taiteen suhdetta seuraavasti: ”Visuaalisen taiteen semioottinen analyysi ei ensisijaisesti pyri

tuottamaan tulkintoja taideteoksista, vaan tutkimaan, miten teokset voivat olla katsojiensa ymmärrettävissä ja minkälaisten prosessien kautta katsojat luovat merkityksiä näkemästään."[8] Hyvin samansuuntaisesti Harri Veivo on todennut, ettei semiotiikan välttämättä "tarvitse ottaa kantaa siihen, mikä merkitys lopulta muodostuu."[9] Näitä näkemyksiä seuraten tämän artikkelin lähtökohtana on ajatus, että semiotiikan tarkoituksena ei ole ratkaista, mitä taideteos merkitsee tai mitä sen pienemmät tai suuremmat yksityiskohdat tai osat tarkoittavat. Näin hahmoteltuna se pyrkii avaamaan näkökulmia, prosesseja ja tulkintamahdollisuuksia, ei tuottamaan joitakin tietynlaisia ja täsmällisiä tulkintoja.

Semiosis

Arkikielessä visuaalisella merkillä tarkoitetaan usein esimerkiksi tuotemerkkiä tai logoa, mutta semiotiikassa ajatus merkistä on hieman toisenlainen. Peirce itse kirjoittaa merkistä mm. seuraavasti:

> Merkki tai *representamen* on jotakin, joka edustaa jollekin jotakin jossakin suhteessa tai ominaisuudessa. Se puhuttelee tätä henkilöä, siis luo kyseessä olevan henkilön mielessä sitä vastaavan merkin tai ehkä kehittyneemmän merkin. Tätä merkkiä, jonka se synnyttää, kutsun ensimmäisen merkin *interpretantiksi.* Merkki edustaa jotakin – *objektiaan.* Se edustaa objektiaan – ei kaikin mahdollisin tavoin – vaan suhteessa eräänlaiseen ideaan, jota olen joskus kutsunut representamenin *perustaksi.*[10]

Peirce käyttää itse kehittämäänsä, teknistä ja paikoin monimutkaista terminologiaa. Merkki siinä merkityksessä, jossa sitä yleisemmin käytetään, on hänen terminologiassaan *representamen.* Peirce itse käyttää termejä *merkki* (engl. *sign*) ja representamen usein synonyymisesti. Tästä huolimatta kysymys siitä, tarkoittaako merkki Peircen teoriassa aivan samaa kuin representamen, on kiistanalainen. Yksi näkemys on, että merkki on representamen, jolla on mielessä oleva *mentaalinen interpretantti.*[11] Tässä artikkelissa määrittelen representamenin merkiksi, joka edustaa eli *representoi* jollekin jotakin *objektia,* jossakin tietyssä suhteessa tai jollakin tietyllä tavalla. Semiootikko

Thomas A. Sebeok on todennut, että merkki on ”kirjaimellisesti jotakin, joka representoi”[12]. Käytän selvyyden vuoksi jatkossa vain termiä *merkki.*

Objektilla tarkoitetaan viittauskohdetta, josta joskus käytetään myös nimitystä *referentti.* Objekti on siis jotakin, jota merkki jossakin suhteessa edustaa tai esittää eli representoi. Tämän objektin ei kuitenkaan tarvitse olla millään tavoin läsnä tai edes todellinen. Objekti on mitä tahansa asia, tapahtuma tai vaikka ajatus, jota merkki jossakin suhteessa edustaa. Esimerkiksi taiteessa objekti on usein kuvitteellinen.

Mielessämme on merkkiä tarkkaillessamme vastine, josta Peirce käyttää käsitetä *interpretantti* (engl. *interpretant*). Merkki, jota tarkkailemme ja jota Peirce kutsuu myös ensimmäiseksi merkiksi, synnyttää tämän interpretantin, jota voidaan kutsua myös *toiseksi merkiksi.* Käsite interpretantti viittaa tulkintaan ja tulkitsijaan, mutta se ei tarkoita kumpaankaan näistä. Termistä interpretantti on käytetty suomenkielisiä käännöksiä *tulkinnos, tulkitsin, tulkinta* ja *tulkinne,* mutta esimerkiksi Erkki Kilpinen pitäytyy perustellusti termissä interpretantti.[13] Suomennosyrityksistä huomaa, että interpretantti-käsitteen merkitys ei ole mitenkään itsestään selvä tai täsmällinen. Suomenkieliset vastineet viittaavat kuitenkin pikemminkin tulkittavuuteen ja tulkinnan mahdollisuuteen kuin itse tulkintaan. Ahti-Veikko Pietarinen ja Lauri Snellman ovat todenneet, etteivät merkit ”viittaa suoraan objekteihinsa vaan niiden objektit tulkitaan merkkien objekteiksi tulkinteiden kautta”.[14] Interpretantti on siis välittäjänä merkin ja objektin välillä, joten merkin ja objektin välinen suhde ei ole koskaan suora. Harri Veivon mukaan interpretantti tarkoittaa yleisempää merkin tuottamaa seurausta eli se viittaa ”efektiin, joka voi olla joko tunne, ajatus tai teko”[15]. Winfried Nöthin mukaan kuvallisen merkin interpretantteja ovat kaikki ”ideat, ajatukset, johtopäätökset, vaikutelmat tai toiminta, joita kuva synnyttää”[16].

Kun interpretantti syntyy mielessämme, siitäkin tulee merkki. Tämän lisäksi siitä tulee edellistä kehittyneempi merkki, jolle uusi merkitys ja merkitykset rakentuvat. Näin ajatuksemme ja tulkintammekin ovat merkkejä ja samalla osia merkitysprosessissa, jota Peirce kutsuu nimellä *semiosis.* Tämä tarkoittaa myös, että mikä tahansa jollakin tavoin rajattavissa oleva ilmiö, asia tai asiantila voi toimia merkkinä meidän tulkitessamme sitä merkkinä. Sekä taideteokset että taideteosten osat voidaan nähdään merkkeinä, jotka edustavat jotakin siten, että niillä on jokin kohde eli objekti. Merkkiä ja

merkin objektia ei kuitenkaan ole ilman interpretanttia. Tarkemmin sanoen mikään näistä kolmesta ei esiinny yksin, vaan ne tuottavat toisensa. Kun jostakin ilmiöstä tai asiasta puhutaan merkkinä, tarkoitetaan sitä, että tuolla ilmiöllä tai asialla on merkkinä objekti ja interpretantti. Interpretantin kautta peirceläinen semiotiikka on kiinnostunut myös tulkitsijan näkökulmasta merkin ja objektin väliseen suhteeseen. Merkitys ja laajemmin merkityksen muodostumisprosessi jakautuu siis aina triadisesti kolmioon, jonka osat ovat merkki, objekti ja interpretantti. Nämä muodostavat näin dynaamisen merkityksenmuodostumisprosessin, jota kutsutaan nimellä semiosis.

Ajatus semiosiksesta on yksi Peircen semiotiikan ydinajatuksia. Se on prosessi, jossa kaikki merkit ja merkitykset sekä syntyvät että synnyttävät uusia merkkejä ja merkityksiä. Semiosis jatkuu periaatteessa loputtomiin ja sen yhteydessä puhutaan usein rajoittamattomasta semiosiksesta. Yltiöpäisimpiä näkemyksiä täysin avoimesta ja rajoittamattomasta semiosiksesta on kuitenkin kritisoitu. Mats Bergmanin mukaan ajatus täysin rajoittamattomasta avoimuudesta tarkoittaisi, että merkeillä ei olisi merkityksiä ”tässä ja nyt”, eikä tulkinta koskaan pysähtyisi. Tulkitessamme jotakin ilmiöitä tulkintamme kuitenkin pysäyttää prosessin, jolloin syntyy merkitys, joka on ”tässä ja nyt”.[17]

Taideteos, kuten Pablo Picasson (1881–1973) *Guernica* (1937), on meille teosta tarkkaillessamme merkki ja samanaikaisesti joukko merkkejä, joilla kaikilla on jokin kohde tai kohteita (objekteja). Tunnistamme erilaisia värejä, muotoja ja hahmoja, joiden viittauskohteiksi voimme ajatella ihmisiä. Tarkkaillessamme teosta käynnistyy semiosis-prosessi, jossa teos ja teoksen hahmot muodostavat merkkejä, joilla on objekteja. Näiden yhteisvaikutuksena mieleemme syntyy vastineita, jotka ovat interpretantteja, kun katsomme ja tulkitsemme teosta. Jo pelkkä viiva tai väri voi toimia merkkinä, joka viittaa esimerkiksi johonkin aiemmin näkemäämme tai kokemaamme. Aikaisempi kokemus toimii näin merkin objektina ja merkki synnyttää toisen merkin eli interpretantiin. Ehkä tunnistamme teoksesta piirteitä jo aiemmin näkemistämme Picasson teoksista. Näin uusia merkityksiä syntyy aiemman kokemuksemme ja aiempien merkitysten pohjalle kaiken aikaa. Kaikki nämä merkityksenmuodostumisprosessit ovat käynnistyneet pelkässä silmänräpäyksessä nähdessämme teoksen, emmekä edes pysty rekisteröimään niitä kaikkia. Merja Bautersin mukaan tästä prosessista on mahdotonta löytää

jotakin ”todellista ensimmäistä merkkiä”[18]. Merkitykset rakentuvat aiemmille merkityksille, mutta on mahdotonta jäljittää kaikkia aiempia merkityksiä, joille merkitys jollakin tietyllä hetkellä rakentuu. Tämä tarkoittaa lisäksi sitä, ettei merkkejä voi peirceläisessä semiotiikassa niiden dynaamisen luonteen vuoksi jakaa pienimpiin merkitseviin yksikköihin kuten *kirjaimiin, äänteisiin, meemeihin, myteemeihin* tai *lekseemeihin.*[19] Koska kyseessä on periaatteessa loputon prosessi, kaikki tulkinnat ovat aina jossakin määrin keskeneräisiä. Merkitys on luonteeltaan dynaaminen eli muuttuva ja liikkuva – ei siis staattinen ja pysähtynyt. Näin jokainen merkin tulkinnassa syntynyt merkitys on aina rakentunut aiemmille merkeille ja merkityksille, ja jokainen merkki ja merkitys synnyttää aina uusia merkkejä, merkityksiä ja tulkintamahdollisuuksia. James Elkins pitää tällaista loputonta ja välttämätöntä monitulkintaisuutta erityisesti kuvan ominaisuutena.[20]

Ikoni, indeksi ja symboli

Peircen semiotiikka sisältää useita erilaisia merkitysprosesseja, merkkejä, merkin tulkintoja ja merkin erilaisia suhteita koskevia jaotteluja. Kuvataiteen tutkimuksen näkökulmasta keskeisenä on usein pidetty merkin ja objektin välisen suhteen kolmijakoa *ikoniin* (*icon*), *indeksiin* (*index*) ja *symboliin* (*symbol*)[21]. Erottelun tarkoituksena on havainnollistaa, miten merkki edustaa objektia, toisin sanoen, mikä on merkin *perusta* (engl. *ground*). Tässä esitetty kolmijako ei ole ainoa Peircen merkkeihin ja merkitykseen liittyvä jaottelu, vaan häneltä löytyy niitä useita. Lisäksi edellä mainittu erottelu on jatkettavissa edelleen.[22] Peirce itse ilmaisee ikonin, indeksin ja symbolin eron mm. seuraavasti:

> On olemassa kolmenlaisia merkkejä. Ensiksi on *kaltaisuuksia* [engl. *likenesses* - suom. huom.] tai ikoneita, joiden funktio on välittää esittämistään asioista ajatuksia pelkästään imitoimalla niitä. Toiseksi on *indikaatioita* [engl. *indications* - suom. huom.] tai indeksejä, jotka näyttävät jotain asioista olemalla fyysisesti yhdistettyjä niihin. Tällainen on tienviitta, joka osoittaa tien suuntaan, relatiivipronomini, joka on asetettu juuri sen asian nimen jälkeen, johon aiotaan viitata, tai huudahdus, kuten ”Hei siellä!”, joka vaikuttaa puhutellun henkilön hermos-

toon ja vetää väkisin hänen huomionsa puoleensa. Kolmanneksi on *symboleita* tai yleisiä merkkejä, jotka ovat liittyneet merkityksiinsä käytön perusteella. Sellaisia ovat useimmat sanat, ilmaisut, puheet, kirjat ja kokoelmat.[23]

Edellä esitettyä kolmijakoa ei pidä ymmärtää tiukkana luokitteluna niin, että merkki edustaisi objektia vain jollakin näistä tavoista – kuten joskus on tehty – vaan nämä merkin tavat edustaa kohdetta on nähtävä erilaisina näkökulmina merkin ja objektin väliseen suhteeseen. Toisin sanoen merkin ja objektin suhde ei ole vain ikoninen, indeksinen tai symbolinen, vaan se voi olla näitä kaikkia. Lisäksi suhdetta voidaan tarkkailla, analysoida ja tulkita näistä kolmesta eri näkökulmasta. Erkki Kilpinen puhuu merkin erilaisista *aspekteista*[24], kun taas Mieke Bal puhuu merkin erilaisista *lukutavoista*[25].

Ikoni

Ikonisuudella ei tarkoiteta samaa kuin arkikielen ikonia ja ikonisuutta koskevilla ilmauksilla. Kun puhumme esimerkiksi Koli-maisemaa kuvaavasta maalauksesta kansallisena ikonina, tarkoittaa se Peircen käsittein ilmaistuna sitä, että kyseinen teos edustaa kansallisuutta pikemminkin symbolina kuin ikonina. Merkkinä toimivan teoksen suhde kansallisuuteen eli merkin objektiin on rakentunut ja rakennettu lähinnä erilaisten tapojen ja sanattomien sopimuksien avulla. Merkkinä toimiva maisema ei liity suomalaisuuteen minkään rakenteellisen tai visuaalisen samankaltaisuuden eli ikonisuuden avulla.

Ikoni ja ikonisuus viittaavat Peircen semiotiikassa mihin tahansa objektin ja merkin väliseen samankaltaisuuteen. Joskus Peirce käyttää ikonisuudesta myös nimitystä kaltaisuus (*likeness*). Vaikka esimerkiksi valokuva jostakin henkilöstä on ikoninen merkki viitatessaan visuaalisella samankaltaisuudella (muodoilla, piirteillä, väreillä) ikonisesti kuvassa kuvattuun henkilöön, ei ikonissa ole kyse vain visuaalisesta samankaltaisuudesta, eikä valokuva ole merkkinä pelkästään ikoni. On huomattava, että ikonisuus ei tarkoita samaa kuin visuaalisuus, eikä se liity vain kuviin ja visuaalisiin merkkeihin[26]. Verbaalinen kieli voi olla ikonista silloin kun se pyrkii samankaltaisuuteen esimerkiksi jäljittelyn kautta. Tyypillisiä esimerkkejä ovat verbaalisen kielen

onomatopoeettiset ilmaisut ja merkit eli sanat, jotka jäljittelevät esimerkiksi eläinten ääniä. Myös sanan tarkastelemista kuvana eli huomion kiinnittämistä sen ikonisiin ominaisuuksiin tarkoittaa sanan ikonista tarkastelua. Esimerkiksi graffitit (erityisesti tagit) ovat usein sanoja, joita tarkastellaan ensisijaisesti ikonisesti.

Myös musiikki voi pyrkiä ikoniseen jäljittelyyn. Musiikki on pyrkinyt jäljittelemään luonnonääniä, mutta *beatbox* pyrkii ihmisäänellä ns. beatboxaamalla tuottamaan sähkörummuilla tuotetun musiikin kuuloista musiikkia ja ääniä. Oikeastaan ihminen siis jäljittelee omalla äänellään ikonisesti tavallisesti rummuilla tuotettuja ääniä. Beatboxissa äänet (auditiiviset merkit) ovat sitä onnistuneempia, mitä lähempänä ne ovat ikonisesti objektejaan eli sähkörummuilla tuotettua musiikkia. Kyse on siis äänien samankaltaisuudesta.

Samankaltaisuus ei kuvataiteessakaan ole aivan yksinkertaista ja yksiselitteistä. Mieke Balin mukaan muotokuvaa katsoessamme käytämme ikonista kuvanlukutapaa niin, että lähes automaattisesti kuvittelemme mielessämme samannäköisen henkilön eli merkin kohteen, vaikka emme olisi missään mielessä tietoisia kuvatun henkilön olemassaolosta.[27] Ikonisuus ja samankaltaisuus merkin ja objektin välillä voi siis yhtä hyvin olla kuviteltua kuin todellista. Kuvitellessamme merkin objekti on mielessämme.

Indeksi

Indeksillä (engl. *index* tai *indication*) tarkoitetaan merkin ja objektin välistä tosiasiallista ja konkreettista esimerkiksi kausaalista suhdetta. Kengänjälki on kengän indeksi, sillä jälki on konkreettisesti kengän jättämä. Valokuvaa käytetään usein esimerkkinä indeksisestä (tai indeksikaalisesta) merkistä. Valokuva on indeksi, koska kohteen heijastama valo valottaa kuvan kohteen kausaalisesti kameran valoherkälle filmille, jota digikameroissa vastaa valoherkkä kenno. Näin filmille tai digikameran kennoon jäänyt jälki (merkki) on tosiasiallisessa ja kausaalisessa suhteessa kohteeseen (objektiin).[28] Filmille valottunut henkilön muotokuva on siis sekä indeksi että ikoni. Laajasti ottaen jokainen yksilöllistä tilannetta, näkymää tai henkilöä esittävä kuva tai taideteos on indeksinen siinä mielessä, ettei tällaista teosta olisi ilman kohteen tosiasiallista olemassaoloa. Muotokuva on siten aina indeksisessä suhteessa kohteeseensa, mikäli kohde on ollut tosiasiallisesti olemassa. Sen

lisäksi se voi viitata kohteeseensa myös ikonisesti samankaltaisuuteen perustuvien ominaisuuksien kautta. Kuvitellessamme muotokuvalle olemassa olevan kohteen, kuvittelemme muotokuvan ja sen kohteen suhteen paitsi ikoniseksi – kuten Bal esittää – myös indeksiseksi. Tämä tarkoittaa sitä, että pelkkä ajatus, että kuvalla on jokin tosiasiallinen ja olemassa oleva kohde, viittaa muotokuvan indeksikaalisuuteen merkkinä.

Kuvataiteessa indeksikaalisina aspekteina voidaan lisäksi pitää taiteilijan kädenjälkeä ja yleisemmin menetelmiä, joilla teos on valmistettu. Taiteilijan teot, joiden seurauksena taideteos on valmistunut, ja välineet, joita teosta tehdessä on käytetty, ovat esimerkiksi maalaustaiteessa indeksikaalisessa suhteessa jälkiin kankaalla tai paperilla. Kaikki taiteilijan ja hänen käyttämiensä välineiden jättämät kausaaliset jäljet ovat indeksikaalisia merkkejä. Taiteilijan ja teoksen suhde on näin ollen indeksinen. Teos on paitsi jälki, myös todiste jostakin toiminnasta.

Kädenjäljen, siveltimenjäljen ja muun toiminnan jättämien jälkien korostaminen on ollut ilmeisintä ekspressiivisessä taiteessa ja erityisesti Yhdysvaltojen 1950-luvun abstraktissa ekspressionismissa. Richard Shiff on kirjoittanut abstraktista ekspressionismista sekä maalauksen indeksisen pinnan että taiteilijan indeksisen toiminnan näkökulmista.[29] Margaret Olin on sitä vastoin käsitellyt indeksisyyden ja ikonisuuden jännitettä venäläisen Wassily Kandinskyn (1866–1944) varhaistuotannossa ja ajattelussa. Olinin mukaan ekspressiiviseen ja abstraktiin ilmaisuun päätynyt Kandinsky korostaa itse teostensa indeksikaalisuudesta huolimatta niiden näköaistiin perustuvaa ikonisuutta.[30]

Indeksikaalisuutta on kuitenkin korostettu myös toisenlaisissa tapauksissa. Rosalind Krauss oli ensimmäisiä valokuvan ja maalaustaiteen lisäksi myös 1970-luvun nykytaiteen indeksikaalisuudesta kirjoittaneita taidehistorioitsijoita. Hän viittaa abstraktiin ekspressionismiin, mutta korostaa 1977 ilmestyneen kaksiosaisen artikkelin ensimmäisessä osassa Marcel Duchampin (1887–1968) teosten indeksikaalisuutta. Krauss tulkitsee monia hänen teoksiaan kuin valokuvia – kuin jonkin tapahtuman jättämiä koodaamattomia jälkiä. Lisäksi hän näkee monet Duchampin teokset valokuvausprosessia kuvaavina prosesseina. Hän katsoo, että mm. readymade -teoksia ja valokuvia yhdistävät samankaltaiset valinnan ja eristämisen prosessit, sillä molemmat ovat aina valittuja, rajattuja ja eristettyjä osia todellisuudesta, johon ne

vielä alkuperäisestä todellisuudesta irrotettunakin indeksikaalisesti osoittavat.[31] Artikkelinsa toisessa osassa hän keskittyy vuonna 1976 New Yorkissa P.S.1 näyttelytilassa (nykyisin MoMA PS1) järjestettyyn näyttelyyn *Rooms*. Hänen mukaansa näyttelyn teosten indeksisyyden taustalla ovat valokuvaan ja Duchampin teoksiin liittyvät prosessit. Hän käsittelee näyttelyn tilataideteoksia ja installaatioita eräänlaisina rakennuksen tiloja rajaavina, avaavina, purkavina ja osoittavina indekseinä. Kukin tila on teoksena mykkä indeksikaalinen jälki niistä tapahtumista, joiden seurauksena ne ovat syntyneet. Krauss puhuukin koko rakennuksesta indeksikaalisena viestinä.[32] Nähdäkseni Krauss ei ota huomioon sitä tärkeää seikkaa, että *Rooms* oli ensimmäinen tässä entisessä koulurakennuksessa järjestetty näyttely. Tämän entisen koulurakennuksen ensimmäinen taiteellinen haltuunotto ja muuntaminen taiteen näyttämöksi on vahva indeksi, jolla ilmaistiin ja osoitettiin, että tila on nyt meidän. Tätä ajatusta tukee lisäksi se, että tilaan ei tuotu valmista taidetta, vaan tilasta itsestään oli tehty ns. paikkasidonnaista taidetta (engl. *site-specific art*), joka oli tuolloin vasta syntymässä.

Symboli

Symboli tarkoittaa Peircen teoriassa sitä, että symbolina merkin suhde objektiinsa on sopimuksenvarainen. Symboli perustuu johonkin sosiaalisesti muodostuneeseen tai muodostettuun tapaan, sopimukseen tai lakiin, jonka ei tarvitse olla mitenkään kirjoitettu tai ääneen lausuttu. Symboli liittyy siis aina merkin sosiaalisesti syntyneisiin ja kehittyneisiin aspekteihin, koska tavat, sopimukset ja lait syntyvät ja kehittyvät sosiaalisessa kanssakäymisessä. Merkin ja objektin välistä symbolista suhdetta ei siis ole ilman tulkitsijaa, jolla on käytössään jonkinlainen tietoisesti tai tiedostamatta käytetty sääntö tai säännöstö.[33]

Symboli on merkin suhteista objektiin kaikkein kehittynein ja usein sopimuksenvaraisuudestaan huolimatta tavalla tai toisella kehittynyt ikonista tai indeksistä. Vaikka ikoninen tai indeksinen yhteys voi olla olemassa ja osoitettavissa, symbolin ymmärtämiseksi ja käyttämiseksi tällä yhteydellä ei ole välttämättä merkitystä. Koska merkin ja objektin symbolinen suhde on sopimuksenvarainen, sen merkitys voi olla usein yksiselitteisempi, täsmällisempi ja pysyvämpi kuin esimerkiksi ikonisen suhteen kohdalla.

Symbolisista merkeistä tyypillisimpiä ovat kirjoitetun ja puhutun kielen merkit, siis kirjaimet ja sanat. Sanalla voi olla ikoninen eli onomatopoeettinen lähtökohta, mutta onomatopoeettisuuden ymmärtäminen ei ole edellytys sanan käytölle ja ymmärtämiselle, koska sanan käyttö ja ymmärtäminen perustuu symboliselle tulkinnalle. Aivan samoin jonkin kirjoitetun kielemme visuaalisen kirjaimen varhainen visuaalinen lähtökohta voi olla ikoninen kirjaimen alkumuodon esittäessä esimerkiksi jotain eläintä. Tämän yhteyden ymmärtäminen ei ole kuitenkaan edellytys kirjainten käyttämiselle ja ymmärtämiselle. Jonkinlaisena ääriesimerkkinä voisi pitää liikennemerkkejä. Ne ovat visuaalisia kuvia, jotka joskus sisältävät kirjaimia tai sanoja, mutta niiden noudattaminen eli tulkinta ja käyttö perustuu sopimuksille ja laeille. Taideteoksien tulkintaa ja merkityksiä ei ole laeissa ja asetuksissa asetettu, mutta niiden luomiseen, katsomiseen, tulkitsemiseen ja käyttöön liittyy paljon erilaisia sanattomia ja kirjoitettuja sopimuksia, jotka liittyvät niiden merkityksiin symboleina.

Taiteessa noudatetaan aina joitakin muodostuneita konventioita eli toimitaan jossakin määrin olemassa olevin symbolisin merkein. Modernissa taiteessa moni taiteilija on tietoisesti luonut omia symboleja ja symboliikkaa. Omien merkkien konventionaalisuutta on pyritty luomaan ja vahvistamaan myös toiston kautta. Salvador Dalí (1904–1989) toisti monissa töissään valuvia kelloja ja ihmisvartaloista aukeavia vetolaatikoita, joille hän antoi erilaisia psykoanalyyttisiä merkityksiä. Aina tällainen toisto ei kuitenkaan ole ollut kovin tietoista. Moni taiteilija on luonut omia symbolisia konventioita ja sääntöjä toiston lisäksi kirjallisesti mm. erilaisten manifestien ja teorioiden avulla. Paul Klee (1879–1940) esitti *Pedagogisessa luonnoskirjassaan* (1997/1925) teoriaansa ja periaatteitaan sekä kirjallisesti että kuvallisesti.

Peirce ja Panofsky

Ikonin, indeksin ja symbolin välistä eroa voisi taideteoksen tulkinnan kohdalla havainnollistaa vielä muutamalla hyvin yleisellä kysymyksellä. Ikonin kohdalla voisi kysyä, mitä ja minkälaisia merkkejä teoksesta on tunnistettavissa jonkin samankaltaisuuden perusteella. Indeksin kohdalla voisi kysyä, minkälaisen merkin ja jäljen taiteilija on jättänyt eli minkälaisen toiminnan seurauksena taideteos on syntynyt. Symbolin kohdalla voisimme sitä vastoin kysyä, minkälaisia konventioita teos noudattaa tai minkälaisia konventioita

teokseen ja sen tulkintaan liittyy. Tällä tavoin semiotiikka toimii myös välineenä, kun analysoidaan ja avataan jo olemassa olevia tulkintoja tai tulkintamalleja kuvataiteen tutkimuksessa.

Kysymysten kautta voimme verrata tätä Peircen semioottista jaottelua Ervin Panofskyn ikonologiassaan tekemään erotteluun. Ikonisuus voitaisiin rinnastaa Panofskyn primaariseen tai luonnolliseen aiheeseen ja symbolisuus sekundaariseen tai konventionaaliseen aiheeseen, sillä erotuksella että peirceläisessä semiotiikassa ymmärretään symbolisuus ja konventionaalisuus Panofskyn ikonologiaa laajemmin. Koska Panofsky on luonut mallinsa taiteen esittävän sisällön analysoimiseen ja tutkimiseen, hän ei ole varsinaisesti ottanut huomioon teosten indeksistä puolta. Hän ei kysy kovin selvästi, miten taideteos on tehty, vaan pikemminkin, mikä on sen aihe ja mitä se merkitsee. Jos haluamme sijoittaa indeksisyyden Panofskyn malliin, niin se liittyy nähdäkseni selvimmin primaariseen tai luonnolliseen aiheeseen. Vaikka ikonologiasta ja semiotiikasta on löydettävissä joitakin yhtymäkohtia, ne poikkeavat toisistaan niin lähtökohdissa kuin tavoitteissakin. Yksi keskeisistä eroista on, että semiotiikassa ei varsinaisesti selvitetä, etsitä ja kartoiteta teoksen ikonisia, indeksisiä tai symbolisia aiheita ja merkityksiä vaan erilaisia prosesseja, joiden kautta näihin merkityksiin päädytään tai on päädytty. Nämä aspektit ja prosessit ovat objektin ja merkin välisiä suhteita eivätkä siten taideteokseen itseensä sisältyviä ominaisuuksia tai aiheita.[34]

Kun vertaamme peirceläistä semiotiikkaa ja Panofskyn ikonologiaa, peirceläisessä semiotiikassa korostuu taideteosten indeksikaalisuus. Ikonisuuden eli teoksen ja kohteen välisen samankaltaisuuden teemat ovat olleet taiteentutkimuksen puheenaiheina jo pitkään. Toisaalta teoksen ja sen kohteen välisen suhteen sopimuksenvaraisuus ja teoksen tulkinnan säännönmukaisuus, joihin symboli viittaa, on myös ollut monien muiden eri teorioiden tarkasteltavana. Indeksikaalisuus on teema, jonka kautta peirceläinen semiotiikka voi avata lisää uusia tulkinnallisia mahdollisuuksia ja näkökulmia kuvataiteen tutkimuksessa.

Yksi ja kolme esimerkkiä

Ikonin, indeksin ja symbolin käsitteiden mahdollisuuksia on hyvä tarkastella muutaman taideteosesimerkin kautta vielä käytännönläheisemmin. En-

simmäisenä esimerkkinäni on Rafael Wardin (s. 1928) *Tasavallan presidentti Tarja Halosen muotokuva* (2002).[35] Muotokuvan semioottisessa tarkastelussa emme ole välttämättä ensisijaisesti kiinnostuneita siitä, ketä teos esittää, kuka teoksen on tehnyt tai mitä hän on teoksellaan tarkoittanut, vaikka tekijä tässä tapauksessa onkin tiedossa. Taideteoksena muotokuva toimii myös riippumatta näistä tiedoista. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, ettei teosta koskevia tietoja otettaisi huomioon. Meillä voi olla hyvin monenlaista teosta koskevaa tietoa sitä tarkastellessamme. Teos ja kaikki teosta koskeva informaatio (merkit) toimivat osina merkityksenmuodostumisprosessissa eli semiosiksessa, emmekä usein edes pysty sulkemaan erilaisia teosta koskevia tietoja tarkastelumme ulkopuolelle, vaan ne voivat jopa ohjata tarkasteluamme.

Mitä tämän maalauksen kohdalla tarkoittavat ikonin, indeksin tai symbolin tasot? Muotokuvan eräänä lähtökohtana on olla ikoninen merkki. Ikonisuuden lähtökohta on, että muotokuva muistuttaa sitä, mitä se esittää.[36] Ikonisuuden tasolla kyse on jonkinlaisesta samankaltaisuudesta kohteensa kanssa eli mm. väreistä ja muodoista, mutta yhtä lailla samankaltaisuus voi koskea esimerkiksi sommittelua, rakennetta, lukumäärää tai kokoa. Joka tapauksessa kyse on jollakin tavoin teoksen ja kohteen välisistä havaittavista samankaltaisista ominaisuuksista. Tämän lisäksi on huomattava, että ikonisuus koskee monissa yhteyksissä paitsi merkin ja kohteen samankaltaisuutta, myös niiden välisiä eroja. Myös merkin ja kohteen erilaisuus liittyy niiden ikoniseen suhteeseen.

Tässä Wardin Tarja Halosesta tekemässä muotokuvassa värit ovat hyvin voimakkaat. Värit ovat niin voimakkaat, että ne tuntuvat osin hälventävän ja liudentavan muotoja. Selvästi havaittavien muotojen puuttuessa tai ainakin hälventyessä teoksen kaksiulotteisuus korostuu ja vaikeuttaa teoksessa kuvatun kolmiulotteisen maailman, muotojen ja hahmojen ikonista tunnistamista. Vaikka osa muodoista on häivytetty voimakkaiden värien ja sivellintyöskentelyn ansioista, erilaisia ikoniseen samankaltaisuuteen perustuvia muotoja on kuitenkin tunnistettavissa. Ikonisen tason tarkastelussa keskeistä onkin jonkin kaltaisuuden tunnistaminen. Länsimaiseen maalaustaiteen traditioon nojaten tunnistamme kuvan kolmiulotteiseksi kuvan kaksiulotteisesta pinnasta huolimatta. Näemme mm. valkoiseen pukeutuneen hahmon, jonka tunnistamme ihmishahmoksi. Hahmon ryhdin, kasvojen piirteiden, oranssien hiusten ja kampauksen perusteella – tai ainakin viimeistään

luettuamme teosnimen – tunnistamme hahmon presidentti Tarja Haloseksi. Usein tunnistaminen perustuu kuitenkin aikaisemmin näkemiimme kuviin presidentistä. Me emme ole välttämättä nähneet presidenttiä.

Huomaamme presidentin istuvan pöydän ääressä keltaisin ja oranssein värein kuvatussa huoneessa. Lisäksi tunnistamme ikkuna-aukon ja siitä aukeavan puutarhan. Puutarhassa näemme ihmishahmon ja valkoisen veistoksen. Valkoisen värin perustella presidentti Halonen rinnastuu ikonisesti puutarhan valkoiseen veistokseen. Koska tiedämme, että presidentti Halonen istui Rafael Wardin mallina kesäasunnollaan Kultarannassa, meidän on helppo tunnustaa ikkunasta aukeava puutarha Kultarannaksi tietoomme ja ikoniseen samankaltaisuuteen perustuen. Kuten edellisestä lyhyestä kuvauksesta jo huomaa, ikonisuudessa on kyse tunnistamisesta. Tässä mielessä ikonisuudesta on löydettävissä yhtymäkohtia Erwin Panofskyn ikonologian primaariseen tai luonnolliseen merkitykseen. Ikonisuuteen liittyy kuitenkin myös kuviteltu samankaltaisuus. Tästä syystä oletamme Kultarannasta löytyvän kuvatun valkean veistoksen kaltaisen veistoksen, vaikka emme olisi Kultarannassa koskaan käyneetkään. Tämän lisäksi pystymme kuvittelemaan sinne tuon veistoksen, vaikka siellä ei sellaista olisikaan. Tällöin ikoninen suhde on maalauksen ja meidän mielikuvitustemme tuotosten välillä.

Mitä indeksejä ja minkälaista indeksisyyttä teokseen liittyy? Muotokuva on indeksikaalinen, siinä äärimmäisessä, mutta tosiasiallisessa merkityksessä, ettei sitä olisi ilman muotokuvan kohdetta eli ihmistä, jota muotokuva esittää. Muotokuva on siis tässä mielessä kohteensa seuraus. Se osoittaa aina indeksikaalisesti teoksen ulkopuoliseen kohteeseensa. Tämä indeksikaalinen yhteys synnyttää myös odotuksen kuvan ikonisuudesta. Kehys sitä vastoin rajaa teoksessa avautuvan näkymän ja muotokuvan indeksikaalisesti. Kehys osoittaa aina indeksikaalisesti siihen mitä se kehystää. Samalla tavoin maalauksessa puutarhaan avautuva ikkuna toimii myös indeksinä – toisaalta se rajaa näkymän, mutta toisaalta taas indeksikaalisesti näyttää meille tuon ikkunasta avautuvan näkymän.

Maalaus on lisäksi indeksi siinä mielessä, että se on aina taiteilijan toiminnan seuraus, siis välineiden- ja kädenjälki. Tämän teoksen kohdalla siveltimenjäljen indeksikaalisuutta voi nähdä korostetun. Wardin teoksessa yksilöllisillä ja havaittavilla siveltimenjäljillä on erityinen merkitys, joka liittyy jo hahmottelemiini ikonisiin merkitysmahdollisuuksiin. Nämä sivelti-

Rafael Wardi: *Presidentti Tarja Halosen muotokuva,* 2002. Valtioneuvosto.
© KUVASTO 2011. Kuva: Hannu Aaltonen/Valtion taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto.

menjäljet, vedot ja viivat – siis indeksikaaliset ominaisuudet – sekoittuvat teoksen ikonisiin ominaisuuksiin. Toisaalta ikonisuus rakentuu näille erivärisille ja erilaisille siveltimenjäljille, mutta toisaalta juuri erilaiset värikerrok-

set ja voimakkaat siveltimenvedot korostavat muotojen kaksiulotteisuutta ja maalauksen pintaa indeksisenä merkkinä. Nämä keinot taas rikkovat yhdessä tapoja toteuttaa hallitsijamuotokuvia.

Missä ovat tämän teoksen symboliset aspektit? Muotokuvamaalauksiin liittyy usein semioottisia symboleja kuten teosnimi tai joitakin muita kuvatun kohteen identifiointiin ja muotokuvatraditioon liittyviä merkkejä. Teosnimi paitsi identifioi kuvatun henkilön, se kertoo, että kyseessä ei ole muotokuva Tarja Halosesta ennen hänen kauttaan presidenttinä. Vaikka maalaus tai sen nimi ei sitä suoraan kerro, Wardin maalaus on hallitsijamuotokuva, jolloin se on osa hallitsijamuotokuvien symbolista ja konventionaalista järjestelmää. Jo pelkästään sillä, että henkilöstä tehdään muotokuva, on usein tapana kertoa hänen vallastaan. Lisäksi maalaus on pelkällä olemassaolollaan merkki presidentti-instituutiosta ja siihen liittyvistä konventioista. Näitä konventioita noudattaessaan maalaus on kuitenkin monia hallitsijamuotokuvien vanhempia konventioita rikkova ja kyseenalaistava. Toteuttamistavaltaan ja tyyliltään maalaus seuraa monia modernin maalaustaiteen impressionistisia ja ekspressionistisia konventioita. Nämä konventiot ja hallitsijamuotokuvakonventiot voi nähdä jossakin määrin ristiriitaisina ja modernin maalaustavan vanhaan traditioon nähden epäkonventionaalisena. Toisin kuin moni aikaisempi hallitsijamuotokuva, se ei sisällä selviä konventionaalisia merkkejä eli symboleja, jotka viittaisivat valtaan, hallitsijan toimintaan tai hallitsijan luonteenominaisuuksiin. Presidenttiä ei ole myöskään millään erityisellä tavoin ylevöitetty. Hän vaikuttaa kuvassa aika arkiselta, mutta samalla tyytyväiseltä ja hyväntuuliselta hahmolta. Häntä ei ole kuvattu virallisen työpöytänsä ääressä kaikki mahdolliset kunniamerkit mukanaan ja hän on pukeutunut valkoiseen asuun, eikä esimerkiksi mustaan tai siniseen, kuten monet hänen edeltäjänsä. Maalauksesta puuttuvat traditionaaliset valtaan liittyvät symboliset merkit. Presidentti on lisäksi sijoittunut kukkien ja keltaisen väriloiston keskelle, joka korostaa iloisuutta ja hyväntuulisuutta.

Tapaa, jolla presidentti on kuvattu, voidaan pitää poikkeavana, eikä muotokuva noudata monia hallitsijamuotokuvan (merkin) ja kohteen (presidentin) symbolisia konventioita. Teos ei tietyllä tavalla noudata samaa symbolista kieltä kuin aiemmat presidenttien muotokuvat. Tästä huolimatta tietyiltä osin maalaus myös noudattaa muotokuva- ja hallitsijamuotokuvakonventi-

oita. Tunnistaisimme sen muotokuvaksi, koska olemme tietoisia muotokuvakonventiosta, vaikka emme tietäisi sitä hallitsijamuotokuvaksi. Itse kuvan symbolisten konventioiden tasolla voimme nähdä levollisesti pöydän ääressä paikallaan istuvan mallin. Kuvassa levollisesti istuva malli on yksi länsimaisen maalaustaiteen muotokuvatyypeistä ja presidentti Tarja Halonen on kaikkiaan viides tällaiseen istuvaan asentoon kuvattu Suomen presidentti. Juuri näissä kieliopinkaltaisissa sopimuksissa ja konventioissa on peirceläisen symboliaspektin ydin.

Vertailukohtana edellä tarkastelemaani Wardin teokseen käsittelen lyhyesti vielä kahta muuta teosta. Toinen taideteos on Taisto Raudan (s. 1953) pronssiin veistämä *Presidentti Halosen rintakuva* (2004) ja kolmas Irmeli Jungin (s.1947) *Tasavallan presidentti Tarja Halosen virallinen valokuva* (2006). Miten Raudan veistos poikkeaa semiotiikan valossa Wardin teoksesta? Ikonisella tasolla näemme teoksen olevan kolmiulotteinen ja tässä mielessä ikonisessa suhteessa kolmiulotteiseen kohteeseensa selvemmin kuin maalaus. Veistoksen kolmiulotteinen muoto on kolmiulotteisen kohteensa kanssa ikonisesti selvemmin samankaltainen kuin maalauksen kaksiulotteinen pinta[37]. Veistos on siten ehkä nopeammin tunnistettavissa muotokuvaksi. Ikoniseen tasoon voi katsoa liittyvän myös sen, että toisin kuin Wardin maalaus, Raudan veistosta ei ole esimerkiksi maalattu, vaan se on eri tavoin valoa heijastavaa ja erilaisina sävyinä kiiltävää pronssipintaa. Se siis noudattaa modernin länsimaisen kuvanveiston materiaaliestetiikan konventioita. Jos taiteen tai muotokuvataiteen tarkoitus olisi vain ikonisesti muistuttaa kohdettaan, yhdistettynä kolmiulotteisuuteen, maalatut värit voisivat tehdä veistoksesta vielä ikonisemman. Tällaiseen ikonisuuteen pyritään kuitenkin lähinnä vain vahakabineteissa.

Indeksikaalisella tasolla yksi ero maalauksen ja veistoksen välillä on esimerkiksi siinä, että taiteilija on erilaisten veisto-, valu- ja kiillotusprosessien seurauksena jättänyt oman kädenjälkensä pronssiin eikä kankaalle. Pronssinen veistos on lisäksi kausaalinen indeksi muotista, johon se on valettu. Lisäksi jo muotti on kausaalinen indeksi aivan ensimmäisestä veistoksesta, jonka mukaan muotti on valmistettu. Tämä valmistusprosessi ei tietenkään tarkoita sitä, että itse pronssiveistos olisi välittömämmässä indeksisessä suhteessa kohteeseensa (eli presidentti Tarja Haloseen) vaan ainoastaan sitä, että pronssiveistoksen valmistuksessa on erilaisia indeksikaalisuuteen liittyviä

Taisto Rauta: *Presidentti Tarja Halosen rintakuva,* 2004. Presidentinlinna.
© KUVASTO 2011. Kuva: Hannu Pakarinen/Valtion taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto.

vaiheita, joista viimeisessä taiteilija viimeistelee teoksen omakätisesti jättäen siihen näin oman indeksikaalisen kädenjälkensä. Nämä jäljet ovat merkkeinä toisasiallisessa suhteessa taiteilijan toimintaan eivätkä presidentti Haloseen.

Merkkinä Taisto Raudan veistos heijastaa monia samanlaisia symbolisia aspekteja kuin Wardin maalaus. Näiden symbolisten aspektien lisäksi ky-

Irmeli Jung: *Tasavallan presidentti Tarja Halosen virallinen valokuva,* 2006.
© Tasavallan presidentin kanslia.

seessä on rintakuva – länsimaisen taiteen hyvin yleinen tapa esittää suurmiehiä ja -naisia. Presidentin leuka on ylevästi ylös nostettu ja katse tulevaisuuteen suunnattu. Lisäksi presidentin kaulaa ympäröi barokkivaikutteinen puuhka. Monet näistä ominaisuuksista noudattavat hallitsijamuotokuvien konventioita selvemmin kuin Wardin epäkonventionaalisempi hallitsijamuotokuvamaalaus.[38]

Kolmas esimerkki on edelleen samaa kohdetta esittävä Irmeli Jungin *Tasavallan presidentti Tarja Halosen virallinen valokuva.* Toisin kuin kahdella aikaisemmalla teoksella, sillä on valokuvana erilainen tosiasiallinen ja indeksinen suhde kohteeseensa. Kohde on ollut kameran edessä ja indeksikaalisesti tuottanut kuvan kameran filmille tai kennolle. Tästä samasta syystä valokuva on tunnistettavissa presidentti Tarja Haloseksi helpommin kuin edellä esitelty maalaus ja veistos. Ikonisuus perustuu indeksikaalisuudelle, eli ikonisuus ja indeksikaalisuus kietoutuvat toisiinsa. Toisaalta kuva on mustavalkoinen. Mielenkiintoista on, että vaikka maailma ympärillämme näyttäytyy monenkirjavissa väreissä ja eri värisävyissä, meidän on helppo tunnistaa erilaisia asioita ja kohteita niiden ollessa niin sanotusti mustavalkoisia. Myös mustavalkoisen kuvan katsominen perustuu valöörien keskinäisten suhteiden hahmottamiseen. Varsinaiset paikallisvärit näyttävät siis tunnistamisen näkökulmasta toisarvoisilta. Tunnistamisessa muotojen, värien ja valöörien suh-

teet ratkaisevat usein enemmän kuin kuvan paikallisvärit, värillisyys tai mustavalkoisuus. Tunnistaminen on siis erilaisten suhteiden näkemistä kuvassa.

Kun tarkastelemme valokuvaa symbolina, havaitsemme ainakin teoksen nimen luettuamme, että teos edustaa selvemmin kuin aikaisemmat ”virallisten” muotokuvien konventionaalista ja institutionaalista jatkumoa. Jonkinlaista arvokkuutta ja virallisuutta lisää myös kuvan mustavalkoisuus. Vaikka värivalokuva syntyi jo 1800-luvun lopulla ja nykyaikaiset digikamerat ottavat vain värikuvia, mustavalkokuvassa on jotakin, jonka koemme erilaisten konventioiden kautta arvokkaaksi.

Lopuksi

Olen tässä artikkelissa esitellyt Charles S. Peircen semiotiikkaa erityisesti sen semiosis-käsitteeseen kuuluvan triadisen prosessiluonteen kautta. Tämän jälkeen olen esitellyt tarkemmin hänen ikoni, indeksi ja symboli -kolmijakonsa. Lopuksi olen konkreettisten esimerkkien avulla esitellyt lyhyesti joitakin näiden kolmen käsitteen käyttömahdollisuuksia kuvataiteen analyysissä.

Semiotiikka ja sen soveltaminen kuvataiteentutkimukseen on tässä lyhyesti esittelemistäni näkökulmasta hyvin perusasioissa pysyvää. Konkreettisia esimerkkejä käsitellessäni olen pyrkinyt juuri yksinkertaisuuteen ja siihen, ettei mitään taideteoksen ominaisuuksia oteta annettuina. Tässä yhteydessä en ole esimerkkieni kohdalla pyrkinyt mihinkään syväanalyysiin tai syvätulkintaan, vaan olen jättänyt tulkinnat ja merkityksen tietoisesti avoimiksi. Olen keskittynyt enemmän prosessien, tarkastelumahdollisuuksien ja näkökulmien kuin itse taideteosten kuvaukseen, selittämiseen ja analysoimiseen. Kuten jo artikkelin alkupuolella esitin, semiotiikka ei ole täsmällinen tulkintaväline tai tulkintamenetelmä, jolla teostulkintoja tuotetaan. Tästä huolimatta se on hyvä tulkinnan apuväline, jonka avulla tulkintaprosessi on käsitteellistettävissä.

Peircen semiotiikka ei itsessään anna mitään selvää vastausta siihen, miten taidehistorioitsijan tai taiteentutkijan pitäisi tulkita teoksia, tehdä tutkimusta ja kirjoittaa taidehistoriaa. Peircen semiotiikka antaa taiteentutkijalle kuitenkin tilaisuuden pohtia, minkälaisia kysymyksiä ja mahdollisuuksia hänen semiotiikkansa avaa ja minkälaista metodologiaa sen varaan voisi ra-

kentaa. Taidehistorioitsijoiden ja taiteentutkijoiden on kuitenkin itsensä rakennettava ja luotava tämä metodologia. Toisaalta peirceläinen semiotiikka tarjoaa myös käsitteitä ja välineitä, joiden avulla voi käydä dialogia muiden tieteen- ja taiteenalojen kanssa.

1. Veivo 2007, 31.
2. Kreikan sana *semeion* tarkoittaa merkkiä. Termistä *semeiotiikka* ks. Kilpinen 1995. Selvyyden vuoksi käytän tässä tekstissä vakiintuneempaa muotoa *semiotiikka.*
3. Ks. mm. Palin 1998, 132.
4. Traditioiden eroista ks. mm. Iversen 1986, Bal & Bryson 1991 ja Vuorinen 1997.
5. Peircen semiotiikkaa ja filosofiaa koskien on viime vuosina ilmestynyt suomeksi artikkelikokoelmia kuten *Pragmatismi filosofiassa ja yhteiskuntatieteessä* (2008), *Murtuvat merkit. Semiotiikan teoreettisen ja soveltavan tutkimuksen näkökulmia* (2009) ja *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi* (2010). Lisäksi visuaalisen semiotiikan alalla on ilmestynyt Merja Bautersin (2007) väitöskirja *Changes in Beer Labels and their Meaning. A Holistic Approach to the Semiotic Process,* jonka lähtökohdat ovat Peircen semiotiikassa.
6. Harri Veivo (2007) on esitellyt artikkelissa erilaisia kirjallisuuden ja taiteen semiotiikan suuntauksia. Samalla hän arvioi taiteen merkitystä semiotiikalle. Kirjoittajat kuten Max Oliver Hocutt (1962), C.M. Smith (1972) ja E.F. Kaelin (1982) ovat keskittyneet tarkastelemaan Peircen kirjoituksia ja teoriaa estetiikan ja taiteenfilosofian näkökulmasta.
7. Peircen tuotannosta on koottu kahdeksanosainen *Collected Papers* (1931–58) ja kaksiosainen *Essential Peirce* (1992–1998). Näihin standardieditioihin viitataan yleensä lyhenteillä CP ja EP. Lisäksi viitataan kappaleeseen ja lukuun, eikä sivunumeroihin. Edellä mainittujen teosten lisäksi Peircen kirjoituksia on ryhdytty vuonna 1982 kokoamaan kronologisesti etenevään *Writings of Charles S. Peirce* -kirjasarjaan, jonka toimituksessa on edetty kuudenteen osaan. Kaikkiaan kirjasarjan on arvioitu tulevan käsittämään 30 osaa. Hänen toistaiseksi ainoa suomennettu teoksensa on kokoelma *Johdatus tieteen logiikkaan ja muita kirjoituksia* (Peirce 2001a), jonka on valikoinut ja kääntänyt Markus Lång.
8. Bal & Bryson 1991, 184.
9. Veivo 2009, 10–11.
10. "A sign, or *representamen,* is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the *interpretant* of the first sign. The sign stands for something, its *object.* It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have sometimes called the *ground* of the representamen." Peirce CP 2.228. Suomennos kirjoittajan.
11. Bergman 2000, 42.
12. Sebeok 2001, 6.
13. Ks. Kilpinen, 1995, 17; Suomalaisessa Peirce-tutkimuksessa termille *interpretant* ei ole vakiintunutta käännöstä. Esimerkiksi Mats Bergman (2009, 135–149) käyttää termiä *interpretantti,* mutta samassa kokoelmassa Ahti-Veikko Pietarinen & Lauri Snellman (2009, 150–165) käyttävät käännöstä *tulkinne.* Markus Lång on suomennoksessaan (Peirce, 2001a) käyttänyt käännöstä *tulkinnos.* Harri Veivo & Tomi Hut-

tunen (1999) käyttävät käännöstä *tulkinta.* Eero Tarasti sitä vastoin pitää osuvana käännöstä *tulkitsin.* (Tarasti 1990, 29)

14. Pietarinen & Snellman 2009, 158. Ko. sitaatissa *tulkinteilla* tarkoitetaan interpretantteja. Sitaatin korostukset ovat alkuperäisestä tekstistä.
15. Veivo 2002, 133.
16. Nöth 2003, 382.
17. Bergman 2008, 142. Täysin rajoittamaton näkemys semiosiksesta ei ota huomioon, että voimme erottaa toisistaan *välittömän* (engl. *immediate*), *dynaamisen* (engl. *dynamic*) ja lopullisen (engl. *final*) interpretantin. Aiheesta tarkemmin ks. Bergman 2008, 142–144; *Routledge Companion to Semiotics and Linguistics* 2001, 205–206.
18. Bauters 2007, 32.
19. Bauters 2007, 32; Bergman 2000, 42–44. Kuvataiteessa merkin jakautumattomuus pienimpiin merkitseviin yksikköihinsä on varmasti monessa suhteessa selvempää kuin kielen kohdalla, koska kieli ainakin kirjoitettuna muodostuu kirjaimista, joita voidaan pitää kirjoitetun kielen pienimpinä merkitsevinä yksikköinä. Tästä huolimatta esimerkiksi sille, minkälaisista pienemmistä ja mahdollisesti merkitsevistä yksiköistä kirjaimen ”K” tulisi koostua, toimiakseen edelleen K-kirjaimena, ei ehkä ole selviä rajoja. Tosin sanoen ei ole olemassa selviä rajoja sille, miltä K-kirjaimen tulisi näyttää, tai sille, minkälainen kokonaisuus voidaan tulkita K-kirjaimeksi.
20. Elkins, 1999, 94.
21. Yksi varhaisia ikoni, indeksi ja symboli-erottelun kuvataiteeseen liittäneitä kirjoittajia on Douglas N. Morgan (1955).
22. Sen miten merkit ovat olemassa merkkeinä, Peirce on jakanut *laatumerkkeihin* (engl. *qualisign*), *yksmerkkeihin* (engl. *sinsign*) ja *ohjamerkkeihin* (engl. *legisign*). Merkin tulkinnallinen luonne eli suhde interpretanttiin voidaan jakaa *reemaan* (engl. *rheme*), *sanomukseen* (engl. *dicent*) ja *perusteeseen* (engl. *argument*). Lisäksi hän on jakanut kaikkien edellä mainittujen merkkikategorioiden taustalla vaikuttavan periaatteen kolmeen universaalikategoriaan, jotka ovat *ensiys* (engl. *firstness*), *toiseus* (engl. *secondness*) ja *kolmannuus* (engl. *thirdness*). Itse merkkeihin liittyvien jaottelujen lisäksi Peirce jakaa esimerkiksi eri päättelyn muodot *abduktiiviseen, induktiiviseen* ja *deduktiiviseen* päättelyyn. Edellä mainittujen käsitteiden osalta olen noudattanut Markus Långin käännöksiä (Peirce, 2001a) vaikka ne voivat joissakin yhteyksissä olla harhaanjohtavia. Muista jaotteluista tarkemmin kts. esim. Peirce (2001a), Nieminen (2002) ja *Routledge Companion to Semiotics and Linguistics* (2001).
23. ”There are three kinds of signs. Firstly, there are *likenesses,* or icons; which serve to convey ideas of the things they represent simply by imitating them. Secondly, there are *indications,* or indices; which show something about things, on account of their being physically connected with them. Such is a guidepost, which points down the road to be taken, or a relative pronoun, which is placed just after the name of the thing intended to be denoted, or a vocative exclamation, as ”Hi! there,” which acts upon the nerves of the person addressed and forces his attention. Thirdly, there are *symbols,* or general signs, which have become associated with their meanings by usage. Such are most words, and phrases, and speeches, and books, and libraries.” EP 2.3, Suomennos Bergman & Paavola käännöksestä (Peirce, 2001b, 11). Bergman ja Paavola ovat kääntäneet sitaatin sanan ”libraries””kirjastoiksi”, mutta itse käytän sitaatissa käännöstä ”kokoelmat”, koska katson sen olevan lähempänä alkuperäistä tarkoitusta. Korostukset ovat alkuperäisestä tekstistä.
24. Kilpinen 1995, 3.

25. Bal 1998, 76–77.
26. Mm. Louis Marin on tehnyt tämän virheen (Bal & Bryson 1991, 189, viite 67).
27. Bal 1998, 76. Ikonisuus ja kuvittelu liittyvät abduktiiviseen päättelyyn. Indeksikaalisuus liittyy deduktiiviseen ja symbolisuus induktiiviseen päättelyyn. (ks. *Routledge Companion to Semiotics and Linguistics,* 151–152).
28. CP 2.281.
29. Shiff, 1987, 97–115. Shiff esittää myös ajatuksen, jonka mukaan moderni taiteilija voidaan nähdä ”indeksikaalisena ihmisenä”, joka korostaa itsenäisyyttään ja vierastaa kulttuurimme samankaltaistavaa ikonisuutta (s. 100).
30. Olin 1989, 171–172.
31. Krauss 1985, 196–209. Krauss viittaa myös kielitieteilijä Roman Jacobsonin *shifter*-käsitteeseen (s. 197) sekä strukturalisti Roland Barthesin ajatukseen valokuvasta *viestinä ilman koodia* (ransk. *message sans code*) (s. 211–218). Shifterin käsite viittaa sanoihin, joiden sisältö muuttuu asiayhteyden ja puhujan mukaan. Tällaisia sanoja ovat mm. ”sinä”, ”minä” ja ”tämä”. Shifterit ovat aina myös kielellisiä indeksejä.
32. Krauss 1985, 210–219. Näyttelyn taiteilijoista on mainittu Gordon Matta-Clarke (1942–1978), Lucio Pozzi (s. 1935), Michelle Stuart (s. 1938) ja Marcia Hafif (s. 1929), mutta mukana oli myös monia muita. Ks. http://ps1.org/. Taiteen, tilan ja tilan representaation indeksikaalisuutta on käsitellyt suomennetussa artikkelissaan myös Bal (1999). Arkkitehtuurin puolella Richard Scherr (1991) on etsinyt mahdollisuuksia tutkia arkkitehtuuria indeksinä eli rakennusta merkkinä, joka on jonkin syyn fyysinen seuraus.
33. Haaparanta 2008, 55–57.
34. Vrt. Ockenströmin artikkeli tässä teoksessa.
35. Suomessa viimeaikaista muotokuvatutkimusta edustaa Tutta Palinin (2004) väitöskirja *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina,* jossa hän käyttää myös semioottista lähestymistapaa.
36. Steiner, 1987, 173. Wendy Steiner (1987) on kirjoittanut postmoderneista muotokuvista eräänä lähtökohtanaan Peircen semiotiikka.
37. Douglas N. Morgan totesi jo vuonna 1955, että kolmiulotteinen veistos on ikonisempi kuin kuva, joka sitä vastoin on ikonisempi kuin teksti. (Morgan, 1955, 53).
38. Esimerkki hieman samankaltaisesta asetelmasta on Jean-Baptiste Lemoyne II:n (1665–1755) sijaishallitsija Orléansin herttuan Filip II:sta veistämä *Valtionhoitajan rintakuva* (1715).

KIRJALLISUUS

Bal, Mieke 1999. ”Space, Incorporated: Ruumiiseen sisällytetty Tila”. Teoksessa *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään,* toim. Kirsi Saarikangas, suom. Kirsi Saarikangas, 299–333. Tampere: Vastapaino.

Bal, Mieke 1998. ”Seeing Signs. The Use of Semiotics for the Understanding of Visual Art”. Teoksessa *The Subject of Art History. Historial Objects in Contemporary Perspective,* toim. Mark A. Cheetam, Michael Ann Holly & Keith Moxey, 74–93. Cambridge: Cambridge University Press.

Bal, Mieke & Bryson, Norman 1991. ”Semiotics and Art History”. *Art Bulletin.* Vol. LXXIII (73). No. 2, 174–208.

Bauters, Merja 2007. *Changes in Beer Labels and their Meaning. A Holistic Approach to the Semiosic Process.* Acta Semiotica Fennica XXVII. Helsinki: International Semiotics Institute.

Bergman, Mats 2009. "Käytännöt vai rakenteet? C. S. Peircen semiotiikan retoriset lähtökohdat". Teoksessa *Murtuvat merkit. Semiotiikan teoreettisen ja soveltavan tutkimuksen näkökulmia,* toim. Erja Hannula & Ulla Oksanen, 135–149. Helsinki: Palmenia, Gaudeamus.

Bergman, Mats 2008. "Retoriikan merkitys – Peircen pragmatistinen semiotiikka ja viestinnän tutkimus". Teoksessa *Pragmatismi filosofiassa ja yhteiskuntatieteessä,* toim. Erkki Kilpinen, Osmo Kivinen & Sami Pihlström, 133–161. Helsinki: Gaudeamus.

Bergman, Mats 2000. *Meaning and Mediation. Toward a Communicative Interpretation of Peirce's Theory of Signs.* Viestinnän julkaisuja 2. Helsinki: Yliopistopaino.

Elkins, James 1999. *Why are our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity.* London, New York: Routledge.

Haaparanta, Leila 2008. "Peircen merkkiteorian filosofinen tausta". Teoksessa *Pragmatismi filosofiassa ja yhteiskuntatieteessä,* toim. Erkki Kilpinen, Osmo Kivinen & Sami Pihlström, 52–60. Helsinki: Gaudeamus.

Hocutt, Max Oliver 1962. "The Logical Foundations of Peirce's Aesthetics". *Journal of Aesthetics and Art Criticism.* Vol. 21. No. 2. 157–166.

Iversen, Margaret 1986. "Saussure versus Peirce: Models for a Semiotics of Visual Art". Teoksessa *The New Art History,* toim. A.L. Rees & Frances Borzello, 82–94. London: Camden Press Ltd.

Kaelin, E.F. 1982. "Reflections on Peirce's Aesthetics". *Monist.* Vol. 65. No. 2. 142–155.

Kilpinen, Erkki 1995. "Mitä on semiotiikka?" *Synteesi.* Vol.14. Is. 4. 2–21.

Klee, Paul 1997. "Pedagoginen luonnoskirja". Teoksessa *Pedagoginen luonnoskirja [ja] Modernista taiteesta,* suom. Bjarne Lönnroos, 5–52. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide. Saksankielinen alkuperäisteos *Pädagogisches Skizzenbuch.* Bauhausbücher 1925.

Krauss, Rosalind 1985. "Notes on the Index 1-2". Teoksessa *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths,* 196–219. Cambridge, London: MIT Press. Ilmestynyt alun perin julkaisussa *October* vuonna 1977 no. 3 ja 4.

Morgan, Douglas N. 1955. "Icon, Index, and Symbol in the Visual Arts". *Philosophical Studies.* Vol. 6. No. 4, 49–54.

***Murtuvat merkit. Semiotiikan teoreettisen ja soveltavan tutkimuksen näkökulmia* 2009.** Toim. Erja Hannula & Ulla Oksanen. Helsinki: Palmenia, Gaudeamus.

Nieminen, Tommi 2002. "Charles S. Peircen semiotiikka". Teoksessa *Kielen tutkimuksen klassikoita,* toim. Hannele Dufva ja Mika Lähteenmäki, 125–154. Jyväskylä: Soveltavan kielentutkimuksen keskus.

Nöth, Winfried 1995. *Handbook of Semiotics. Advances in Semiotics.* Bloomington: Indiana University Press. Englanninkielinen, laajennettu ja täydennetty painos teoksesta *Handbuch der Semiotik* vuodelta 1985.

Nöth, Winfried 2003. "Semiotic foundations of the study of pictures." *Sign System Studies.* Vol. 31. Is. 2, 377–391 .

Olin, Margaret 1989. "Validation by Touch in Kandinsky's Early Abstract Art." *Critical Inquiry.* Vol. 16. No. 1. 144–172.

Palin, Tutta 2004. *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina.* Helsinki: Taide.

Palin, Tutta 1998. "Merkistä mieleen". Teoksessa *Katseen rajat. Taidehistorian*

metodologiaa. Toim. Arja Elovirta & Ville Lukkarinen, 115–150. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
Peirce, Charles Sanders 1965. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce.* Vol. 2. Toim. Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. (Charles S. Peircen ko. teokseen on vakiintunut viittauskäytäntö: CP-volyymin numero ja kappaleen numero.)
Peirce, Charles Sanders 1998. *The Essential Peirce.* Vol.2. Toim. Peirce Edition Project. Bloomington: Indiana University Press. (Charles S. Peircen ko. teokseen on vakiintunut viittauskäytäntö: EP-volyymin numero ja kappaleen numero.)
Peirce, Charles Sanders 2001a. *Johdatus tieteen logiikkaan ja muita kirjoituksia.* Suomentanut ja valikoinut Markus Lång. Tampere: Vastapaino.
Peirce, Charles S. 2001b. "Mikä merkki on?" Suom. Mats Bergman & Sami Paavola. *Ajatus.* Vol. 58. 9–19.
Pietarinen, Ahti-Veikko & Snellman, Lauri 2009. "Käytännöt Peircen merkkiteoriassa. Pragmatismista pragmatisismiin, tieteestä taiteisiin". Teoksessa *Murtuvat merkit. Semiotiikan teoreettisen ja soveltavan tutkimuksen näkökulmia,* toim. Erja Hannula & Ulla Oksanen, 150–165. Tampere: Palmenia, Gaudeamus.
***Pragmatismi filosofiassa ja yhteiskuntatieteessä* 2008.** Toim. Erkki Kilpinen, Osmo Kivinen ja Sami Pihlström. Helsinki: Gaudeamus.
***Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi* 2010.** Toim. Tarja Knuuttila & Aki Petteri Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus.
***Routledge Companion to Semiotics and Linguistics* 2001.** Toim. Paul Cobley. London: Routledge.
Scherr, Richard 1991. "Architecture as Index: Toward a Theory of Contingency". *Journal of Architectural Education.* Vol. 44. No. 3. 172–181.
Sebeok, Thomas A. 2001. *Signs. Introduction to Semiotics.* (2. painos) Toronto, Buffalo, Lontoo: University of Toronto Press.
Shiff, Richard 1987. "Performing an Appearance: On the Surface of Abstract Expressionism". Teoksessa *Abstract Expressionism: The Critical Developments,* toim. Michael Auping, 94–123. New York: Harry N. Abrams & Albright-Knox Art Gallery.
Smith, C.M. 1972. "The Aesthetics of Charles S. Peirce". *Journal of Aesthetics and Art Criticism.* Vol. 31. No. 1. 21–29.
Steiner, Wendy 1987. "Postmodernist Portraits". *Art Journal.* Vol. 46. No. 3. 173–177.
Tarasti, Eero 1990. *Johdatusta semiotiikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä.* Helsinki: Gaudeamus.
Veivo, Harri & Huttunen, Tomi 1999. *Semiotiikka. Merkeistä mieleen ja kulttuuriin.* Helsinki: Edita.
Veivo, Harri 2009. "Lyhyt johdatus semiotiikkaan 2000-luvun alussa". Teoksessa *Murtuvat merkit. Semiotiikan teoreettisen ja soveltavan tutkimuksen näkökulmia.* Toim. Erja Hannula & Ulla Oksanen. Tampere: Palmenia, Gaudeamus. 7–27.
Veivo, Harri 2007. "Taiteen semiotiikka: Lähtökohtia, suuntauksia ja poikkileikkauksia". *Synteesi.* Vol. 26. Is. 4. 29–47.
Veivo, Harri 2002. "Merkki, kulttuuri, kokemus". Teoksessa *Merkillinen merkitys,* toim. Anu Airola, Heikki J. Koskinen & Veera Mustonen, 130–142. Helsinki: Gaudeamus.
Vuorinen, Jyri 1997. *Taideteos merkkinä. Johdatus semioottiseen taidekäsitykseen.* Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Sukupuoli

TAIDETTA TUTKIMAAN

Tuuli Lähdesmäki

Sukupuoli taiteen tutkimuksen näkökulmana

Marginaalista keskustaan

Sukupuoli on nykyisin yksi keskeisistä mielenkiinnonkohteista länsimaisessa taidehistorian tutkimuksessa. Sukupuolinäkökulma on vakiinnuttanut asemansa taidehistorian tieteenalalla kuitenkin vasta viime vuosikymmeninä ja sen lähtökohdista ja tavoitteista on käyty runsaasti sekä akateemista että yleisempää keskustelua.[1] Eräät taidehistorioitsijat alkoivat soveltaa näkökulmaa alan tutkimukseen 1970-luvulla, mutta sen asema jäsentyi pitkään taidehistorian marginaaliin. 1980-luvulta lähtien sukupuolinäkökulmaisen tutkimuksen asema taidehistoriassa on jatkuvasti vahvistunut, ja se on nykyisin laajasti tunnistettu ja tiedostettu alan tutkimuksessa. Näkökulmaan kiinnitetään yhä enenevässä määrin huomiota myös taideinstituutioiden, kuten museoiden ja taidekritiikin, käytännöissä.[2]

Koska sukupuoli on kiinnostanut taidehistorian ja visuaalisen kulttuurin tutkijoita jo vuosikymmeniä, sukupuolinäkökulmalle on muodostunut oma historiansa taiteen ja visuaalisen kulttuurin tarkastelussa. Näkökulman painopisteet ja mielenkiinnonkohteet ovat muuttuneet vuosikymmenten kuluessa. Muutosten taustalla ovat olleet siirtymät sekä sukupuolta koskevissa yleisissä teoreettisissa keskusteluissa että poliittisissa keskusteluissa naisten ja seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen asemasta ja oikeuksista. Näiden keskustelujen vaikutukset eivät ole rajoittuneet taiteen kentällä vain taiteen ja visuaalisen kulttuurin tutkimukseen ja analyysiin: ne ovat vaikuttaneet myös taiteen tekemiseen. Visuaalisuutta koskevat akateemiset ja teoreettiset keskustelut ja taiteelliset käytännöt ovat kehittyneet rinnakkain ja toisiltaan ideoita ammentaen.[3] Tutkijat ja teoreetikot ovat olleet kiinnostuneita taiteilijoista ja taideteoksista, jotka käsittelevät sukupuoleen liittyviä kysymyksiä.[4]

Vastaavasti monet nykytaiteilijat ovat olleet kiinnostuneita sukupuolta teoretisoivista näkökulmista ja sukupuolen esittämiseen liittyvästä kriittisestä kirjoittelusta.

Sukupuoleen liittyvään akateemiseen keskusteluun ja taiteellisiin käytäntöihin on sisältynyt maantieteellinen ulottuvuus, jonka voi hahmottaa muodostaneen vaikutteiden välittymissuhteen sukupuolen tutkimuksen keskustojen ja niistä vaikutuksia saaneiden reuna-alueiden välille. Sukupuoleen liittyviin akateemisiin keskusteluihin ja taiteellisiin käytäntöihin ovat vaikuttaneet voimakkaasti tietyt keskustojen nimekkäät tutkijat ja taiteilijat. Keskustojen ulkopuolella tutkijat ja taiteilijat ovat seuranneet keskustoissa muotoiltuja näkemyksiä ja teorioita ja soveltaneet niitä paikallisiin tilanteisiin ja ilmiöihin. Tutkimuksen keskuksia ovat olleet etenkin Yhdysvallat, Iso-Britannia ja Ranska.[5] Yhdysvaltalaiset taiteilijat ovat olleet näkyvästi esillä sukupuolinäkökulmaisen nykytaiteen käytännöissä ja heidän asemaansa feministisen taiteen kaanonissa on vakiinnuttanut tutkijoiden teoksiin kohdistama mielenkiinto. Vaikka vaikutteet leviävät nopeasti kansainvälisessä akateemisessa keskustelussa ja globaaleilla taiteen kentillä, sukupuolinäkökulmaisessa taiteen ja visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa on edelleen omat vaikutusvaltaiset keskuksensa.[6]

Suomalaisessa taiteentutkimuksessa sukupuolinäkökulmaan alettiin kiinnittää huomiota 1980-luvulla. Vuosina 1985–1986 Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksella toimi Riitta Nikulan johtama Suomen Akatemian rahoittama Nainen, taide, historia -hanke, joka kokosi yhteen naistaiteilijoista ja naisnäkökulmasta kiinnostuneita tutkijoita.[7] Monet hankkeessa mukana olleista taidehistorioitsijoista jatkoivat myöhemmin tutkimustaan lähestymällä taideteoksia ja erilaisia taidehistoriallisia aineistoja sukupuolen huomioonottavalla tavalla. Sukupuolinäkökulmainen tutkimus vahvisti vähitellen asemaansa suomalaisessa taidehistorian tutkimuksessa ja on vahvistuessaan seurannut tarkasti alan lähestymistapojen painopisteiden muutoksia ja osallistunut aiheesta käytyihin kansainvälisiin teoreettisiin keskusteluihin.

Sukupuolinäkökulmaisessa taiteen tutkimuksessa on kyse teoreettisesta ja kriittisestä taiteen tuottamis-, representaatio- ja vastaanottotapojen analyysista, jossa voidaan hyödyntää monia erilaisia analyysimenetelmiä. Sukupuolinäkökulma ei muodosta varsinaisesti yhtenäistä taiteen tutkimuksen menetelmää, vaan joukon kriittisiä lähtökohtia, jotka ohjaavat tutkimuksen

mielenkiinnon kohdentumista tietynlaisiin kysymyksenasetteluihin. Artikkeli esittelee näitä lähtökohtia ja erittelee sukupuolinäkökulmaisen taiteen tutkimuksen muutoksia kuluneiden vuosikymmenten aikana. Artikkelin tavoitteena on erityisesti tuoda esiin kotimaisen sukupuolinäkökulmaisen taiteen tutkimuksen kirjo ja jäsentää sitä sukupuolinäkökulmaisen taiteen tutkimuksen muutoksista käsin. Muutoksia taustoitetaan tuomalla esiin teoreettisia konteksteja, jotka ovat vaikuttaneet sukupuolinäkökulmaisen taiteen tutkimuksen muotoutumiseen.

Naiseuden erityisyyden tulkintaa – toisen vaiheen feminismin naiskeskeinen näkökulma

Sukupuolinäkökulmaisen taiteen tutkimuksen juuret ovat feministisessä taidehistoriassa, joka muodostui reaktiona 1960- ja 1970-lukujen poliittisesta feministisestä liikkeestä – erityisesti Yhdysvalloissa. 1960- ja 1970-lukujen feministinen aktivismi oli poliittinen ja ideologinen liike, jonka nähdään muodostavan feminismin historian niin sanotun toisen aallon tai toisen vaiheen[8]. Ensimmäisen vaiheen feminismiksi on kutsuttu 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun naisten oikeuksia ja naisasiaa ajaneita suffragettiliikkeitä ja yksittäisiä aktiiveja (joiden joukkoon kuului lukuisia kirjailijoita ja taiteilijoita, kuten esimerkiksi Englannissa Virginia Woolf ja Suomessa Minna Canth ja Helena Westermarck). Kolmannen vaiheen feminismiksi on kutsuttu jälkistrukturalistisia ja postmoderneja ideoita reflektoivaa feminististä ajattelua, joka yleistyi feministisessä keskustelussa 1900-luvun lopussa[9]. Feministisen ajattelun muutokset ja teoreettiset siirtymät ovat vaikuttaneet taiteen tutkimuksessa sukupuoleen kohdistuviin mielenkiinnonkohteisiin ja lähestymistapoihin. Vaikka erilaisilla mielenkiinnonkohteilla ja lähestymistavoilla on tietty kronologinen historiansa, erilaiset näkökulmat ja lähestymistavat ovat toisaalta olleet jo pitkään olemassa ja vaikuttaneet samanaikaisesti taidehistorian ja visuaalisen kulttuurin tutkimukseen.

Feminismin toisen vaiheen alulle oli tyypillistä naiskeskeinen lähestymistapa sekä teoreettisessa ajattelussa että erilaisissa käytänteissä, kuten taiteen tekemisessä[10]. Naiskeskeinen lähestymistapa korosti naiseutta, naisellisuuden kokemusta ja naiseuden erityisyyttä. Eräät radikaalit feministit sisällyttivät siihen poliittisen agendan, jossa feminiinisyys ja feminiineiksi nähdyt

ominaisuudet arvotettiin maskuliinisuutta ja maskuliinisia vastaparejaan paremmiksi. Kulttuurissa ja yhteiskunnassa dominoiviksi katsotut maskuliiniset arvot haluttiin korvata feminiineiksi määritellyillä vastineilla.[11] Feminiinisyys ja maskuliinisuus määrittyivät naiskeskeisessä lähestymistavassa biologisina määreinä. Naiseutta korostanutta ja juhlistanutta naiskeskeisestä feminististä näkökulmaa voidaan kuvata essentialistiseksi: sen ideologia perustui ajatukseen biologisen sukupuolen muuttumattomasta olemuksesta.[12] Essentialistisen biologisuutta korostavan sukupuolinäkökulman haastoi myöhemmin näkemys sukupuolesta sosiaalisena ja konstruktiivisena ilmiönä. Tämä biologisen (*sex*) ja sosiokulttuurisesti rakentuneen (*gender*) sukupuolen erottamisen idea esitettiin useissa sukupuolta teoretisoineissa teksteissä jo 1960- ja 1970-luvulla, mutta idea vakiintui yleisesti tutkijayhteisön keskusteluun 1980-luvulla.[13] 1990-luvulla eräät tutkijat, kuten Judith Butler, esittivät, että myös biologisena pidetty sukupuoli (*sex*) on kulttuurisesti rakentunut[14].

Toiseen vaiheen feminismi vaikutti voimakkaasti taiteen tekemiseen. Monet naistaiteilijat, jotka inspiroituivat feministisestä liikkeestä, kuvasivat taiteessaan kokemuksiaan naisena olemisesta. Kuvaukset sisälsivät sekä naiseuden juhlistamista ja ylistämistä että kriittisiä näkemyksiä naisen asemaan, kuten kritiikkiä perinteisten naisten roolien ahtautta ja misogyynisiä asenteita kohtaan.[15] Naiseutta juhlivissa kuvauksissa naisen ruumis ja sen ominaisuudet, naisen seksuaalisuus, äitiys ja subjektiivinen kokemus nostettiin keskiöön.[16] Naisen ruumista ja naiseutta kunnioitettiin useissa ajan taideteoksissa muun muassa vulvaan viittaavilla muodoilla. Monien ajan feministitaiteilijoiden tavoitteena oli muuttaa kulttuurissa ja taiteen aiemmissa representaatioissa kielletty, kätketty, mystifioitu, seksualisoitu ja haluttu ruumiinosa positiiviseksi ja voimauttavaksi naiseuden symboliksi. Toinen naistaiteilijoiden 1970-luvulla hyödyntämä feministinen strategia oli kääntää näkökulma naisista miehiin taiteen objektina, jolloin perinteiset miesten ja naisten roolit taiteessa vaihtoivat paikkaansa[17]. Strategialla kritisoitiin länsimaista representaation politiikkaa, jossa miehet olivat olleet perinteisesti taiteen subjekteja: katsojia ja tekijöitä, ja naiset katseen kohteena olevia objekteja tai tekijöitä innoittavia muusia. Naistaiteilijoiden ja naiseutta tarkastelevien teosten esiintulo feministisestä näkökulmasta kuratoiduissa näyttelyissä sai useat taidekriitikot ja tutkijat (etenkin Yhdysvalloissa) koh-

distamaan mielenkiintonsa samoihin teemoihin. Naistaiteilijoiden teoksista tulkittiin muun muassa erityistä naisellista ilmaisutapaa tai sukupuolelle tyypillisiä elementtejä ja kuvastoja tai jäsenneltiin feministisiä taiteen strategioita tai naiseuden esittämisen tapoja.[18]

Edellä kuvatut feministiset taiteen strategiat luonnehtivat feministisen liikkeen heijastumaa etenkin yhdysvaltalaiseen taiteen kenttään 1970-luvun alkupuolella. Kyseiset taiteen ilmaukset voidaan tulkita hyvin poliittisiksi kulttuurisessa ja yhteiskunnallisessa kontekstissaan, mutta niiden sisältö ja toteutus eivät olleet erityisen analyyttisia sukupuolen käsitteen kannalta. Mielenkiinnon kohdistaminen naisten erityisyyteen, naisten näkyväksi tekemiseen tai miehisen katseen kritiikkiin ei kritisoinut kulttuurista ja yhteiskunnallista järjestystä, jossa miehet ja naiset käsitettiin erillisiksi binäärisiksi kategorioiksi ja biologisiksi sukupuoliksi ilman sukupuolen käsitteen muodostumisen analyysia tai kyseenalaistamista.

Suomessa useat nuoren polven naistaiteilijat nousivat näkyvästi esiin taiteen kentällä 1980-luvulla. Ajan kotimaisessa taidekritiikissä sekä kiinnitettiin huomiota taiteen kentän epätasa-arvoon että kirjoitettiin naisten erityisyyttä korostavaa naiskeskeistä taidekritiikkiä, jossa preferoitiin naistaiteilijoiden kokemusmaailmaa, feminiiniseksi miellettyjä piirteitä ja niiden ilmaisua. Kritiikissä esiintyi lisäksi niin radikaalifeministisiä kuin naisia vähätteleviä sovinistisia näkökantoja.[19] Kotimaisessa taiteen tutkimuksessa naiseuden erityisyyttä korostava ja naisellista ilmaisutapaa painottava naiskeskeinen näkökulma jäi kuitenkin marginaaliseksi[20]. Kotimaisen sukupuolinäkökulmaisen tutkimuksen alkua luonnehtii erityisesti mielenkiinto kotimaisen taiteen kentän 'näkymättömiin' tai 'unohdettuihin' naistaiteilijoihin ja heidän teoksiinsa.

Naistaiteilijat esiin – taidehistorian kaanonin uudelleenarviointia naisnäkökulmasta

Taidehistorian tutkimuksessa naiskeskeinen näkökulma näkyi erityisesti kiinnostuksena naistaiteilijoiden historian kirjoittamiseen. Feministisessä taidehistoriassa tutkijoiden kritiikki kohdistui taiteen kaanonin miesvaltaisuuteen. Kritiikki kiteytyi yhdysvaltalaisen taidehistorioitsija Linda Nochlinin vuonna 1971 julkaistussa esseessä, jonka otsikossa hän kysyi:

”Miksi suuria naistaiteilijoita ei ole ollut olemassa?”. Esseessään Nochlin pohti, miksi niin sanotut suuret mestarit ovat aina olleet miehiä, ja miksi naistaiteilijoita ei ollut mainittu taiteen historioissa. Nochlinin mielestä taidehistorian tutkimuksen kohteita ja aineistoja oli monipuolistettava kattamaan myös ne taideteokset, jotka oli jätetty perinteisen taidehistorian kaanonin ulkopuolelle.[21] Kyseiset näkemykset motivoivat useita taidehistorioitsijoita kirjoittamaan alueellisia, kansallisia ja kansainvälisiä naistaiteilijoiden historioita, jotka muodostivat käänteisesti sukupuolittuneen vastineen perinteisille taidehistorian yleisesityksille.[22] Historiallinen näkökulma, joka tähtäsi nostamaan naisia unohduksesta tai marginaalista taidehistoriallliseen tietoisuuteen tai jopa valokeilaan, keskittyi taiteilijoihin henkilöinä ja esitteli usein taiteilijoiden elämänkulkua, asemaa ja tuotantoa. Taidehistorian kirjoittamisen sukupuolittuneita rakenteita ei näin fokusoituneessa kirjoittelussa välttämättä kyseenalaistettu tai teoretisoitu.[23]

Naistaiteilijoiden historian kirjoittaminen ja heidän sijoittamisensa osaksi taiteen kaanonia on ollut olennainen vaihe taidehistoriallisen ajattelun muutoksessa. Se on suunnannut alaa sukupuolisensitiivisempiin lähestymistapoihin ja auttanut hahmottamaan taiteen kentän sukupuolittuneita hierarkioita. Suomessa naistaiteilijoiden historioiden kirjoittaminen oli erityisen aktiivista 1980-luvun lopulla ja 1990-luvulla. Erityisesti ns. Suomen kultakauden ajan naistaiteilijoita tuotiin laajan yleisön tietoisuuteen sekä lukuisten julkaisujen että näyttelyiden avulla.[24] Riitta Konttinen aloitti suomalaisten kultakauden naistaiteilijoiden tutkimisen jo Nainen, taide, historia -hankkeessa ja laajempi tutkimus aiheesta julkaistiin vuonna 1988 nimellä *Suomalaisia naistaiteilijoita 1880-luvulta.*[25] Tutkimus korosti 1800-luvun lopun naistaiteilijoita erityisenä vuorovaikutteisena ja yhteistyötä tekevänä ryhmänä. Konttinen käytti myös käsitettä taiteilijasisaret kuvatessaan kultakauden naistaiteilijoiden oletettua solidaarisuutta ja ystävyyttä[26]. Ensimmäisen aihetta käsitelleen teoksen jälkeen Konttinen on kirjoittanut useita monografioita suomalaisista naistaiteilijoista, kuten Eva Cederströmistä[27], Fanny Churbergistä[28], Elin Danielson-Gambogista[29], Venny Soldan-Brofeldtistä[30], Helene Westermarkista[31], Maria Wiikistä[32], Anna Sahlsténista[33] ja Helene Schjerfbeckistä[34]. Konttisen massiivinen suomalaisten naistaiteilijoiden kartoitus on koottu vuonna 2008 julkaistuun teokseen *Naistaiteilijat Suomessa keskiajalta modernismin murrokseen.* Kotimaisten naistaiteilijoiden

historioita on kartoitettu ja tutkittu myös muilla taiteenaloilla. Jo Nainen, taide, historia -hankkeessa kuvataiteen ohella mielenkiinnon kohteina olivat myös arkkitehtuuri ja taideteollisuus ja niiden naistoimijat.[35] Myös monet viimeaikaiset tutkimukset, kuten Susanna Aaltosen ja Leena Svinhufvudin väitöskirjat[36], ovat tuoneet esiin vähemmän tunnettuja naistaiteilijoita. Samalla tutkijat ovat tuoneet esiin taiteilijoiden toimintaa vähemmän huomioitujen ja matalammalle taiteen sisäisessä hierarkiassa arvotettujen taiteen alueiden, kuten sisustussuunnittelun ja tekstiilitaiteen, piirissä. 'Unohdettuihin' naistaiteilijoihin kohdistunut perustutkimus on muuttanut Suomen taiteen kaanonia, jonka keskiössä olivat aiemmin pääasiassa miestaiteilijat.

Taiteen sukupuolittuneiden rakenteiden näkyväksi tekeminen

Naistaiteilijoiden kartoituksen ja taiteen kentän sukupuolittuneiden käytänteiden hahmottamisen myötä sukupuolinäkökulmaisessa taiteen tutkimuksessa ryhdyttiin pohtimaan analyyttisemmin myös sitä, miksi taiteen kaanon ja taiteen kenttä olivat olleet ja olivat edelleen hyvin patriarkaalisia. Tutkijat kysyivät, miksi taiteen instituutiot ja toimijat, kuten taiteilijakoulutus, museot, keräilijät ja taidekritiikki, olivat sulkeneet naiset enemmän tai vähemmän ulkopuolelleen tai pitäneet naisia ja naisten tekemää taidetta vähempiarvoisena. Tämänkaltaiset kysymykset muodostivat lähtökohdan feministiselle taiteen sosiaalihistorialle, jossa pyrittiin avaamaan taiteen instituutioiden patriarkaalisia rakenteita ja sukupuolittuneita hierarkioita. Eräs keskeisistä kyseisestä lähtökohdasta tehdyistä tutkimuksista oli brittiläisten taidehistorioitsijoiden Griselda Pollockin ja Rozsika Parkerin vuonna 1981 julkaistu teos *Old Mistresses: Woman, Art, and Ideology*. Pollock ja Parker olivat kiinnostuneita muun muassa taiteilijuuden käsitteestä ja sen historiallisesta muutoksesta. Kirjoittajat kohdistavat kriittisen analyysinsa taiteen historiassa toistuviin taiteilijuuteen viittaaviin käsitteisiin, kuten 'mestaritaiteilijat' ja 'suuret mestarit', ja siihen, miten käsitteet olivat sukupuolittuneet. Jo pelkkä taiteilijan käsite sisältää heidän mukaansa lähtökohtaisen oletuksen sukupuolesta. Pollock ja Parker tarkastelevat teoksessaan sukupuolikäsitysten, taiteen instituutioiden ja ideologioiden toisiinsa kytkeytymistä taidehistorian historiografian kautta. He tuovat esiin, miten taiteesta kirjoittaminen on ollut ideologisesti latautunutta, ja käsitykset sukupuolesta ja sukupuolijär-

jestelmästä ovat sisältyneet taidehistorian kirjoittamisen käytäntöihin. Taidehistorian kirjoituksessa sukupuolittuneet käytännöt on esitetty neutraaleina, jolloin miesvaltainen taiteen kaanon on nähty normaaliksi. Kun naiskeskeisen lähestymistavan katsotaan edustavan 'taidehistorian ensimmäisen polven naistutkimusta', taiteen instituutioiden sukupuolittuneita rakenteita analysoiva ja purkava tutkimus edustaa 'taidehistoriallisen naistutkimuksen toista polvea'[37].

Suomalaisessa taidehistorian tutkimuksessa taiteen kentän sukupuolittuneisiin rakenteisiin kohdistuva tutkimus on jatkanut taidehistorioitsijoiden yleisempää sosiaalihistoriallista mielenkiintoa. Eeva Maija Viljo on tutkinut pitkään suomalaisia 1800-luvun kuvanveistäjiä, muotoilijoita ja arkkitehtejä ja kohdistanut tutkimustaan 1980-luvulta lähtien myös naiskuvanveistäjiin, -muotoilijoihin ja -arkkitehteihin ja heidän työskentelyolosuhteisiinsa, statukseensa ja arvostukseensa liittyviin kysymyksiin[38]. Suomalaisen taidekoulutuksen ja naisten taiteilijauran sukupuolittuneet käytännöt ovat kiinnostaneet monia suomalaisia taiteen tutkijoita[39]. Näissä tutkimuksissa taiteilijan sukupuoli ja taideinstituutioiden sukupuolittuneet käytännöt on hahmotettu muun muassa suhteessa yhteiskuntaluokkaan. Esimerkiksi Auli Jämsänen tuo lisensiaatintutkimuksessaan esiin, miten 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa sosiaalinen tausta näyttää vaikuttaneen merkittävästi naisten sekä materiaalisiin että mentaalisiin mahdollisuuksiin luoda taiteilijauraa. Naistaiteilijat, jotka valitsivat (tai jotka pystyivät valitsemaan) itselleen taiteilijauran, tulivat usein korkeakulttuuria harrastavasta, avarakatseisemmasta ja varakkaammasta yhteiskuntaluokasta, toisin kuin ajan miestaiteilijat, jotka kuuluivat naisia useammin varattomiin yhteiskuntaluokkiin.[40] Varallisuus tai säätytausta ei kuitenkaan lieventänyt naistaiteilijoiden vähättelevää vastaanottoa miehisissä taidekirjoittelun ja kritiikin käytännöissä. Vaikka sukupuoleen kohdistuva taiteen sosiaalihistoria tulee paikoin lähelle kulttuurintutkimuksen marxilaisia näkökulmia, niitä on harvemmin kotimaisessa tutkimuksessa korostettu[41].

Suomalaisessa taidehistorian kirjoittamisessa on tutkittu myös laajasti kaupunkirakentamista ja arkkitehtonista tilaa sukupuolijärjestelmää tuottavana ja ylläpitävänä ja sukupuoleen liittyviä kulttuurisia merkityskerrostumia mukanaan kantavana tekijänä. Kirsi Saarikankaan tutkimukset pureutuvat juuri arkkitehtonisen tilan ja sen käytön sukupuolittuneisuuteen.[42]

Väitöskirjassaan suomalaisesta rintamamiestalosta Saarikangas analysoi, miten tyyppitalon tilajako vastasi sodanjälkeisessä yhteiskunnassa vallinneisiin sukupuolijärjestelmän ja perhekäsityksen ideaaleihin[43]. Väitöskirjan fokus poikkeaa perinteisen taidehistorian arkkitehtuuritutkimuksista, joissa keskiössä ovat usein monumentaalirakennukset, arkkitehtien uniikkityöt, rakennusten julkisivut ja julkinen tila. Feministinen taidehistoria on nostanut tutkimuskohteiksi arkisemmat tilakokemukset, asuntoarkkitehtuurin ja yksityisen sfäärin.[44]

Representaatio, kieli, katse ja valta – sukupuolieron tuottamisen tarkasteluja

Poststrukturalistiset ja postmodernit näkökulmat vaikuttivat 1980-luvulla kansainväliseen taidehistorialliseen keskusteluun laajentamalla tieteenalan tutkimuskohteita ja lähestymistapoja. Taidehistorian tutkimuksen piiriin omaksutut semioottiset, kielelliset, kulttuurifilosofiset ja psykoanalyyttiset vaikutteet muuttivat tieteenalan perusteita. Eri tieteenaloilla muutokset nimettiin 'uusiksi': syntyi uusi taidehistoria (*new art history*). Monet sukupuolinäkökulmasta kiinnostuneet taiteen tutkijat alkoivat tutkia taiteen merkityksiä, representaatiota ja taidepuheen kieltä ranskalaisen poststrukturalistisen feminismin viitekehyksessä, jossa tukeuduttiin vaikutusvaltaisten feministiteoreetikoiden ja -filosofien, kuten Julia Kristevan, Luce Irigarayn ja Hélène Cixous´n teorioihin kielestä, kielenkäytöstä sekä niiden suhteesta sukupuoleen ja seksuaalisuuteen. Cixous´n mukaan miehinen representaatiojärjestelmä ja miesten dominoima kulttuuri hallitsee kaikkea ihmisen toimintaa, jolloin myöskään naiset eivät voi toimia niiden ulkopuolella, vaan ovat alisteisia niiden ehdoille. Fallosentrismin kritiikkinä feministisissä teorioissa pyrittiin miehisen representaatiojärjestelmän ja länsimaisen hierarkkisen ajattelun murtamiseen ja arvolatautuneiden dikotomioiden (kuten mies–nainen, naisellisuus–miehisyys, aktiivisuus–passiivisuus ja subjekti–objekti) dekonstruktioon.[45] Poststrukturalistisessa feministisessä tutkimuksessa analyysin painopiste kohdistui tavalla tai toisella valtamekanismien ja -hierarkioiden osoittamiseen. Michel Foucault´n ajatukset vallan mekanismeista ja tiedon ja vallan suhteista toimivat monien feististen teorioiden lähtökohtana[46].

Eräs uusien näkökulmien keskeisistä seurauksista taidehistorian tutkimukseen oli voimistunut mielenkiinto kieleen, diskursiivisiin rakenteisiin ja edelleen kielen käytön sukupuolittuneisiin käytäntöihin. Mielenkiinto kieleen kohdensi taidehistorian tutkimuksen painopisteitä taidehistorian kirjoittamiseen. Tutkijat ryhtyivät tarkastelemaan, miten sukupuoli oli tiedostetusti tai tiedostamatta kirjoitettu taidehistoriaan. Akateeminen mielenkiinto kieleen ja sen sukupuoleen liittyneisiin hierarkioita ja valtarakenteita tuottaviin mekanismeihin vaikutti myös taiteellisiin käytäntöihin 1980-luvulla.

Taidehistorian sukupuolinäkökulma syveni uusien teoreettisten ideoiden omaksumisen myötä. Sen sijaan että sukupuolta olisi lähestytty kahtena erillisenä kategoriana ja maailman olisi nähty jakautuvan kahden sukupuolen strukturoimaksi matriisiksi, olennaisemmaksi koettiin sukupuolieron tuottamisen tarkastelu ja sukupuolen representaatiosysteemin analysoiminen. Tutkimuksessa ei nähty mielekkääksi keskittyä naisiin tai miehiin biologisina tai sosiaalisina toimijoina, joita määrittävät tietyt miesten ja naisten ominaispiirteet, vaan tutkijat kiinnostuivat Kristevan, Irigarayn ja Cixous´n teorioiden ohjaamana feminiinisyydestä ja maskuliinisuudesta kulttuurissa ja yhteiskunnassa rakentuvina diskursseina. Griselda Pollock kiteyttää kyseisiä näkökulmia feminiinisyyden diskursiivisesta rakentumisesta ja taidehistorian tehtävästä tuon rakentumisen tutkimuksessa seuraavasti:

> (F)emininiisyys ei herätä mitään empiirisesti koettua käsitystä naisesta. Se viittaa kielessä olevaan positioon ja psykoseksuaaliseen muodostelmaan, jota termi 'nainen' merkitsee. Positiona, tässä muodostelmassa tuotettuna fiktiona, ei identiteettinä, feminiinisyys voi olla jotain, josta sitä määrittelevä Toinen, maskuliinisuus, puhuu, unelmoi ja fantasioi. Positio merkitsee samalla sitä, että subjektit, jotka elävät ja ajattelevat 'naiseksi' lokeroidussa positiossa, joutuvat pitämään sitä määrättynä tai luotuna. Se on myös kokemuksen rakenne ja kokemuspiiri, jota naissubjektien täytyy tutkia, sillä emme välttämättä tunne sitä sen ottaessa muotonsa tiettyjen diskurssirakenteiden ja psykoseksuaalisten muodostelmien fallisen Lain alaisuudessa.[47]

Suomalaisessa taidehistoriassa taiteeseen liittyvän sukupuolittuneen kielenkäytön tutkimus alkoi 1990-luvulla. Harri Kalha avasi suomalaiseen 1940- ja

1950-lukujen taideteollisuuteen kiinnittyneitä sukupuolittuneita diskursseja ja Leena-Maija Rossi analysoi käsityksiä politiikasta, kuten feminismin politiikkaa, suomalaisissa 1980-luvun nykytaidekeskusteluissa *Taide*-lehdessä[48]. Sukupuolen ja sukupuolieron tuottamista lähestytään kyseisissä tutkimuksissa diskursiivisena mekanismina, joka tuottaa feminiinisyyttä ja maskuliinisuutta ja niiden konnotaatioita taiteessa ja muotoilussa. Seuraten Griselda Pollockin ja Rozsika Parkerin esimerkkiä Tutta Palin on tutkinut sukupuolittuneita taiteilijoiden ammattinimikkeitä (esimerkiksi taiteilijatar) Suomessa ja sukupuolittunutta kielenkäyttöä naistaiteilijoiden teosten kuvailussa ja arvioinnissa[49].

Sukupuolta tuottavien diskurssien ja sukupuolieron analyysia on sovellettu kotimaisessa taidehistoriassa monitasoisesti myös tilan tutkimukseen. Arkkitehtonista tilaa on tulkittu sukupuolittuneiden käytäntöjen rakennelmaksi, joka tuottaa sekä feminiinisiä että maskuliinisia tiloja ja sukupuolieroa tiloissa. Sukupuolittuneet valtamekanismit vaikuttavat julkisen ja yksityisen tilan suunnitteluun, käyttöön, kokemiseen ja myös tilasta puhumiseen ja kirjoittamiseen, kuten Kirsi Saarikangas on tutkimuksissaan osoittanut.[50] Suomalaisessa taidehistorian tutkimuksessa sukupuolittunutta tilaa on analysoitu myös maalauksista. Tutta Palin on osoittanut, miten 1800-luvun miljöömuotokuvien genre on tilallisesti jäsentynyt: kuvatun henkilön takana oleva tila osallistuu keskeisesti teosten merkitystenantoprosessiin. Tila ja siinä olevat esineet tuottavat kuvaan feminiinisiä tai maskuliinisia konnotaatioita.[51] Samalla tavalla Anna Kortelainen on tulkinnut tilassa olevien esineiden merkityksiä Albert Edelfeltin 1800-luvun lopun maalauksissa. Sukupuolitetut esineet ja yksityiskohdat maalausten kuva-aiheiden taustalla avaavat teoksiin maskuliinisia tai feminiinisiä merkityksiä. Etenkin Edelfeltin Pariisissa maalaamien muotokuvien ja kaupunkielämän kuvausten yksityiskohdat, kuten kankaat, asusteet, naisten tavarat ja koristeesineet, avaavat feminiinisten viittausten kirjon.[52] Sukupuolinäkökulmaa on hyödynnetty myös fenomenologisessa tilallisuuden tarkastelussa, jossa korostuu kokemusmaailma ja ruumiillinen havaitseminen. Etenkin Maurice Merleau-Pontyn kehittämä ruumiinfenomenologia on toiminut lähtökohtana monille sukupuolinäkökulmaisille tutkimuksille, jossa tilaa tai tilallista taideteosta, kuten kuvanveistoa, installaatiota, kehotaidetta, maataidetta tai ympäristötaidetta, on tarkasteltu ruumiillista havaintoa ja subjektin kokemusta korostavasta näkökulmasta.[53]

Poststrukturalistiseen feministiseen teoriaan sisältyi kielen ja puheen sukupuolieroa tuottavien järjestelmien kritiikin lisäksi katsomisen ja katseen kohteena olemisen analyysi. Yksi poststrukturalistisen feminismin keskeisistä käsitteistä on katse (*gaze*).[54] Käsitys katseesta perustuu oletukseen tietystä katsojapositiosta, jonka vastaanottaja muodostaa katsomisprosessissa. Katse on koettu sukupuolittuneeksi ja tutkijat ovat usein viitanneet miehiseen katseeseen patriarkaalisen visuaalisen kulttuurin lähtökohtana tai normina. Miehinen katse on nähty vallankäyttönä, jonka kautta naiset on seksualisoitu ja materialisoitu katseen kohteiksi.[55] 1990-luvun kuluessa katseen teoretisoinnit ovat laajentuneet käsittämään myös rodun ja seksuaalisen suuntautumisen problematisoinnin. Heteronormatiivisen kulttuurin on nähty vaikuttavan kuvien vastaanottoprosessiin, mutta kuvia voidaan kuitenkin tulkita ja tuottaa myös vaihtoehtoisesta näkökulmasta.[56]

Katseen käsitettä on usein käytetty analyyseissa, joissa visuaalisuuden tarkasteluun on yhdistetty psykoanalyyttisia näkökulmia. Etenkin ranskalaisesta poststrukturalistisesta feminismistä vaikutteita saanut taiteen ja kuvien tutkimus on hyödyntänyt katseen käsitteen lisäksi Sigmund Freudin ja Jacques Lacanin ajattelusta ammennettuja teorioita, jolloin muun muassa ruumiillisuus, seksuaalisuus, vietit ja halu nousivat tärkeiksi näkökohdiksi sukupuolen ja sukupuolieron tutkimisessa. Taiteen tutkimuksessa psykoanalyyttista luentaa on hyödynnetty etenkin seksuaalisuuden ja traumojen representaatioiden analyysissa. Psykoanalyyttisessa tarkastelussa seksuaalisuuden, fetissien, halujen ja niiden kulttuuristen kontekstien on nähty ilmenevän kuvien aiheissa, ilmaisumuodoissa ja yksityiskohdissa.[57] Suomalaisessa taidehistoriassa psykoanalyyttisia näkökulmia on käytetty sekä yksittäisten taiteilijoiden tuotannon analyysiin että heidän teostensa vastaanottoprosessien tarkasteluun[58]. Psykoanalyyttisia lähestymistapoja ja käsitteitä on hyödynnetty lisäksi tutkimuksissa, joiden kohteena on ollut ei-heteronormatiivisen seksuaalisuuden representointi ja pornografia[59].

Poststrukturalististen ja postmodernien näkökulmien myötä keskustelu sukupuolesta ja sukupuolierosta laajeni ja monipuolistui. Feminiinisyys, maskuliinisuus, naiseus, miehisyys ja sukupuoli-identiteetit nähtiin yhä monitahoisempina ja toisiinsa monin tavoin nivoutuvina, erilaisissa konteksteissa eri tavoin merkityksellistyvinä ja muuttuvina kokemuksina. Näkökulman monipuolistuminen luonnehtii feminismin kolmannen vaiheen poli-

tiikkaa, jossa sukupuoli hahmotetaan monikerroksisena ja jossa erilaisten feminismien moninaisuus otetaan huomioon.[60]

Sukupuolen politiikkaa kulttuurisissa kuvastoissa

1900-luvun lopulla taiteen kenttä muuttui yhä monimuotoisemmaksi ja taiteen ja visuaalisen kulttuurin rajat tulivat joustavammiksi. Kentän laajentuminen vaikutti taidehistorioitsijoiden intresseihin. Tutkijat kiinnostuivat visuaalisen kulttuurin kuvastoista ja käyttökuvasta. Kyseistä kuvastoa oli tutkittu aiemminkin: semiootikkojen ja mediatutkijoiden tutkimukset käyttökuvasta ja sen merkityksistä vaikuttivat kulttuurintutkimuksen muotoutumiseen akateemisena tieteenalana 1960-luvulla. Monet länsimaiset tutkijat alkoivat hahmottaa 1980- ja 1990-lukujen kuluessa kulttuurintutkimuksen visuaalisuutta korostavaa painopistealuetta omana oppialanaan. Eräät tutkijat ovat määritelleet visuaalisen kulttuurin tutkimuksen (*visual culture studies*) omaksi tieteenalakseen, toiset ovat nähneet sen pikemminkin liikkeenä, joka keskittyy visuaalisuuden analyysiin monitieteisten menetelmien avulla.[61] Sukupuolen esittämisen ja sukupuolittamisen problematiikka on ollut keskeinen mielenkiinnonkohde visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa. Suomessa taiteen tutkimuksen kenttää laajentanut visuaalisen kulttuurin tutkimus aktivoitui 1990-luvun lopussa. Tutkimuksen yhdeksi painopisteeksi valikoitui sukupuoliteoreettinen keskustelu ja sukupuolen politiikka erilaisissa visuaalisissa representaatioissa. Taideteosten lisäksi tutkijat kohdistivat mielenkiintonsa muun muassa lehtimainontaan[62], televisiomainoksiin ja televisiosarjoihin[63] ja pornografiaan[64].

Visuaalisen kulttuurin tutkimuksissa on usein tuotu esiin näkökulmia, joissa yhteiskuntaluokan, rodun, perheen, etnisyyden ja kansakunnan käsitteiden ja merkitysten ymmärretään kytkeytyvän sukupuolen ja sukupuolieron tuottamiseen ja representaatioihin. Globalisaatio, nopeasti muuttuvat demografiset ja maantieteelliset realiteetit ja uudet teknologiat ovat muuttaneet käsitystä maailmasta. Nämä tekijät ovat johdattaneet entistä kriittisempiin näkemyksiin ja hienovaraisempiin pohdintoihin siitä, miten sukupuolta ja seksuaalista erilaisuutta sovitetaan maantieteellisiin ja kulttuurisiin kysymyksiin.[65] Monet länsimaiset visuaalisen kulttuurin tutkijat ovat tarkastelleet valtioidensa rasistista tai kolonialistista menneisyyttä ja pohtineet tässä

kontekstissa sukupuolen ja etnisyyden tai rodun käsitteiden suhteita[66]. Mielenkiinto on kohdistettu etenkin ei-valkoihoisiin 'toisena' ja siihen, miten heidät on seksualisoitu länsimaisissa visuaalisissa representaatioissa. Myös suomalaisessa visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa on tehty avauksia sukupuolen ja rodun representaatioiden analyysiin.[67]

Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen sukupuolen ja sukupuolieron tuottamiseen kohdistuvat intressit kattavat sekä naiseuden ja feminiinisyyden että miehisyyden ja maskuliinisuuden analysoinnin ja problematisoinnin. Tästä huolimatta eräät tutkijat ovat kritisoineet feministisen liikkeen lähtökohdista muodostettuja sukupuolen tarkastelutraditiota. Kyseiset tutkijat ovat hahmottaneet ideologisen kotinsa miestutkimuksen väljästä kentästä, jossa korostetaan erityisesti maskuliinisuuden ja miesidentiteetin rakentumisen analyysia ja problematisointia.[68] Sittemmin miehisyyden ja erilaisten maskuliinisuuksien representaatioiden rakentumista on analysoitu myös taidehistorian kentällä[69]. Useat miestaiteilijat ovat tutkineet viime vuosikymmeninä teoksissaan miesten rooleja ja sukupuolen representaatioita ja normeja. Kuten naistaiteilijat ovat käyttäneet omaa kehoaan teostensa aiheena ja ilmaisuvälineenä, myös miestaiteilijat ovat valokuvanneet ja asettaneet näytteille oman kehonsa ilmaistessaan maskuliinisuuteen liittyviä myyttejä ja todellisuuksia.[70]

Vikuroiva[71] taidehistoria

Viime vuosikymmenten aikana taiteen ja kulttuuristen kuvastojen sukupuolinäkökulmaista tutkimusta on laajennettu queer-teorian tarjoamilla kysymyksenasetteluilla. Queer-teorian aktivistiset juuret ovat monissa länsimaissa 1970- ja 1980-luvuilla aktivoituneessa seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen poliittisessa ihmisoikeusliikkeessä. Queer-teoria kohdistaa kritiikkinsä aiempaan kaksinapaiseen ymmärrykseen sukupuolesta ja normatiivisesta seksuaalisuudesta ja korostaa sen sijaan sosiaalisesti, diskursiivisesti ja performatiivisesti tuotettujen sukupuolten ja seksuaalisuuksien moninaisuutta.[72] Lähestymistavan kohdennus visuaalisuuden alueella on ollut seksuaalisuuden erilaisissa representaatioissa: miten seksuaalisuutta ja seksuaali-identiteettiä tuotetaan taiteessa, mediassa ja erilaisissa käyttökuvastoissa. Lähestymistavan avulla on pyritty purkamaan konventionaalisia

kuvien katsomisen ja tulkitsemisen sukupuolittuneita tapoja ja kritisoimaan kuvien normatiivisia merkityksiä – kuten sukupuolen ja seksuaali-identiteetin stereotyyppisiä kuvauksia ja heteronormatiivista maailmankuvaa. Kyseistä kritiikkiä on teoretisoitu muun muassa *vastakatseen* (*oppositional gaze*)[73] ja *vastustavan lukemisen* (*resisting reading*)[74] käsitteiden avulla. Visuaalisuuden tutkimuksessa käsitteillä on viitattu kuvien tulkintoihin, joissa kyseenalaistetaan normatiiviset oletukset sukupuolesta ja seksuaalisuudesta. Käsitteiden avulla on tutkimuksessa pyritty ymmärtämään sitä, miten normatiiviset kuvat sukupuolesta ja seksuaalisuudesta tuottavat normatiivisia oletuksia. Kuvat eivät vain heijasta ympäröivää todellisuutta, vaan myös aktiivisesti tuottavat sitä.[75] Tämän vuoksi visuaalisuuden tutkimiseen painottuneet queer-teoreetikot ovat usein nähneet kiinnostavaksi tutkia ja tuoda esiin (myös) sellaisia representaatioita, jotka eivät noudata feminiinisyyden tai maskuliinisuuden ideaalia tai normatiivista näkemystä seksuaalisuudesta.

Queer-teorian keskeinen käsite on performatiivisuus, jolla yhdysvaltalainen teoreetikko Judith Butler on viitannut sukupuolen performatiiviseen tuottamiseen – sukupuolen esittämiseen, tekemiseen, näyttelemiseen ja sukupuolena esiintymiseen ja toimimiseen erilaisissa kielellisissä, toiminnallisissa ja visuaalisissa tilanteissa[76]. Visuaalisuuden tutkimuksessa käsitteellä on viitattu näkemyksiin siitä, miten sukupuolta on esitetty taiteessa, taiteellisissa prosesseissa ja kuvissa yleensä. Sukupuolen performatiivisuus yhdistyy Butlerin ajattelussa kulttuurin ja yhteiskunnan valtarakenteisiin, jolloin toiset sukupuolen performatiiviset muodot nähdään kulttuurissa soveliaampina ja painoarvoltaan suurempina kuin toiset[77].

Suomalaisessa sukupuolinäkökulmaisessa taiteen tutkimuksessa queer-teoreettinen lähestymistapa on ollut merkittävässä asemassa vuosituhannen vaihteesta lähtien. Queer-näkökulmaa on hyödynnetty etenkin visuaalisen kulttuurin tutkimuksen kentällä. Heteronormatiivisuutta on kritisoitu ja vaihtoehtoisia queer-näkökulmia on analysoitu esimerkiksi televisiomainonnasta[78], elokuvista[79] ja mainoskuvastoista[80]. Käsitettä 'queer' on käytetty suomalaisessa visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa myös suomennettuna. Visuaalisen kulttuurin tutkija Annamari Vänskä on kääntänyt käsitteen *vikuroinniksi,* jolla hän viittaa suomennoksen konnotaatioihin sekä figuroinnista (*figure*) että tottelemattomuudesta.[81] Kuva tai katse voidaan hahmottaa vikuroivaksi, millä viitataan representaation ja tulkinnan muotoi-

hin, jotka korostavat sukupuolisen tai seksuaalisen normatiivisuuden ulkopuolista identiteettikategoriaa.

Taidehistorian heteronormatiivista kritiikkiä on sovellettu myös vanhemman suomalaisen taiteen tutkimiseen. Viime vuosina on julkaistu useita kriittisen historiografian näkökulmasta tehtyjä tutkimuksia taiteilija Magnus Enckellistä. Taiteilijan bi- tai homoseksuaalisuus on ollut kauan tunnettu, mutta siitä ei ole avoimesti kirjoitettu tai puhuttu. Juha-Heikki Tihinen ja Harri Kalha ovat tulkinneet Enckellin sensuelleja miesaiheita queer-näkökulmasta ja selvittäneet Enckellin tuotannosta keskustelemisen vaikeuksia kuluneen vuosisadan aikana.[82] Kuten Kalha tuo tutkimuksessaan esiin, Enckellin tuotannon homoseksuaalisuuteen viittaavia sisältöjä on aikaisemmin torjuttu, jätetty huomioitta tai selitetty normatiivisista näkökulmista käsin[83].

Keskustelu sukupuolesta jatkuu

Reilussa kahdessa vuosikymmenessä suomalainen taidehistorian tutkimus on muuttunut huomattavasti suhteessa sukupuolen problematisointiin taiteessa ja visuaalisen kulttuurin kuvastoissa. Näkökulmat ovat vaihtuneet naiskeskeisestä lähestymistavasta yhä kriittisempiin ja yhteiskunnan ja kulttuurin merkitysprosessien rakenteisiin pureutuviin tulokulmiin. Kuluneiden vuosikymmenten aikana sukupuolinäkökulman positio taidehistorian tieteenalalla on myös muuttunut. Näkökulma on siirtynyt marginaalista yhdeksi alan keskiöön kuuluvista teemoista.

Sukupuolinäkökulman muutos yhä kriittisemmäksi ja analyyttisemmäksi on merkinnyt samalla näkökulmien muutosta yhä moninaisemmiksi ja keskustelevammiksi. Kolmannen vaiheen feminismi onkin nähty monikerroksisena käsittäen erilaisten feminismien kirjon.[84] Kolmannen vaiheen feminismistä on käytetty myös käsitettä postfeminismi, joka korostaa kriittistä asennetta aikaisempiin feministisiin ajattelutapoihin. Postfeminismissä on myös pohdittu kriittisesti feminismin merkitystä nyky-yhteiskunnassa. Eräät postfeminismin teoreetikot ovat havainneet kulttuurissa ja yhteiskunnassa muutoksia, joiden myötä perinteiset sukupuoli- ja seksuaalinormit, -roolit ja -arvot ovat jälleen nousseet vahvasti esiin poliitikkojen puheissa, erilaisissa mediateksteissä ja kulttuurisissa kuvastoissa[85].

Viimeaikaisissa sukupuoleen kohdistuvissa tutkimuksissa on hyödynnetty mm. intersektionaalisia ja uusmaterialistisia näkökulmia. Intersektionaalisuuden käsitteellä viitataan erilaisten kulttuuristen ja yhteiskunnallisten erojen yhtäaikaiseen esiintymiseen tutkittavissa ilmiöissä[86]. Sukupuoli nähdään tällöin yhtenä eroja tuottavana tekijänä, joka kietoutuu monin tavoin muihin konteksteihin, kuten vaikkapa etnisyyteen tai yhteiskuntaluokkaan. Monet postkolonialismin kehyksessä toteutetut visuaalisen kulttuurin tutkimukset käsittelevätkin sukupuolta intersektionaalisesti osana esim. rodun tai yhteiskunnallisen aseman merkitysjärjestelmää.

Intersektionaalisuuden tavoin uusmaterialistiset näkökulmat käsittelevät sukupuolta kokonaisvaltaisesta lähtökohdasta. Uusmateriaaliset näkökulmat taiteentutkimuksessa kohdistavat mielenkiinnon taiteen ruumiillisiin ja affektiivisiin ulottuvuuksiin kielellisten tai visuaalisten merkitysjärjestelmien sijaan. Taiteen tutkimuksen aikaisempi feministinen kritiikki on kohdistunut erityisesti sukupuolen representaatioon. Representaatioteorioiden kautta on käsitelty muun muassa sitä, miten taide kuvina vaikuttaa ruumiisiin ja käsityksiin ruumiista. Representaatioteorioiden mukaan representaatiot muuttavat ruumiita ja muuta materiaa, mutta ruumis-materialla ei ole nähty samaa kykyä. Tästä poiketen uusmaterialistisista näkökulmista kiinnostuneet eri tieteenalojen tutkijat ovat olleet kiinnostuneita siitä, ”mitä ruumis voi tehdä”.[87] Taiteen piirissä tutkijat ovat olleet kiinnostuneita affekteista: taiteen potentiaalista koskettaa ja muuttaa suoraan ja välittömästi ruumista ja tietoisuutta osana sitä. Taiteen tutkimuksessa uusmaterialistit käsittävät taideteoksen vastaanoton tulkinnan sijaan kohtaamisena, jossa olennaista on uuden oppiminen teoksen moniulotteisessa ja ruumiillisessa kohtaamisprosessissa. Monet uusmateriaalisuudesta ja ruumiillisuudesta kiinnostuneet sukupuolinäkökulmaiset tutkijat ovat saaneet vaikutteita Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin filosofisesta ajattelusta, jossa ei tehdä eroa ruumiin materian ja tietoisuuden ja psyyken materian välille[88]. Kotimaisessa taidehistoriassa kiinnostus uusmaterialismiin on tullut esiin muun muassa osallistuvan taiteentutkimuksen keinoin toteutetussa tutkimuksessa[89].

Nykytutkimuksessa teoreettiset näkökulmat sukupuolesta ja sukupuolierosta vaihtelevat ja voivat sisältää toisilleen vastakkaisia painotuksia. Suomessakin keskustelua on käyty sukupuolinäkökulmaan liittyvistä perustavanlaatuisista kysymyksistä, kuten biologisen ja sosiaalisen sukupuolen

eronteosta. Kun esimerkiksi Annamari Vänskä on korostanut konstruktivistisia näkökulmia sukupuolen tuottamisessa[90], filosofi Sara Heinämaa on kritisoitunut konstruktivistista lähtökohtaa ja painottanut sekä biologisia että sosio-kulttuurisia tekijöitä sukupuolieron muodostumisessa[91]. Konstruktivismi–biologismi -erottelun lisäksi sukupuolinäkökulmaisissa nykykeskusteluissa näkyy erilaisia painotuksia muun muassa suhtautumisessa sukupuolen käsittelyyn kaksinapaisten oppositioparien kautta. Monet nykytutkijat ovat pyrkineet ylittämään sukupuolen tutkimiseen liittyvän binaarisuuden ja käsittelemään tutkimiaan ilmiöitä ilman maskuliininen–feminiininen -vastakkainasettelua. Tämänhetkisessä tutkimuksessa naisia koskevia kulttuurisia ja yhteiskunnallisia ilmiöitä analysoidaan usein ilman feminiinisyyden käsitettä. Toisaalta vastakkainasettelu jatkuu myös nykytutkimuksessa. Etenkin viimeaikaisessa miestutkimuksessa maskuliinisuus ja sen kytkeytyminen miessukupuoleen toistuu.[92] Sukupuolinäkökulmaisen tutkimuksen kuluneet vuosikymmenet eivät ole vielä tuottaneet tyhjentäviä vastauksia siitä mitä ja miten sukupuoli on. Kiinnostus sukupuoleen, sukupuolieroon ja sukupuolittuneisiin käytäntöihin jatkunee tulevaisuudessa, samalla kun tutkimuksen lähtökohdat, tavoitteet, tulokulmat ja teoreettiset mallit kehittyvät ja muuttuvat osana yhteiskunnan ja kulttuurin muutosta.

1. Näkökulman suhteellisen nopeasta jalansijan saamisesta suomalaisen taidehistorian kentällä ks. Palin 2007.
2. Keskityn artikkelissani sukupuolinäkökulmaisen taiteentutkimuksen tarkasteluun, enkä käsittele tarkemmin näkökulman toteutumista taidekritiikin tai museokentän toiminnassa. Lyhyesti todettakoon, että monet sukupuolinäkökulmaa tutkimuksissaan hyödyntäneet taidehistorioitsijat, kuten Leena-Maija Rossi, Annamari Vänskä ja Juha-Heikki Tihinen, ovat kirjoittaneet sukupuolinäkökulmasta myös taidekritiikkiä aikakaus- ja sanomalehdissä. Myös monet ammattikriitikot, kuten Marja-Terttu Kivirinta, Taava Koskinen, Pirkko Nukari, Ullamaria Pallasmaa ja Anne Rouhiainen, ovat tuoneet kritiikeissään esiin sukupuolinäkökulmaa. Sukupuolinäkökulma on vaikuttanut myös taidenäyttelyiden kuratointiin. Yhdysvalloissa järjestettiin jo 1970-luvulla useita feministisestä näkökulmasta kuratoituja taidenäyttelyitä, joissa esillä olleet teokset ovat niihin kohdistuneen tutkimuksellisen mielenkiinnon myötä vakiinnuttaneet asemaansa osana feministisen taiteen kaanonia (ks. feminististä taiteen kaanonia esitteleviä ja samalla sitä tuottavia julkaisuja esim. Phelan & Reckitt 2001; Broude & Garrard 1994; Grosenick 2001). Sittemmin sukupuolinäkökulmaisten taidenäyttelyiden fokus on laajentunut ja monipuolistunut. Suomessakin sukupuolta on käsitelty eri näkökulmista useissa viime vuosikymmeninä toteutetuissa taidenäyttelyissä. Eri näkökulmista tuotetuista kotimaisista kokoomanäyttelyistä mainittakoon esimerkkeinä Jari Björklövin, Arja Hentisen, Tuula Karjalaisen, Riitta Konttisen, Satu Metsolan, Erja Pusan ja Leena-Maija Rossin kokoama, Helsingin

taidemuseossa 1998 esillä ollut Alastomat ja naamioidut -näyttely, jossa paneuduttiin naisten representoimiseen taiteessa (Hentinen & Pusa 1998), Tikanojan taidekodin toteuttama, sekä taidekodissa että Mikkelin taidemuseossa 1998 esillä ollut Miesnäyttely, joka esitteli suomalaisen taiteen mieskuvia 1700-luvulta nykypäivään (Salin, Niemi, Wessman & Berg 1998), Leena-Maija Rossin ja Marja-Terttu Kivirinnan kuratoima, Kiasmassa 2009 esillä ollut Luontoa ja luonnotonta -näyttely, jonka miestaiteilijat pohtivat miehisyyttä eri tavoin teoksissaan (Kivirinta & Rossi 2009) ja Annamari Vänskän kuratoima Helsingissä Galleria G18:ssa 2009 esillä ollut Sateenkaaren tuolla puolen -näyttely, jonka teemana oli lesbinen taide (Vänskä 2009).

3. Saarikangas 1991, 232.
4. Ks. esim. Kontturin lisensiaatintutkimus, jossa hän kartoittaa feministisen teorian ja taiteen yhteyksiä taideteosten mikrotason analyysin avulla (Kontturi 2006).
5. Pollock 1996.
6. Ks. aiheesta esim. Kontturi 2006, 27.
7. Konttinen 1987.
8. Toisen vaiheen feminismistä esim. Nicholson 1997; Evans 2009.
9. Esim. Rossi 1999, 18–20. Tosin vain osa feministeistä kiinnostui postmodernista ja jälkistrukturalistisesta teoriaotteesta. Kolmannen vaiheen feminismistä esim. Gillis, Howie & Munford 2004.
10. Saarikangas 1991, 237.
11. Saarikangas 1991, 237; Tong 1998; 2000.
12. Rojola 1996, 175–176; Kontturi 2003; 2006, 56.
13. Varhaisia sex–gender -erottelun teksteissään tehneitä teoreetikoita esim. Stoller 1968; Millet 1971; Rubin 1975; Chafetz 1978. Sex–gender -teoretisoinnista ks. Mikkola 2008.
14. Butler 1990.
15. Ajan feministisistä taiteen strategioista on esitetty monenlaisia jäsennyksiä. Ks. esim. Barry & Flitterman-Lewis 1987; Pollock 1987.
16. Rose 2001, 576; Tickner 1987, 268–270; Kontturi 2006, 55.
17. Tickner 1987, 266–268.
18. Ks. yhdysvaltalaisesta feminismin toisen aallon naiskeskeisestä taidekritiikistä ja feminiinisen estetiikan esiin tuomisesta esim. Parker & Pollock 1987; Pollock 1987. Kuten Reckitt (2001) huomauttaa, on vältettävä yksinkertaistamasta 1970-luvun alun feministitaiteilijoiden teoksia pelkäksi naiseuden juhlistamiseksi.
19. Rossi 1999, 127–187.
20. Katso kuitenkin esim. Kivirinta, Pohjola, Rossi 1991, 24–79.
21. Nochlin 1991.
22. Esim. Whitney Chadwick esittelee vuonna 1990 julkaistussa teoksessaan *Art, woman, and society* länsimaisten naistaiteilijoiden historian keskiajasta modernismiin ulottuvana ajanjaksona.
23. Saarikangas 1991, 234.
24. Tutkimusta on tehty myös ns. kultakautta edeltäneiden vuosikymmenten naistaiteilijoista. Ks. Suomen taideyhdistyksen piirustuskoulun naisoppilaista ja naistaiteilijoista 1840-luvulta 1880-luvulle ulottuvana ajanjaksona esim. Granroth 1987 ja Malmström 1987.
25. Konttisen väitöskirja *Totuus enemmän kuin kauneus. Naistaiteilija, realismi ja naturalismi 1880-luvulla. Amélie Lundahl, Maria Wiik, Helena Westermarck, Helena Schjerfbeck ja Elin Danielson* julkaistiin 1991.
26. Konttinen 1988, 17–18; Konttinen et al 1994.

27. Konttinen 1989.
28. Konttinen 1994.
29. Konttinen & Savojärvi 1995.
30. Konttinen 1996a.
31. Konttinen 1996b.
32. Konttinen 2000.
33. Konttinen 2001.
34. Konttinen 2004.
35. Suominen-Kokkonen 1987; Mäkinen 1987; Viljo 1987.
36. Aaltonen 2010; Svinhufvud 2009.
37. Saarikangas 1991, 235.
38. Viljo 1984; 1987; 1998.
39. Viljo 1987; Suominen-Kokkonen 1987; Jämsänen 2001; Willner-Rönnholm 2001; 2004.
40. Jämsänen 2001.
41. Sinänsä sekä taiteen sosiaalihistorian tutkimuksessa (kuten Hauser 1962; Clark 1973a; 1973b) että feministisissä kirjoituksissa (joista kootusti esim. Hennessy & Ingraham 1997 ja Nicholson 1997) on kansainvälisessä keskustelussa tuotu marxilaisia näkökulmia avoimesti esiin.
42. Saarikangas 1999; 1997a; 1998.
43. Saarikangas 1993.
44. Saarikangas 1991, 248–250.
45. Cixous 1994, 37–40. Jacques Derrida on kuvannut fallosentrismillä maskuliinisuuden etuoikeutettua asemaa merkitysten muodostamisessa. Länsimaista filosofian traditiota Derrida on kuvannut logosentriseksi järjestelmäksi, joka on sukupuolittunut patriarkaalisten ja maskulinististen diskurssien seurauksena. Derrida onkin kirjoituksissaan yhdistänyt käsitteet fallologosentismiksi (Derrida 1967; 1972; 2004). Myös feministiteoreetikot, kuten Cixous, ovat käyttäneet käsitettä (Cixous 1994, 39–40).
46. Foucault 1969.
47. Pollock 1988, xvii–xviii. Käännös TL.
48. Kahla 1997, 236–261; Rossi 1999.
49. Palin 2004a.
50. Saarikangas 1993; 2002; 2006.
51. Palin 2004b.
52. Kortelainen 2002; 1998.
53. Kyseisistä lähtökohdista tuotettuja tutkimuksia esim. Johansson 2004; Saarikangas 1997b.
54. Katseen käsitettä on käytetty etenkin valokuva- ja elokuvateoretisoinneissa. Elokuvatutkimuksen kontekstissa käsitteen toi esiin Laura Mulveyn, joka totesi miehisen katseen (*male gaze*) hallitsevan tutkimiaan elokuvia (Mulvay 1975). Katseen käsitettä on teoretisoitu runsaasti myös lacanilaisen psykoanalyysin piirissä. Toisinaan katseen politiikasta kiinnostuneet psykoanalyyttisesti orientoituneet teoreetikot tekevät erottelun käsitteiden *gaze* ja *look* välille. Tällöin *look* viittaa avoimeen subjektin tapaan katsoa kohdetta, kuten taas *gaze* määrittyy läsnä olevana persoonattomana katseena, jonka oletamme kohdistuvan itseemme. Katsetta määrittävät tällöin vallitsevan sosiaalisen järjestyksen, kuten sukupuolijärjestelmän, normit. (Evans & Gamman 1995.)
55. Esim. Pollock 1988, 66–73. Sittemmin moni tutkija, myös käsitteen esiin tuonut Laura Mylvey itse, on kyseenalaistanut katseen automaattisesti oletetun miehisyyden

(Rossi 1998, 189; Saarikangas 1997, 123; Stewen 1990).
56. Esim. Bal 1996; Pollock 1999.
57. Esim. Pollock 1999, Linker 1995.
58. Stewen 1997.
59. Kalha 2001; Kalha (toim.) 2007; Tihinen 2002; 2008.
60. Kontturi 2003; 2006, 21.
61. Vänskä 2007, 64–65.
62. Vänskä 2002a; 2002b; 2006a.
63. Rossi 2002; 2003; 2007.
64. Kalha (toim.) 2007; Kalha 2007.
65. Chadwick 2002, 7–17.
66. Pollock 1999; hooks 1992; McClintock 1995; Hall 1999; Lewis 1996; Sharpley-Whiting 1999; Nagel 2003.
67. Kalha 1999; Rantonen 1999.
68. Connell 1995.
69. Esim. Solomon-Godeau 1997. Kotimaisia tutkimuksia esim. Kalha 2000; 2005; Tihinen 2008.
70. Kivirinta & Rossi 2009. Kotimaisessa taidekritiikissä miesten sukupuoleen ja miestaiteilijuuteen kiinnitettiin huomiota jo 1980-luvulla (Rossi 1999, 161–174).
71. Vänskä 2006a.
72. Turner, 2000; Jagose 1996.
73. hooks 1992, 115–131.
74. Fetterley 1978.
75. Rossi 1998.
76. Butler 1990. Jo ennen Butleria eräät teoreetikot, kuten Teresa de Lauretis, käsittelivät sukupuolta representaationa (Lauretis 1987).
77. Butler 1990, 1–6, 25–34.
78. Rossi 2003.
79. Kalha 2004.
80. Vänskä 2006a.
81. Vänskä 2006a, 16.
82. Kalha 2000; 2005; Tihinen 2008.
83. Kalha 2005.
84. Rossi 1999, 18–19.
85. McRobbie 2009.
86. Crenshaw 1991.
87. Kontturi 2010, 183. Uusmateriaalisuudesta esim. Grosz 1994.
88. Esim. Deleuze & Guattari 1972. Eräät Deleuzen ja Guattarin esittämät käsitteet ja näkökulmat ovat tosin saaneet feministisessä keskustelussa osakseen myös kritiikkiä (esim. Irigaray 1977).
89. Kontturi 2005; Kontturi & Tiainen 2007.
90. Vänskä 2008.
91. Heinämaa 2008.
92. Rossi 2009.

KIRJALLISUUS

Aaltonen, Susanna 2010. *Sisustaminen on kuin käsialaa. Carin Bryggman ja Lasse Ollinkari sisustusarkkitehdin ammatissa 1940- ja 1950-luvulla.* Taidehistoriallisia tutkimuksia 40. Helsinki: Taidehistorian seura.

Bal, Mieke 1996. *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis.* London: Routledge.

Barry, Judith & Flitterman-Lewis, Sandy 1987. "Textual Strategies. The Politics of Art Making". *Teoksessa Framing Feminism. Art and the Women´s Movement 1970–1985,* toim. Griselda Pollock & Rozsika Parker, 313–320. London: Pandora. (*Screen,* 1980, 21:2, 35–48.)

Broude, Norma & Garrard, Mary, D. (toim.) 1994. *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact.* New York: Harry N. Abrams.

Butler, Judith 1990. *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity.* London: Routledge.

Fetterley, Judith 1978. *The Resisting Reading: a Feminist Approach to American Fiction.* Bloomington: Indiana University Press.

Cixous, Helene 1994. *Helene Cixous Reader.* Toim. Susan Sellers & Jacques Derrida. New York: Routledge.

Chadwick, Whitney 1990. *Art, Woman, and Society.* London: Thames and Hudson.

Chafetz, Janet, S. 1978. *Masculine/Feminine or Human? An Overview of the Sociology of Sex Roles.* Itasca: F. E. Peacock.

Clarke, Timothy, J. 1973a. *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848–1851.* London: Thames and Hudson.

Clarke, Timothy, J. 1973b. *Image of the People: Gustav Courbet and the Second French Republic, 1848–1851.* London: Thames and Hudson.

Connell, Raewyn. W. 1995. *Masculinities.* Cambridge: Polity Press.

Crenshaw, Kimberle. 1991. "Mapping the Margins. Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color". *Stanford Law Review* 43:6, 1241–1299.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 1972. *L´Anti-Oedipe.* Paris: Éditions de Minuit.

Derrida, Jacques 1967. *De la grammatologie.* Paris: Éditions de Minuit.

Derrida, Jacques 1972. *La dissémination.* Paris: Éditions du Seuil.

Derrida, Jacques 2004. *Prégnances. Lavis de Colette Deblé. Peintures.* Paris: L´Atelier des Brisants.

Evans, Judith 2009. *Feminist Theory Today. An Introduction to Second-Wave Feminism.* London: Sage Publications.

Evans, Caroline & Gamman, Lorraine 1995. "The Gaze Revisited, Or Reviewing Queer Viewing". Teoksessa *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture,* Toim. Paul Burston & Colin Richardson, 13–56. London: Routledge.

Foucault, Michel 1969. *L'archéologie du savoir.* Paris: Gallimard.

Gillis, Stacy, Howie, Gillian & Munford, Rebecca 2004. *Third Wave Feminism. A Critical Exploration.* Basingstoke: Macmillian Publishers.

Granroth, Christina 1987. "Om "den qvinnliga andens behof af en verksamhet utåt" – en undersökning av elever i Finska Konstföreningens ritskolor under 1800-talets senare hälft". Teoksessa *Nainen, taide, historia. Taidehistorian esitutkimus 1985–1986,* toim. Riitta Konttinen 17–34. Taidehistoriallisia tutkimuksia 10. Helsinki: Taidehistorian seura.

Grosenick, Uta (toim.) 2001. *Women Artists in the 20th and 21st Century.* Köln: Taschen.

Grosz, Elizabeth 1994. *Volatile Bodies. Towards A Corporeal Feminism.* Bloomington: Bloomington University Press.

Hall, Stuart 1999. *Identiteetti.* Toimittaneet ja kääntäneet Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Vastapaino, Tampere.
Hauser, Arnold 1962. *The Social History of Art.* Vol. 1–4. London: Routledge. (*Sozialgeschichte der Kunst und Literatur,* 1951.)
Heinämaa, Sara 2008. "Sukupuoli ei ole pelkästään yhteiskunnallinen ilmiö". *Helsingin Sanomat* 30.3.
Hennessy, Rosemary & Ingraham, Chrys (toim.) 1997. *Materialist Feminism: a Reader in Class, Difference, and Women's Lives.* London: Routledge.
Hentinen, Arja & Pusa, Erja (toim.) 1998. *Alastomat ja naamioidut. Naisen kuva suomalaisessa taiteessa.* Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo.
hooks, bell 1992. *Black Looks: Race and Representation.* Boston: South End Press.
Irigaray, Luce 1977. *Ce sexe qui n'en est pas un.* Paris: Éditions de Minuit.
Jagose, Annamarie 1996. *Queer Theory. An Introduction.* New York: New York University Press.
Johansson, Hanna 2004. *Maataidetta jäljittämässä. Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykytaiteessa 1970–1995.* Helsinki: Like.
Jämsänen, Auli 2001. *Proletaarit ja senaattorimamsellit. Suomen Taideyhdistyksen Helsingin piirustuskouluun vuosina 1902–04 kirjoittautuneiden sosiaalinen tausta.* Julkaisematon lisensiaatintutkimus. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos.
Chadwick, Whitney 2002. *Woman, Art and Society.* Kolmas painos. London: Thames and Hudson.
Kalha, Harri 1997. *Muotopuolen merenneidon pauloissa. Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi, diskurssit.* Helsinki: Suomen Historiallinen Seura, Taideteollisuusmuseo.
Kalha, Harri 1999. "Skin-Deep Beauties: Race, Gender and Aesthetics". Teoksessa *Looking at Other Cultures. Works of Art as Icons of Memory,* toim. Anja Kervanto Nevanlinna, 149–166. Taidehistoriallisia tutkimuksia 22. Helsinki: Taidehistorian seura.
Kalha, Harri 2000. "Magnus Enckell ja kadonneen seksuaalisuuden salaisuus". Teoksessa *Magnus Enckell 1870–1925,* Toim. Juha-Heikki Tihinen ja Jari Björklöv, 10–39. Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo.
Kalha, Harri 2001. "Fantasioita ja kielletyn halun kuvia". Teoksessa *Pinx, maalaustaide Suomessa. Osa 1: Suuria kertomuksia,* toim. Helena Sederholm et al, 254–257. Espoo: Weilin & Göös.
Kalha, Harri 2004. "Hupsuja gigoloita, kieroja katseita". Teoksessa *Valentin Vaala,* toim. Kimmo Laine, Matti Lukkarila ja Juha Seitajärvi, 79–97. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Kalha, Harri 2005. *Tapaus Magnus Enckell.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Kalha Harri (toim.) 2007. *Pornoakatemia!* Turku: Eetos.
Kalha Harri 2007. "Picasso Pornographique. Korkea taide matalan halun maailmassa". Teoksessa *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja,* toim. Leena-Maija Rossi & Anita Seppä 102–121. Helsinki: Gaudeamus.
Kivirinta, Marja-Terttu, Pohjola, Ilppo & Rossi, Leena-Maija 1991. *Koko hajanainen kuva. Suomalaisen taiteen 1980-luku.* Helsinki: WSOY.
Kivirinta, Marja-Terttu & Rossi, Leena-Maija 2009. *Luontoa ja Luonnotonta. Miestaidetta uusin silmin.* Helsinki: Like.
Konttinen, Riitta (toim.) 1987. *Nainen, taide, historia. Taidehistorian esitutkimus 1985–1986.* Taidehistoriallisia tutkimuksia 10. Helsinki: Taidehistorian seura.

Konttinen, Riitta 1988. *Suomalaisia naistaiteilijoita 1880-luvulta.* Helsinki: Otava.
Konttinen, Riitta 1989. *Eva Cederström. Taiteilijan henkilökuva.* Helsinki: Otava.
Konttinen, Riitta 1994. *Fanny Churberg.* Helsinki, Otava.
Konttinen, Riitta 1996a. *Boheemielämä. Venny Soldan-Brofeldtin taiteilijantie.* Helsinki: Otava.
Konttinen, Riitta 1996b. *Helene Westermark.* Turku: Turun taidemuseo.
Konttinen, Riitta 2000. *Maria Wiik.* Helsinki: Otava.
Konttinen, Riitta 2001. *Anna Sahlstén 1859–1931.* Iisalmi: Iisalmen kaupunki.
Konttinen, Riitta 2004. *Oma tie. Helene Schjerfbeckin elämä.* Helsinki: Otava.
Konttinen, Riitta 2008. *Naistaiteilijat Suomessa keskiajalta modernismin murrokseen.* Helsinki: Tammi.
Konttinen et al. 1994. *Taiteilijasisaria.* Järvenpää: Järvenpään kaupunki.
Konttinen, Riitta & Ulla Savojärvi 1995. *Elin Danielson-Gambogi.* Helsinki: Otava.
Kontturi, Katve-Kaisa 2003. ”Moninaiset naiset, kerrokselliset kuvat – Marita Liulian *Ambitious Bitch* feministisenä taiteena”. *Wider Screen* 4. <http://www.widerscreen.fi/2003/4/moninaiset_naiset_kerrokselliset_kuvat.htm> (viitattu 8.2.2011).
Kontturi, Katve-Kaisa 2005. ”Prosessi, materia ja muutos. Uusmaterialistista estetiikkaa kentällä”. Teoksessa *Kanssakäymisiä. Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia,* Toim. Taru Elfving & Katve-Kaisa Kontturi, 153–170. Taidehistoriallisia tutkimuksia 32. Helsinki: Taidehistorian seura.
Kontturi, Katve-Kaisa 2006. *Feminismien ristiaallokossa. Keskusteluja taiteen ja teorian kytkennöistä.* Turku: Eetos.
Kontturi, Katve-Kaisa & Tiainen, Milla 2007. ”Taide, teoria ja liikkuva vuorovaikutus: osallistuvan taiteentutkimuksen ratkaisuja”. Teoksessa *Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana,* toim. Risto Pitkänen, 13–65. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 90. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
Kontturi, Katve-Kaisa 2010. ”Taideprosessi liikkuvana, luovana sommitteluna. Kaksi kohtaamistapahtumaa”. Teoksessa *Kuinka tehdä taidehistoriaa?,* toim. Minna Ijäs, Altti Kuusamo & Riikka Niemelä, 179–209. Turku: Turun yliopisto.
Kortelainen, Anna 1998. ”Samuuden ja eron tilat. Albert Edelfelt sukupuolistrategiana”. Teoksessa *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään,* toim. Kirsi Saarikangas, 201–223. Tampere: Vastapaino.
Kortelainen, Anna 2002. *Albert Edelfeltin fantasmagoria: nainen, ”Japani”, tavaratalo.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
de Lauretis, Teresa 1987. *Technologies of Gender. Esseys on Theory, Film and Fiction.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
Lewis, Reina 1996. *Gendering Orientalism. Race, Femininity and Representation.* London: Routledge.
Linker, Kate 1995. ”Representaatio ja seksuaalisuus”. Teoksessa *Kuva ja vastakuva. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa,* toim. Leena-Maija Rossi, 208–244. Käänt. Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus. (Parachute, 1983: 32.)
Malmström, Synnöve 1987. ”Kvinnliga pionjärer inom finländsk bildkonst från 1840-till 1880-talet”. Teoksessa *Nainen, taide, historia. Taidehistorian esitutkimus 1985–1986,* toim. Riitta Konttinen, 35–54. Taidehistoriallisia tutkimuksia 10. Helsinki: Taidehistorian seura.
McClintock, Anne 1995. *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest.* New York: Routledge.
McRobbie, Angela 2009. *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change.* London: Sage Publications.

Mikkola, Mari 2008. "Feminist Perspectives on Sex and Gender", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2008 Edition), Edward N. Zalta (toim.), <http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/feminism-gender/>
Millett, Kate 1971. *Sexual Politics.* London: Granada Publishing Ltd.
Mulvey, Laura 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Screen 16:3, 6–18.
Mäkinen, Anne 1987. "Puolustusvoimien naisarkkitehdit 1927–1939". Teoksessa *Nainen, taide, historia. Taidehistorian esitutkimus 1985–1986,* toim. Riitta Konttinen, 167–190. Taidehistoriallisia tutkimuksia 10. Helsinki: Taidehistorian seura.
Nagel, Joane 2003. *Race, Ethnicity and Sexuality: Intimate Intersections, Forbidden Frontiers.* Oxford: Oxford University Press.
Nicholson, Linda (toim.) 1997. *The Second Wave. A Reader in Feminist Theory.* London: Routledge.
Nochlin, Linda 1991. "Why Have There Been no Great Women Artists?" Teoksessa *Woman, Art, and Power and Other Essays.* London: Thames and Hudson. (*Art News,* January 1971: 22–39, 67–71.)
Palin, Tutta 2004a. "Neitejä, rouvia ja taiteilijoita. Naiset sotienvälisissä taidediskursseissa". Teoksessa Tutta Palin (toim.), *Modernia on moneksi: kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa,* 12–37. Taidehistoriallisia tutkimuksia 29. Helsinki: Taidehistorian seura.
Palin, Tutta 2004b. *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina.* Helsinki: Taide.
Palin, Tutta 2007. "A Fast Move? Feminist Art History in Finland". Teoksessa *Women´s Voices. Female Authors and Feminist Criticism in the Finnish Literary Tradition,* toim. Päivi Lappalainen & Lea Rojola, 180–193. Studia Fennica Litteraria 2. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Parker, Rozsika & Pollock, Griselda 1987. "Fifteen Years of Feminist Action: From Practical Strategies to Strategic Practices". Teoksessa *Framing Feminism. Art and the Women´s Movement 1970–1985,* toim. Griselda Pollock & Rozsika Parker, 3–78. London: Pandora.
Phelan, Peggy & Reckitt, Helene 2001. *Art and Feminism.* London: Phaidon Press.
Pollock, Griselda 1987. "Feminism and Modernism". Teoksessa *Framing Feminism. Art and the Women´s Movement 1970–1985,* toim. Griselda Pollock & Rozsika Parker, 79–122. London: Pandora.
Pollock, Griselda 1987. "Feminism, Femininity and the Hayward Annual Exhibition 1978". Teoksessa *Framing Feminism. Art and the Women´s Movement 1970–1985,* toim. Griselda Pollock & Rozsika Parker, 165–180. London: Pandora. (Feminist Review 1979:2, 33–54.)
Pollock, Griselda 1988. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art.* London: Routledge.
Pollock, Griselda 1996. "The Politics of Theory: Generations and Geographies in Feminist Theory and the Histories of Art Histories". Teoksessa *Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings,* toim. Griselda Pollock, 3–21. London & New York: Routledge.
Pollock, Griselda 1999. *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art´s Histories.* London: Routledge.
Pollock, Griselda & Parker, Rozsika 1981. *Old Mistresses: Woman, Art, and Ideology.* London: Routledge & Kegan Paul.
Rantonen, Eila 1999. "Länsimaisten kuvien rotunaiset". Teoksessa *Rotunaisia ja feminismejä. Nais- ja kehitystutkimuksen risteyskohtia,* toim. Jaana Airaksinen & Tuula

Ripatti, 41–61. Tampere: Vastapaino.
Rojola, Lea 1996. "Ero". Teoksessa *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen,* toim. Anu Koivunen ja Marianne Liljeström, 159–178. Tampere: Vastapaino.
Rose, Barbara 2001. "Vaginal Iconology". Teoksessa *Feminism – Art – Theory. An Anthology 1968–2000,* toim. Hilary Robinson, 575–576. Oxford: Blackwell Publishers. (*New York Magazine* 1974: 7, 59.)
Rossi, Leena-Maija 1998. "Irti heijastuksista". Teoksessa *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään,* toim. Kirsi Saarikangas, 177–200. Tampere: Vastapaino.
Rossi, Leena-Maija 1999. *Taide vallassa. Politiikkakäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa.* Helsinki: Kustannus Oy Taide.
Rossi, Leena-Maija 2002. "Esteettisten ideaalien sukupuolipolitiikkaa. Mainoskuvat halun, identiteettien ja ihanteiden tuottajina". Teoksessa *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan,* toim. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä, 107–131. Tampere: Gaudeamus.
Rossi, Leena-Maija 2003. *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuolituotantona.* Helsinki: Gaudeamus.
Rossi, Leena-Maija 2007. "Queer TV? Kumouksellisten representaatioiden politiikasta ja ehdoista". Teoksessa *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja,* toim. Leena-Maija Rossi ja Anita Seppä , 122–136. Helsinki: Gaudeamus.
Rubin, Gayle 1975. "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex". Teoksessa *Toward an Anthropology of Women,* toim. Rayna Reiter, 157–210. New York: Monthly Review Press.
Saarikangas, Kirsi 1991. "Feministinen näkökulma taiteentutkimukseen". Teoksessa *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat George Lukáscsista Fredric Jamesoniin,* toim. Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma & Risto Turunen, 231–254. Helsinki: Gaudeamus.
Saarikangas, Kirsi 1993. *Model Houses for Model Families. Gender, Ideology and the Modern Dwelling: the Type-planned Houses of the 1940s in Finland.* Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
Saarikangas, Kirsi 1997a. "The Politics of Modern Home. Organization of the Everyday in Swedish and Finnish Housing Design from the 1930s to the 1950s". Teoksessa *Models, Modernity and the Myrdals,* toim. Pauli Kettunen ja Hanna Eskola, 81–108. Renvall Institute publications 8. Helsinki: Helsingin Yliopisto.
Saarikangas, Kirsi 1997b. "Äitiyden esittäminen ja Post-Partum Document". Teoksessa *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia,* toim. Sara Heinämaa, Martina Reuter & Kirsi Saarikangas, 102–126. Tampere: Gaudeamus.
Saarikangas, Kirsi 1998. "Tilan tekijät". Teoksessa *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa,* toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen, 183–204. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
Saarikangas, Kirsi 1999. "Tila konteksti ja käyttäjä. Arkkitehtonisen tilan, vallan ja sukupuolen suhteista". Teoksessa *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään,* toim. Kirsi Saarikangas, 247–298. Tampere: Vastapaino.
Saarikangas, Kirsi 2002. "Arki, koristeet ja moderni arkkitehtuuri. Tilan ja sukupuolen suhteista". Teoksessa *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan,* toim. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä, 211–241. Tampere: Gaudeamus.
Saarikangas, Kirsi 2006. *Eletyt tilat ja sukupuoli. Asukkaiden ja ympäristön kulttuurisia kohtaamisia.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Sharpley-Whiting, T. Denean 1999. *Black Venus. Sexualized Savages, Primal Fears and Primitive Narratives in French.* Durham: Duke University Press.

Salin, Anne-Maj; Niemi, Maaria; Wessman, Tytti & Berg, Torbjörn 1998. *Mies.* Vaasa: Tikanojan taidekoti.
Solomon-Godeau, Abigail 1997. *Male Trouble: A Crisis in Representation.* London: Thames & Hudson.
Stewen, Riikka 1990. "Kuva, katsoja: naisnäkökulman subjekti". *Synteesi* 2–3, 45–47.
Stewen, Riikka 1997. "Helene Schjerfbeck: itsen kieltämisen ja kukistamisen taide". Teoksessa *Helene Schjerfbeck. Naisia, miehiä, omakuvia, maisemia, asetelmia,* toim. Lena Holger, 33–39. Helsinki: Otava.
Stoller, Robert, J. 1968. *Sex and Gender: On The Development of Masculinity and Femininity.* New York: Science House.
Suominen-Kokkonen, Renja 1987. "Nainen rakennusmestarina – Suomen teollisuuskoulujen naisoppilaat vuosina 1888–1912". Teoksessa *Nainen, taide, historia. Taidehistorian esitutkimus 1985–1986,* toim. Riitta Konttinen, 69–92. Taidehistoriallisia tutkimuksia 10. Helsinki: Taidehistorian seura.
Svinhufvud, Leena 2009. *Moderneja ryijyjä, metritavaraa ja käsityötä: tekstiilitaide ja nykyaikaistuva taideteollisuus Suomessa maailmansotien välisenä aikana.* Helsinki: Designmuseo.
Tickner, Lisa 1987. "The Body Politic: Female Sexuality and Women Artists since 1970". Teoksessa *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970–1985,* toim. Rozsika Parker & Griselda Pollock, 263–276. London: Pandora. (Art History, 1978: 1:2, 236–49.)
Tihinen, Juha-Heikki 2002. "Psykopatologian syövereistä. Magnus Enckellin Melankolia". Teoksessa *Näkyvä(i)seksi. Tutkimuksia kuvien sukupuolikulttuurista,* toim. Annamari Vänskä, 163–183. Taidehistoriallisia tutkimuksia 25. Helsinki: Taidehistorian Seura.
Tihinen, Juha-Heikki 2008. *Halun häilyvät rajat. Magnus Enckellin teosten maskuliinisuuksien ja feminiinisyyksien representaatioista ja itsen luomisesta.* Taidehistoriallisia tutkimuksia 37. Helsinki: Taidehistorian Seura.
Tong, Rosemarie 1998. *Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction.* Toinen painos. Bouler: Westview Press.
Tong, Rosemarie 2000. "Radical Feminism". Teoksessa *Encyclopedia of Feminist Theories,* toim. Lorraine Code, 419–421. London: Routledge.
Turner, William B. 2000. *A Genealogy of Queer Theory.* Philadelphia: Temple University Press.
Viljo, Eeva Maija 1984. "Suomen ensimmäiset naisarkkitehdit". *Arkkitehti* 8, 79–81.
Viljo, Eeva Maija 1987. "Naiset Suomen taideteollisessa koulutuksessa 1871–1905". Teoksessa *Nainen, taide, historia. Taidehistorian esitutkimus 1985–1986,* toim. Riitta Konttinen, 55–68. Taidehistoriallisia tutkimuksia 10. Helsinki: Taidehistorian Seura.
Viljo, Eeva Maija 1998. "Kvinnliga skulptörer som 'moderniserare' av nationella symboler i de ekonomiska och sociala framstegens Finland". Teoksessa *Konsten efter 1945,* toim. Leena Björkqvist & Anna Vihervaara, 211–216. Taidehistoriallisia tutkimuksia 19. Helsinki: Taidehistorian Seura.
Willner-Rönnholm, Margareta 2001. *Konsten eller livet. Elever inskrivna vid Åbo ritskola 1950, deras levnadsberättelser och bildvärld.* Åbo: Åbo Akademis förlag.
Willner-Rönnholm, Margareta 2004. "Under traditionens täckmantel. Kvinnliga banbrytare i modernismens konstkultur i Åbo". Teoksessa *Modernia on moneksi: kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa,* toim. Tutta Palin, 68–83. Taidehistoriallisia tutkimuksia 29. Helsinki: Taidehistorian Seura.

Vänskä, Annamari 2002a. ”Läpinäkyvä kaappi. 1990-luvun muotikuvien naisandrogynia, moderni nainen ja lesbian chic”. Teoksessa *Näkyvä(i)seksi. Tutkimuksia kuvien sukupuolikulttuurista,* toim. Annamari Vänskä, 111–133. Taidehistoriallisia tutkimuksia 25. Helsinki: Taidehistorian Seura.

Vänskä, Annamari 2002b. ”Pojista tulee tyttöjä, tytöistä tulee poikia. Calvin Kleinin mainoskuvien androgynian ristiriitaisuus”. Teoksessa *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan,* toim. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä, 159–180. Tampere: Gaudeamus.

Vänskä, Annamari 2006a. *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus.* Taidehistoriallisia tutkimuksia 35. Helsinki: Taidehistorian Seura.

Vänskä, Annamari 2007. ”Vikuroiva teoria? Taidehistoria, visuaalisen kulttuurin tutkimus ja queer-teoria”. Teoksessa *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja,* toim. Leena-Maija Rossi ja Anita Seppä, 55–67. Helsinki: Gaudeamus.

Vänskä, Annamari 2008. ”Miesasiamiesten kritiikillä on väärä kohde”. *Helsingin Sanomat* 16.3.

Vänskä, Annamari 2009. *Sateenkaaren tuolla puolen.* <http://www.annamarivanska.com/web/index.php?id=205> (viitattu 28.1.2011).

Visuaalinen analyysi

TAIDETTA TUTKIMAAN

Katja Fält

Miten katsoa keskiaikaan – visuaalisen kulttuurin tutkimus ja Suomen keskiajan rakentajamaalaukset

Visuaalisen kulttuurin tutkimuksella ei ole yhtä, kaikenkattavaa määritelmää, vaan kyseessä on erilaisia yrityksiä tarkastella visuaalisen ja kulttuurisen välisiä jännitteitä, niiden nivoutumista toisiinsa ja tämän suhteen analysoimista. Tällainen lähestymistapa pyrkii tarkastelemaan laajemmin kuvien käytön kontekseja ja niiden kutoutumista osaksi sosiaalista todellisuutta. Tarkastelun kohteena eivät ole vain kuvat ja esineet, vaan niiden ympärille ja osaksi kietoutuvat arvot, uskomukset, instituutiot, käytännöt, yhteisöt ja yksilöt.[1] Kathryn Starkeyn mukaan visuaalisen kulttuurin voidaan sen laajimmassa merkityksessä määritellä viittaavan kuviin, esineisiin ja esityksiin sekä näiden visuaalisen hahmottamisen ja ymmärtämisen prosesseihin.[2]

Pyrin omassa tutkimuksessani asettamaan keskiajan rakentajamaalaukset visuaalisen kulttuurin osaksi. Kyseistä kuvamateriaalia, yhtä keskiaikaisen kirkkomaalauksen osa-aluetta, on Suomessa totuttu kutsumaan nimellä ”primitiivinen” kirkkomaalaus[3]. Problemaattisen termin ”primitiivinen” liittyessä Suomen keskiaikaisiin kirkkomaalauksiin sillä tarkoitetaan yksittäisiä ja usein vaatimattomia henkilöhahmoja sekä eläimiä, tunnusesineitä ja kalenterisauvoihin, puu- sekä pergamenttikalentereihin pohjaavia kalendaarimerkkiaiheita. Kuva-aiheisiin kuuluu lisäksi mm. puu- ja kasviaiheita, ristejä, tähtiä, ruusukkeita, labyrinttejä, solmuja, laivoja, turnajaisaiheita, merenneitoja, vaakunoita ja naamioita. Osa aiheista on kristillisiä, kuten Kristuksen kasvot -kuvatyyppi ja pyhimykset. Kuvien luojia ja luomisprosessia määrittävinä tekijöinä on pidetty spontaanisuutta, epäjärjestelmällisyyttä ja ammattitaidottomuutta. Maalaukset on ajoitettu 1400-luvulle ja osa 1500-luvun alkuun (kuva 1).

Kuva 1. Pernajan kirkon etelälaivan holvien maalauskoristelua noin 1440-luvulta. Köynnöskoristelun joukosta erottuu ainakin merenneito, torveen puhaltava mieshenkilö sekä toinen ihmishahmo. Kuva: Katja Fält.

Kuva 2. Tyrvään kirkon ulkoseinän itäisen ikkunasyvennyksen maalaus 1500-luvun alusta. Piispa Maunu Särkilahden vaakunakuvio ja käkkärähiuksinen piispan (?) pää. Kuva: Katja Fält.

Uudemmassa tutkimuksessa maalauksille on vakiintumassa nimitys rakentajamaalaukset, joka sisältää oletukseen maalausten tekijöistä.[4] Tanskassa ryhdyttiin 1990-luvulla käyttämään vastaavanlaisesta keskiaikaisesta kirkkomaalauksesta nimitystä *murermesterbemalinger,* muurarimestarimaalaukset, joka viittaa oletukseen maalausten tekijöiden statuksesta. Suomessakin on ryhdytty käyttämään termiä rakentajamaalaukset, joka sinällään sisältää saman oletusarvoisen lähtökohdan maalausten tekijöistä, mutta on käsitteellisesti laajempi. Tanskassa kuvien luojat nimetään termin perusteella muurarimestareiksi, Suomessa he ovat laajemmin rakentajia. Karkeasti ottaen Suomen keskiaikaiset kirkkomaalaukset voidaan jakaa kahteen ryhmään sen mukaan, näyttävätkö maalaukset ammattimaisten koristemaalarien vai muiden tekemiltä.

Rakentajamaalaukset näyttäytyvät usein vaikeaselkoisena kohteena, jonka tulkinnallisesti haastavien aiheiden ja merkityssisältöjen paljastamisessa ei konventionaalisesta keskiaikaisten kuvien lukutaidosta tunnu olevan riittävästi apua (kuva 2). Tutkimuksen kohteena rakentajamaalaukset ovat haastavia monelta osin ja niiden tutkimiseen sisältyy lukuisia ongelmia. Merkittävimmät näistä lienevät kuvien monimuotoisuus ja heterogeenisuus sekä kuva-aiheiden vaikeaselkoisuus ja näennäinen kontekstittomuus. Aikalaislähteiden puuttumisesta johtuen kuvien tekijöitä tai kuvien lähtökohtia ei varmuudella tiedetä. Tutkimustradition tuomana painolastina ovat myös rakentajamaalausten arvottamiseen liittyvät ongelmat.[5] Materiaali on myös osin tuhoutunutta, jonka vuoksi täydellistä kuvaa rakentajamaalauksista on vaikea luoda. Tämä näkyy vaikkapa siten, että joissain kirkossa suurin osa tai jopa kaikki maalaukset ovat erinäisistä syistä vuosien saatossa tuhoutuneet tai tuhottu. Kokonaisvaltainen tulkinta hankaloituu huomattavasti, jos osakin maalauksista on hävinnyt tai peitetty, mutta sama pätee myös yksittäiseen kuvaan.[6] Jäljellä olevaa aineistoa ei myöskään ole perusteellisesti tai systemaattisesti luokiteltu tai tutkittu. Aikaisemmat metodologiset lähestymistavat rakentajamaalausten tutkimisessa ovat lähinnä hyödyntäneet historiallispainotteista tai kvantitatiivista tutkimusta.[7] Aiheen perusteellisempi ymmärtäminen ja kuvien ”luonteen” selvittäminen vaatii uudenlaista metodiikkaa, mutta myös uudenlaista ja aikaisemmasta tutkimustraditiosta irtautuvaa tulkintaa. Tutkimuksessani lähtökohtana on ollut keskiajan visuaalisen kulttuurin lähestymistapojen hyödyntäminen.

Visuaalinen kulttuuri ja keskiajan rakentajamaalaukset

Tulkinnallinen lähestymistapani nivoo yhteen perinteisiä taidehistoriallisia metodeja, kuten ikonografiaa ja ikonologiaa, sekä visuaalisen kulttuurin tutkimuksen painotuksia keskiaikaisen kuvamateriaalin tulkinnassa. Teoreettinen viitekehys on kolmijakoinen. Sen pohjana on suomalainen rakentajamaalausten tutkimustraditio ja sen kriittinen tarkastelu.[8] Toiseksi se nojaa perinteisiin taidehistoriallisiin tutkimustraditioihin, erityisesti formalistiseen sekä ikonografian ja ikonologian traditioon.[9] Jälkimmäisen tärkeimpiä muotoilijoita ovat Aby Warburg ja Erwin Panofsky, jonka kolmivaiheinen kuvantulkintamalli on pitkään ollut taidehistoriallisen tutkimuksen perustyökalu.[10] Nykytutkijoista esimerkiksi W.J.T. Mitchell liittyy ikonologisen perinteen jatkumoon.[11] Kolmanneksi tutkimukseeni linkittyvät voimakkaasti keskiajan visuaalisen kulttuurin tutkimuksen parissa käytävät teoreettiset keskustelut ja painotukset.

Omassa tutkimuksessani visuaalisen kulttuurin viitekehykseen sijoittumisella on ensisijaisesti kolme pyrkimystä, jotka noudattavat Margaret Dikovitskayan muotoilemaa kolmijakoa.[12] Tämän kolmijaon avulla pyrin tarkastelemaan aikaisempaa teoreettista viitekehystä ja arvioimaan ja purkamaan sitä kriittisesti. Ensinnäkin tarkoitus on tunnistaa kuvien esteettinen monimuotoisuus, eikä niinkään kiinnittää huomiota ”laadun” käsitteeseen tai kuvien esteettiseen statukseen. Siten pyritään antamaan arvoa kaikentyyppiselle kuvamateriaalille ja tietyllä tapaa ”demokratisoimaan” tutkimuksen kohteena olevaa visuaalista aineistoa ilman arvolatausta. Varhaisempi suomalainen tutkimustraditio on lähestynyt rakentajamaalauksia usein arvioimalla niitä ensisijaisesti esteettisin perustein. Maalausten alkeellinen ja vaatimaton ulkomuoto ja sen myötä noussut käsitys kuvien ”rumuudesta” on vaatinut runsaasti selittelyä.[13] Osittain tästä syystä rakentajamaalausten tutkimus on pysynyt niukkana ja esteettisiin puoliin keskittynyt tarkastelu on rajoittanut laajempia pohdintoja kuvien asemasta, merkityksestä ja toimimisesta keskiaikaisen kulttuurin sisällä.

Toiseksi pyrkimyksenä on arvioida uudelleen kirjallisuuden tai kirjallisten lähteiden merkitys kuvien analysoinnissa ja tulkinnassa. Rakentajamaalauksia ei siten lähestytä ensisijaisesti tekstien kautta. Erityisesti panofskylaisen käytännön ikonologian soveltaminen rakentajamaalausten analysoin-

nissa ei ole ongelmatonta. Sen on kritisoitu painottavan tekstuaalisuutta ja laajaa kirjallisiin lähteisiin pohjaavaa tutkimusotetta, jonka vuoksi metodia on usein pidetty melko suppeana tapana lähestyä kuvia ja pyrkimyksenä palauttaa merkitykset ensisijaisesti tekstiin. Tulkinnan on kritisoitu vaativan käsitystä historiallisesti täsmällisestä tekstuaalisuudesta, jonka pohjalta merkitykset määräytyvät.[14] Tällaista tekstuaalisuutta voi kuitenkin olla varsin hankala todentaa rakentajamaalauksissa. Poikkeuksia toki on: esimerkiksi selkeästi kristilliset aiheet, kuten pyhimykset, voidaan liittää kirjalliseen traditioon ja siten usein onnistuneesti identifioida ikonografian avulla. Ikonografian käyttö onkin perusteltua muotojen ja motiivien identifioinnissa sekä niiden välisten temaattisten tehtävien ja suhteiden selvityksessä.

Mieke Bal on huomauttanut, kuinka dogmaattinen ikonografinen taidehistoria voi usein olla sokea kuvan visuaaliselle erityisyydelle.[15] Keskiajan kuvien tutkimuksessa ikonografian ja tekstikeskeisyyden kritiikkiä on tuonut erityisesti esiin Michael Camille.[16] Toisaalta taas saksalaiset tutkijat ovat kritisoineet käsitystä ikonografian ja ikonologian rajoittuneisuudesta ja todenneet, että *Bildwissenschaft* on aina pyrkinyt tarkastelemaan kuvia laajasti ja ottamaan kaikenlaiset kuvat vakavasti.[17] Keskiajan tutkimuksessa on viime vuosina myös nostettu esille puhutun ja kuunnellun tekstin kysymyksiä, ns. oraalista ja auraalista kulttuuria sekä näiden yhteyksiä kuvien näkemiseen ja ymmärtämiseen.[18] Tällaiset näkökulmat voivat laajentaa myös rakentajamaalausten tulkintaa. Tekstilähteiden ongelma näkyy toisellakin tapaa. Maalausten hankkimisesta ja tekemisestä tai edes maalareiden henkilöllisyyksistä ei käytännössä ole olemassa keskiaikaista kirjallista dokumentaatiota.

Kolmanneksi tavoitteenani on laajempi dekonstruktio, pyrkimys purkaa rakentajamaalausten ympärille pinoutuneita ”totuuksia” tai metanarratiiveja[19]. Tässä kietoudutaan jälleen tutkimustradition punomaan verkkoon. Lienee ehkä liioiteltua puhua metanarratiiveista tai ”suurista kertomuksista” rakentajamaalausten yhteydessä, mutta tutkimustradition luoma kuva Suomen keskiajan taiteesta on säilynyt melko järkähtämättömänä ja huonosti kritiikkiä kestävänä. 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkupuoliskon aikana se muovautui niin tiiviiksi, että monet nykyisinkin vallalla olevat käsitykset ovat vain jatkumoa aikanaan nopeasti hyväksytyille ja kyseenalaistamattomille tulkinnoille, jotka sitten muuttuivat ”totuuksiksi”. Tämä koskee myös

rakentajamaalauksia ja sitä käsitystä, joka niistä on rakentunut ja rakennettu. Vasta parin viime vuosikymmenen aikana on traditiota ryhdytty punomaan auki, mutta tiukkaan pinttyneet käsitykset eivät purkaannu helposti.[20]

Pyrin työssäni nivomaan yhteen visuaalisen kulttuurin tutkimuksen painotuksia erityisesti keskiajan kuvallisen materiaalin osalta. Omassa tutkimuksessani visuaalinen kulttuuri voidaan käsittää kahtalaisesti: sekä osana teoreettista viitekehystä, jonka pariin tutkimukseni paikantuu, mutta myös itse tutkimuskohteena. Tässä ominaisuudessa tarkastelen keskiaikaista kirkkotilaa visuaalisena ympäristönä, jossa vallitsi tietty ja ehkä omanlaisensa visuaalinen kulttuuri. Toiseksi tarkastelen tietyn ryhmän visuaalista kulttuuria, toisin sanoen rakentajamaalausten tekijöiden visuaalista kulttuuria sekä niitä visuaalisuuden muotoja ja käytäntöjä, jotka mahdollisesti vaikuttivat kuvanluontiprosesseihin. Pyrin myös laajemmin paikantamaan rakentajamaalaukset osaksi keskiajan visuaalista kulttuuria.

Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen avulla voidaan hahmotella esimerkiksi sosiaalisen todellisuuden rakentumista visuaalisuuden kautta ja tulkita, miten vaikkapa visuaalinen kokemus on rakentunut menneisyydessä sosiaalisten järjestelmien, käytäntöjen ja rakenteiden sisällä. Tällöin huomiota ei kiinnitetä vain kuvien tulkintaan, vaan myös mm. katseen sosiaaliseen kenttään, subjektiivisuuksien rakentumiseen, identiteetteihin, haluihin, muistiin ja mielikuvitukseen.[21] Pyrkimys on ymmärtää visuaalisen median – tässä tapauksessa siis keskiaikaisen kirkkomaalauksen – vastaanottoa sekä yksilöiden että ryhmien näkökulmasta ja miettiä, millaisiin ”visuaalisiin tiloihin” keskiajan ihminen – niin kuvan tekijä kuin näkijäkin – on saattanut sijoittua ja miten tämä ajatus auttaa kuvien ymmärtämisessä ja tulkinnassa. Tilallisuuden kautta keskiajan kuvia ja esineitä voidaan hahmottaa laajemmissa hengellisissä, liturgisissa, julkisissa sekä yksityisissä käytöissä ja konteksteissa ja selvittää, millaisia merkityksiä ne näissä tarkasteluissa saavat, tai miten kuvien ja esineiden avulla voidaan luoda tilallisuutta, rakentaa, vahvistaa ja propagoida vaikkapa yhteisöä ja sen muistia.[22]

Kuvan näkemisen, katsomisen ja vastaanoton prosesseihin liittyy ajatus kuvan katsojasta historiallisena subjektina, joka toimii tietyssä visuaalisessa tilassa – keskiaikaisessa kirkossa.[23] Erityisesti 2000-luvun keskiajan tutkimuksessa on painotettu voimakkaasti visuaalisuuden, katseen, katsomisen ja näkemisen näkökulmia ja eräät tutkijat ovat huomauttaneet visuaalisuuden

olleen erityisesti myöhäiskeskiajalle tyypillistä.[24] Aikakauden hartaudenharjoittamista määrittävä piirre painotti visuaalista kokemusta ja osallistumista erityisesti Kristuksen kärsimykseen katsomalla. Tällaisessa katsomisessa oli osin tarkoitus häivyttää etäisyys katsojan ja kohteen välillä, ja sulautua yhteen.[25] Voidaan pohtia, millaisia erilaisia katsojia kuvilla on voinut olla, millaisista asemista he ovat kuvia katsoneet ja miten kysymykset yksilöstä, yhteisöstä, yksityisyydestä, sukupuolesta tai vallasta määrittävät katsojien subjektipositioita. Liturgisessa kontekstissa visuaalisuus saattaa näyttäytyä myös strategisena ”näyttämölle asettamisena”, jolloin pyrittiin säätelemään sitä, kuka sai nähdä ja mitä. Toisaalta tutkimuksissa on subjektipositiota siirretty myös objektille, visuaaliselle kohteelle. Tällöin tunnustetaan kohteen aktiivinen rooli merkitysten tuottamisessa. Kuva voi haastaa katsomaan ja sillä voi olla aktiivinen rooli tulkintojen tuottamisessa.[26]

Vaikka keskiajan visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa päähuomio on kuvissa ja esineissä tai visuaalisessa kokemuksessa, painottavat sen teoreettiset näkökulmat silti usein tekstin tai sanan suhdetta kuviin. Tekstin on pyrittävä valjastamaan visuaalisesti villiä kuvaa. Esimerkiksi Roland Barthesin mukaan kuvat ilman tekstiä ovat polyseemisiä, liian avoimia merkityksille, jolloin kielen täytyy tulla apuun. Visuaalinen merkitys itsessään on liian rajaton.[27] Tekstuaalisuuden painotukset ovat näkyneet teoreettisissa keskusteluissa myös toisella tavalla, ei vain kuvien taustalla vaikuttavien mahdollisten tekstien jäljittämisellä. 1990- ja 2000 -luvuilla on keskiaikaisen kuvamateriaalin tutkimuksessa puhuttu kuvien ”lukemisesta”.[28] Ajatus keskiaikaisen kuvan ”lukemisesta” ja kuvista ”teksteinä” ei kuitenkaan ole ongelmaton, koska se palautuu jälleen kirjalliseen traditioon. Kuvia ei ole mahdollista lukea samalla tavoin kuin tekstejä.[29] Esimerkiksi Barbara Stafford, joka lienee radikaalein visuaalisuuden puolestapuhuja, on kritisoinut ”historiallisesti sijoittuneen, konkreettisen katsomisen alentamista abstraktin ja teoreettisen ’lukemisen’ kustannuksella”. Hänen mukaansa ”tekstuaalisuudella” ja ”lukemisella” onkin lähes ontologinen asema älyllisenä viestinnän välineenä, kun taas kuvallisuuteen tällaista merkitystä ei usein liitetä.[30]

Tutkimuksessani ajatukseen visuaalisesta kulttuurista liittyy luontevasti myös käsitys rakentajamaalauksista osana kulttuurisen tuotannon jatkumoa. Tällöin tarkastelun painopiste laajentuu koskemaan sekä kuvien hankintaan, tekemiseen ja tuottamiseen että kuvien näkemiseen ja vastaanottoon liitty-

vien aspektien pohtimista. Yksittäisen teoksen arvon tulisi määräytyä sen mukaan, mikä on sen merkitys kulttuurisessa tuotannossa ja vastaanotossa.[31] Kulttuurinen tuotanto voidaan tässä tapauksessa käsittää sekä niukemmin että laajemmin: se sisältää mikrotasolla rakentajamaalausten hankinta- ja valmistusprosessit, mutta makrotasolla tarkastelee rakentajamaalauksen käsitettä laajempana kulttuurisen tuotannon osana, ei vain Suomessa vaan myös muualla Pohjois-Euroopassa.

Tulkintaa käytännön tasolla

Tutkimuksessani tarkoituksena on pohtia laajemmin kirkonrakentajien kuvantekemistä analysoimalla tarkasti valittuja kirkkoja ja niiden maalauskoristelua. Tässä artikkelissa esittelen osasen tällaisesta tapausanalyysistä, Maarian kirkon.[32] Maarian kirkon maalaukset on usein annettu esimerkkinä tulkinnallisesti haastavasta keskiaikaisesta kuvamaailmasta. Kirkon maalauskoristelu on visuaalisesti rikas ja monipuolinen ja maalaustyyli varsin persoonallinen.

Tapausanalyysin ensimmäinen vaihe käsitti konkreettisimmillaan kuva-arkiston koostamisen, jonka tarkoituksena oli saada koko tutkimuksen kohteena oleva kuvamateriaali hallintaan, mutta myös päästä selvyyteen erilaisista kuva-aiheista, muodoista, yksityiskohdista ja kuvan muodostamisen tavoista, joita Maariassa oli käytetty. Aluksi oleskelin kirkossa ja valokuvasin systemaattisesti kaikki maalaukset. Kunkin yksittäisen kirkon maalauskoristelun kokonaisuuden hahmottaminen tilallisesti on syvemmän ymmärtämyksen kannalta olennaista ja auttaa käsittämään sitä visuaalista ympäristöä, jossa keskiaikaiset maalausten tilaajat, tekijät ja katselijat toimivat. Keskiaikaisen kirkkomaalauksen yhteydessä on muistettava, että katselijat sijoittuivat ja tarkastelivat kuvia ympäristön rakenteen sanelemin ehdoin.[33] Toisaalta kirkkotilassa sijaitsevat rinnakkaiset tai lähekkäiset kuvat voivat rakentajamaalauksissa muodostaa jonkinlaisen temaattisen kuvaohjelman eli narratiivin[34] tai toisiaan selittävän kokonaisuuden, jonka voi usein havaita helpoimmin paikan päällä. Tarkoituksena in situ -tarkkailussa oli siis kirkon koko kuvaohjelman ja erilaisten kuvien kirkkotilaan sijoittumisen hahmottaminen. Kiinnitin huomiota myös siihen, miten maalauskoristelu kirkossa painottui, oliko joitain rakenteellisia osia korostettu, millaisissa tiloissa maa-

lauksia oli (Maariassa runkohuoneessa ja sakaristossa) ja oliko kirkossa eri aikoina ja eri tekijäryhmien tekemiä maalauksia.[35] Kaiken havainnoinnin tarkoituksena oli siis saada mahdollisimman tarkka kuva kirkon koko maalauskoristelusta.

Työ jatkui valokuvauksen jälkeen kaavion laatimisena kirkosta ja sen maalauskoristelusta. Tässä vaiheessa pyrin huomioimaan mahdollisia kuva-aiheiden ja sijaintipaikkojen samankaltaisuuksia ja eroja tai löytämään mahdollisia järjestelmiä. Mietin, saattoiko kirkon maalauskoristelussa olla jokin ydinidea, jonka ympärille se rakentui, vai saattoiko näitä ydinideoita olla kenties useampia. Samalla kävin lävitse aikaisempaa tutkimuskirjallisuutta ja hahmotin, mitä maalauksista oli kirjoitettu ja miten niitä oli tulkittu. Pyrin tämän ja omien havaintojeni pohjalta jo miettimään alustavasti erilaisia tulkintavaihtoehtoja. Samalla myös kirjoitin, listasin ja piirsin ylös kuvista ja kuvayhdistelmistä tekemiäni huomioita. Joidenkin kuvien tarkastelussa tulkintaa hankaloitti suuresti se, että sekä niiden muoto että sisältö osoittautui vaikeaksi selvittää.

Seuraavaksi kirjoitin koko maalauskoristelun auki ja tässä vaiheessa pystyin paremmin kiinnittämään huomiota erilaisiin yksityiskohtiin. Juoksutin samalla rinnalla aikaisempaa tutkimuskirjallisuutta ja mietin kuva-aiheiden tulkintavaihtoehtoja tai kuvien hankintaan, tekemiseen ja katsomiseen liittyviä aspekteja. Kiinnitin huomiota myös maalausten tekotapaan ja kädenjälkeen sekä yritin hahmottaa, kuinka monta maalaria Maarian kirkon koristelua olisi voinut olla toteuttamassa.

Tämän jälkeen ryhdyin tarkastelemaan eri kuva-aiheita tarkemmin. Tarkoitus oli yksinkertaisimmillaan tunnistaa kuva-aiheet ja saada niistä yksi tai useampi tulkinta, mutta pohtia laajemmin myös niiden toimimista osana kokonaisuutta ja niitä eri merkityksiä, joita kuvilla saattoi olla tekijöilleen ja näkijöilleen tai osana yhteisöä, muistia ja liturgiaa.[36] Tässä vaiheessa tarkastelin kuvia mahdollisimman monipuolisesti ja tein laajoja hahmotelmia erilaisista kuvien hankkimisen, tekemisen, näkemisen ja kokemisen tasoista. Maarian kirkon tapauksessa tulee selkeästi esiin rakentajamaalausten tyypillisin ongelma eli tarkan identifioinnin haastavuus. Esimerkiksi ihmishahmoja on vaikea tulkita selkeiden attribuuttien tai yksityiskohtien puuttuessa. Toisaalta taas yksityiskohdatkaan eivät aina tuo tulkinnallista yksiselitteisyyttä. Hyvänä esimerkkinä monitulkintaisuudesta toimii jonkinlaista esi-

nettä kädessään pitelevää mieshahmoa kuvaava maalaus kirkon eteläseinällä.[37] Helena Edgren on tulkinnut hahmon muurarimestariksi ja toisen vieressä olevan, isokokoisemman ja tyylillisesti erilaisen hahmon tämän apulaiseksi.[38] Tulkintayritykset ovat pyrkineet selittämään epäselvän esineen joko kynttiläksi[39] tai muurauslastaksi[40].

Aloitin analyysini käymällä tarkasti läpi molempien henkilöiden visuaaliset piirteet ja yksityiskohdat. Kiinnitin huomiota myös maalausteknisiin seikkoihin. Kävin lävitse aikaisempaa kirjallisuutta ja katsoin, mitä hahmoista oli sanottu, miten niitä oli tulkittu ja olivatko tulkinnat nykyvalossa päteviä. Ensin otin tarkastelun kohteeksi Helena Edgrenin tulkinnan maalauksista ensinnäkin keskiaikaisten rakennustyöläisten muotokuvina ja toiseksi lahjoittajakuvina. Hänen mukaansa henkilökuvat liittyvät olennaisesti Maarian kirkon rakennustöihin siten, että niiden täytyy esittää etelälaivan neljännen holvin maalausten lahjoittajia, kirkon muurareita.[41] Ryhdyin avaamaan tätä mahdollisuutta tutkimalla aluksi keskiaikaisen käsityöläisen erilaisia tapoja ”allekirjoittaa” töitään tai kuvata itsensä niin Suomessa kuin muualla Euroopassa ja vertasin näitä tapoja oletettuun Maarian kirkon tapaukseen. Vertasin myös keskiaikaisia lahjoittajakuvia[42] ja niiden tyypillisiä kompositioita Maarian kirkon hahmoihin. Käytin kuvantulkinnassani myös yksityiskohtien tarkempaa analysointia selvittääkseni ne visuaaliset osaset, joista esimerkiksi keskiaikainen rakentajahahmo voidaan tunnistaa. Lähestyin attribuutin identifiointiongelmaa tutkimalla ensin, miten ja millaisissa yhteyksissä keskiaikaisissa kuvissa esiintyi muurauslasta ja oliko niitä mahdollista verrata Maarian maalaukseen. Tässä yhteydessä huomiota kiinnitti myös Maarian mieshenkilön tapa pidellä objektia poikkeavalla tavalla. Muun muassa näiden huomioiden avulla pyrin selvittämään mahdollisia visuaalisia vastaavuuksia keskiaikaisten käsityöläis- ja lahjoittajakuvakonventioiden kanssa selvittääkseni, kuuluivatko Maarian maalaukset nimenomaisesti tähän samaan jatkumoon.

Koska muurarimestari-tulkinnan toinen päälähtökohta oli nimenomaan ajatus vaatekappaleesta identifikaation vahvistajana, oli tarpeen tutkia systemaattisemmin tämän analyysimallin relevanssia.[43] Vertailin siis kuvallista materiaalia erilaisista käsityöläisistä ja heidän päähinemalleistaan, niin keskiaikaisessa kirkkomaalauksessa kuin muussakin keskiaikaisessa taiteessa. Muutoin muun vaatetuksen perusteella oli hankala suorittaa vertailua, sillä

Kuva 3. Maarian kirkon etelälaivan neljäs holvi, eteläseinä. Muurarimestariksi ja tämän apulaiseksi tulkittu maalaus 1400-luvun puolivälin tienoilta. Oikealla ”muurarimestari” ja vasemmalla ”apulainen”. Kuva: Katja Fält.

Kuva 4. Maarian kirkon keskilaivan holveja länteen päin. Kuva: Katja Fält.

molempien miesten tapauksessa se piirrosteknisesti noudatteli melko yksinkertaistettuja linjoja. Ainoat detaljoinnit olivat lähinnä jonkinlainen vyö sekä pukujen laskokset.

Kohdensin tarkempaa huomiota myös kahden hahmon mahdolliseen keskinäiseen suhteeseen tai muuhun linkittymiseen toisiinsa, koska hahmojen välillä ei näyttänyt olevan suoranaista tai selkeästi havaittavaa yhteyttä. Lisäksi henkilöhahmojen ulkomuoto, formaalit piirteet ja tapa jolla ne oli maalattu poikkesivat selkeästi toisistaan, jolloin vaihtoehdoksi nousi, etteivät maalaukset välttämättä liittyneetkään samaan kuvalliseen kompositioon. Läpikäymässäni vertailuaineistossa kuvattiin sekä muuraria että tämä apulaista, mutta näiden hahmojen välinen yhteys oli aina hyvin selkeä, myös kirkkomaalauksissa. Maarian hahmojen kokoeroavaisuus oli periaatteessa selitettävissä tavassa kuvata arvohenkilö, tässä tapauksessa esimerkiksi työn tilaaja, suuremmassa koossa kuin muut kompositioon kuuluvat henkilöt, ja tehdä näin selväksi ero henkilöiden asemissa ja statuksissa. Tulkinta on kuitenkin jossain määrin ongelmallinen, sillä suurempi mieshenkilö on kääntänyt selkänsä oletetulle rakennusmestarille, eikä henkilöiden välinen luonnollinen yhteys siten vahvistu. Hahmot on myös sijoiteltu seinällä aivan eri tasoihin, joka edelleen vahvistaisi tulkintaa, että henkilöiden on tarkoitus esittää kahta erillistä hahmoa. Myös maalausten muodolliset ja maalaustekniset eroavaisuudet ovat varsin selkeät. ”Muurarimestari” on maalattu selvästi varmemmalla kädellä kuin toinen hahmo. Erot voi luonnollisesti selittää eri maalareista johtuviksi. Jos kuvia edelleen ajatellaan lahjoittaja- ja tekijäkuvina, mahdollinen selittävä tulkinta voisi olla se, että ”muurarimestari” on maalannut oman potrettinsa ja ”apulainen” omansa. Näin tyylilliset erotkin voisivat olla selitettävissä.

Hahmojen identifioinnissa on siis runsaasti tulkinnanvaraisuutta, mutta toisaalta tämä mahdollistaa maalausten merkitysten ja tehtävien pohtimista laajasti eri näkökulmista. Esimerkiksi käsityöläiskuvana Maarian maalaus olisi harvinaislaatuinen identifikaatio, joka kertoisi keskiaikaisen kirkonrakentajan tarpeesta jättää itsestään tunnistettava jälki. Lahjoittajakuvina maalaukset liittyisivät laajemmin keskiaikaiseen lahjoittajakuva-traditioon, mutta samalla ne kertoisivat jotain kuvien tekijöiden ja kuvan tekemisen taustalla vaikuttavista henkilökohtaisista hengellisyyden, uskon ja hartauden muodoista. Näin ajateltuna kuvilla on ollut ensisijaisesti merkitys niiden te-

kijöille, mutta edelleen on mahdollista miettiä sitä, miten aikalaiskatsoja on maalauksia katsonut ja mikä kuvan merkitys on siinä tapauksessa saattanut olla. Kuten Sarah Stanbury on huomauttanut, lahjoittajakuvat linkittävät lahjoittajansa materiaalisesti lahjoitetun kuvan kanssa, kunnioittavat maallikoiden lahjoituksia ja rakentavat näkyvän linkin seurakuntalaisten, palvonnan fyysisen ympäristön sekä laajemman kirkkoyhteisön välille.[44] Ajatus rakentajista lahjoituksen tekijöinä on varsin uskottava, mutta kuten Markus Hiekkanen on huomauttanut, ei tunnu uskottavalta, että Maariassa vain yhden holvin maalaukset olisivat lahjoitus.[45] Maarian kirkon maalausten lahjoitus- ja hankintakäytäntöjä olisi siten tarpeen pohtia laajemminkin. Avattavia kysymyksiä ovat vaikkapa mahdollisten neuvonantajien rooli maalausten tekemisessä. Ovatko kenties seurakunnan pappi, rakentamisprosessin voimahenkilöt tai mahdollisten lahjoittajien toiveet vaikuttaneet kuvaohjelman luontiin? Entä mikä on saattanut olla uskonnollisten järjestöjen sekä kiltojen mahdollinen vaikutus? Eri toimijoiden roolien kartoittamisella kuvanluontiprosesseissa pyrin tuomaan esille kirkon koristelua aktiivisena prosessina, johon liittyy erilaisia sosiaalisia, poliittisia ja taloudellisia näkökulmia. Vaikeutena Maariassa on kuitenkin tunnistaa se kuvamateriaali, joka voisi lahjoittajakysymyksiä avata (kuva 4).

Lähestymistavan arviointia

Olen yrittänyt karkeasti hahmotella tulkinnallisia lähestymistapojani ja tulkintaehdotelmiani Maarian kirkon maalauskoristelun analyysissä tapausesimerkin avulla. Moni kirkon kuva-aiheista avautuu lukuisiksi jatkokysymyksiksi, joiden pohtiminen rajatussa yhteydessä ei puno auki niitä moninaisia merkitysverkkoja, joita kuvilla on. Tutkimukseni tavoite ei ole ollut yksittäisten kuva-aiheiden irrallinen tulkinta muusta kokonaisuudesta erillään, vaan maalauskoristelun kokonaisvaltainen hahmottaminen ja ymmärtäminen myös erilaisten toimijoiden ja käytäntöjen kautta. Kuvat kontekstualisoituvat sosiaalisen merkityksen visuaalisena tuottamisena.[46] Toki kuva-aiheiden lähtökohtien selvittäminen ei ole asia, jonka voisi täysin ohittaa; tulkintaa vain ei voi jättää pelkän ensisijaisen merkityksen toteamiseen. Tällöin analyysistä väistämättä tulee liian ohut ja kuvat jäävät vain kellumaan historiallista taustaa vasten.

Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen kenttään sijoittunut tutkimusote on joustava, sillä sen avulla voidaan hyödyntää erilaisia kuvanpurkutapoja sekä visuaalisen kuvan katsomisen ja tutkimisen malleja. Lähestymistapa onkin muodostunut hyvin selkeästi aineiston ehdoilla sen sijaan, että jotain jo olemassa olevaa, vakiintunutta metodia olisi suoraan sovellettu aineiston tulkinnassa. Tämänkaltaisessa tutkimusotteessa on omat hyvät ja huonot puolensa. Visuaalisen kulttuurin tarkka määrittely voi olla vaikeaa, koska kyseessä on laaja käsite, joka sisältää erilaisia teoreettisia painotuksia. Toisaalta tiukkarajaisen tulkintarakenteen puuttuminen mahdollistaa kuvien tutkimisen laajasti ja monipuolisesti. Varsinainen analyysi voi olla hyvinkin assosioivaa ja intuitiivista, eikä se siten aina perustu täsmällisesti määriteltyihin muuttujiin.

Visuaalista kulttuuria painottava lähestymistapani ei painota ainoastaan visuaalisten piirteiden ja muotojen kartoittamista, vaan pyrkii myös kontekstualisoimaan tutkimusta laajemmalla kulttuurihistoriallisella otteella ja siten ymmärtämään menneisyyden vierasta kuvamateriaalia ja sen sijoittumista omassa ajassaan. Kuviin liittyvät merkityssisällöt voivat olla moninaisia, eikä yhtä vallitsevaa totuutta välttämättä edes ole. Toisaalta joihinkin kysymyksiin ei ehkä enää pystytä vastaamaan. Katsomiseen liittyy aina jonkinlainen tulkinta, eikä mitään viatonta tai neutraalia katsomisen tapaa ole olemassa.[47] Yhdestä kuvasta voi tuottaa useampia tulkintoja, joista yksikään ei välttämättä ole sen oikeampi tai väärempi kuin muut. Tällainen perusteltujen tulkintojen demokraattisuus korostaa erilaisten vaihtoehtojen tasa-arvoisuutta varsinkin sellaisen materiaalin tapauksessa, joka muutoin on osoittautunut vaikeaselkoiseksi tai hankalasti kontekstiin sijoitettavaksi. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että kuvasta voisi tuottaa millaisia tulkintoja tahansa. Kaiken tulkinnan tulee aina olla perusteltua.

Tulkinta voi vaihdella runsaasti myös sen mukaan, mitä kuvissa nähdään tai halutaan nähdä tai millaisiin seikkoihin ja visuaalisiin piirteisiin kuvissa erityisesti kiinnitetään huomiota. Käytännön työtä hankaloittaa joissain kohdin se, että niin paljon on kiinni usein näennäisen pienistä visuaalisista yksityiskohdista, joista osa saattaa olla hyvinkin vaikeasti tulkittavissa esimerkiksi maalausten tai maalausosien fragmentoitumisen vuoksi. Paikoitellen varsin pieniinkin yksityiskohtiin perustuva tulkinta voi vaihdella runsaasti tai kuljettaa käytännössä päinvastaisiin tulkintoihin. Tulkinnoissani

olen pyrkinyt monipuolisuuteen sekä antamaan tilaa uusille tulkintamahdollisuuksille. Tästä huolimatta kaikkia vaihtoehtoja ei silti voi ottaa huomioon ja erilaisia tulkintalinjauksia jäi varmasti käsittelemättä. Toisaalta olen pyrkinyt ulottamaan analysointivaihtoehtoja keskiaikaisen suomalaisen kirkkotaiteen tutkimuksessa totutusta poikkeavampaan suuntaan. Olen voinut esimerkiksi käsitellä kuvaa laajemmin, yhteydessä ympäröiviin tai muulla tavoin relevantteina pidettyihin kuviin, kuvien käyttöihin ja niiden näkemiseen. Tarkoituksena on ollut laajentaa ja tutkia kirkkotilassa hypoteettisesti vallitsevaa visuaalista perspektiiviä, jonka avulla voisi edelleen tarjota uudenlaisia tulkintoja. Toisaalta taas kuvien käsittelyä ja analysointia visuaaliseen ryhmittelyyn perustuen voisi systematisoida edelleen. Paikoitellen kuvien asettaminen osaksi laajempaa visuaalisen kulttuurin kenttää on tuntunut työläältä, sillä se vaatii kuvien merkitysten ja funktioiden pohtimista monesta eri kulmasta. Myös kirjallisten aikalaislähteiden puuttuminen tai vajavaisuus hankaloittaa päätelmien tekemistä.

Visuaalisuutta ja visuaalista kulttuuria painottava lähestymistapa ei vaadi rakentajamaalausten ”rumuuden” ja alkeellisen ulkomuodon selittelyä, vaan pyrkii operoimaan puhtaammin formaalisella tasolla. Se kiinnittää huomionsa visuaalisiin muotoihin ja yksityiskohtiin pyrkimättä arvottamaan tai selittelemään niitä. Idealistisimmillaan tässä lähestymistavassa pyritään lähtemään liikkeelle kuvan itsensä tarjoamasta visuaalisesta informaatiosta, eikä niinkään kuvaan kohdistuvista oletuksista, odotuksista tai arvoista. Syvemmälle mennessä lähestymistapa kuitenkin sallii näidenkin aspektien käsittelyn ja analysoinnin, mutta alkupisteessään tutkinnan alla on kuitenkin aina kuva visuaalisen datan tarjoajana.

1. Immonen 2008, 4.
2. ”Visual culture, therefore, in the broadest sense, refers to images, objects, and performance and the processes of visually perceiving them.” Starkey 2005, 3.
3. Sanalla ”primitiivinen” on yleisemmin viitattu johonkin alkukantaiseen, alkeelliseen tai kehittymättömään. Sanan käyttöön Suomessa liittyy historiallinen painolasti, joka juontuu ensimmäisten maalausten paljastamiseen Nousiaisten piispankirkosta vuonna 1888. Toiveikkaat odotukset suurenmoisista koristeluista vaihtuivat hämmentyneeseen pettymykseen ”töhérötekoisten ja outojen” maalausten paljastuttua. Nervander 1903, 91–95. Kalentereista ja kalenterisauvoista Stigell 1974.
4. Markus Hiekkanen on laskenut rakentajamaalauksia ainakin 27 keskiaikaisesta kirkosta. Helena Edgren puolestaan ilmoittaa määräksi noin 50. Anna-Lisa Stigell mainitsee tutkimuksessaan 21 rakentajamaalauksin koristeltua kirkkoa. Arviot vaihtelevat myös suuresti sen mukaan, mitä pidetään rakentajamaalauksena ja mitä ei.

Tähän mennessä tarpeeksi täsmällisiä määritelmiä ei ole tehty. Hiekkanen 2007, 34; Edgren 2003, 301-302; Stigell 1974, 56-57; Søndergaard 1999, 165-216; Haastrup 1991, 26.

5. Erityisesti esteettisten näkökulmien nostaminen tärkeimmiksi kuvia arvioiviksi ja arvottaviksi tekijöiksi on typistänyt rakentajamaalausten tarkastelun pinnalliseksi. Kuvat ovat näyttäytyneet kaikilla esteettisillä asteikoilla arvioituina rumina, ja niiden olemassaololle on pyritty löytämään runsaasti erilaisia selityksiä kirkollisten päättäjien heikosta paikallistason valvonnasta aina ”harrastelijamaalareihin” asti. Tuntuu kuitenkin ristiriitaiselta ajatella, että niinkin pyhässä paikassa kuin kirkossa olisi tämänkaltaisen ”kurittoman” taidemuodon ja kontrollista vapaan toteuttamisen annettu huoletta kukoistaa.
6. Ks. myös Valkeapää 2009, 281–97.
7. Mm. Helena Edgren on pyrkinyt astumaan sivuun puhtaasti taidehistoriallisesta analyysistä ja tutkimaan maalauksia historiallisina lähteinä. Painopiste on lähinnä kuvien tekijöissä ja heidän maailmankuvassaan. Kyseistä metodia ei kuitenkaan tarkemmin määritellä. Tanskassa vastaavan tyyppisen kuvamateriaalin kohdalla on käytetty mm. kvantitatiivista kuva-analyysiä. Leif Søndergaard on edelleen käsitellyt tanskalaisia maalauksia mentaliteettihistoriallisessa kontekstissa. Edgren 2003, 309; Søndergaard 1999, 165–216; Bolvig 2003, 229-246.
8. Tärkeimpinä tutkijoinaan mm. Emil Nervander, Carl Frankenhaeuser, Ludvig Wennervirta, Anna-Lisa Stigell ja Helena Edgren.
9. Perinteisesti taidehistoriassa on keskitytty formalistiseen tutkimukseen, jossa teos pyritään analysoimaan muodollisten ja tyylillisten piirteiden perusteella. Heinrich Wölfflinin tarkoituksena oli palauttaa taidehistoria esineisiin itseensä tarkastelemalla niitä puhtaasti formaalisina muodostelmina viittaamatta siihen, mitä ne saattaisivat esittää tai ilmaista. Wölfflin 1970 [1915]. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst.* Basel & Stuttgart. Wölfflinin puhtaasti neutraaleihin muotoihin perustuvan analyysin heikkoutena on se, että se eittämättä jää hyvin rajoittuneeksi metodiksi, jossa muotojen historiallinen ja psykologinen kontekstualisointi on hankalaa. Podro 1982, 98.
10. Panofsky 1939. Ks. myös Lauri Ockenströmin ja Katja Fältin artikkeli ”Ikonografia” ja Lauri Ockenströmin artikkeli ”Erwin Panofskyn ikonologia ja sen perintö” tässä kirjassa.
11. Mitchell 1986.
12. ”Visual Studies is becoming a new historiography. **First,** by offering a critique of what has been valorized as art, examining the conditions of spectatorship and working against the theory of the universal response, Visual Studies removes the illusion that art is what corresponds to some eternal standard of beauty. **Second,** Visual Studies revises the standard histories of culture that tended to stress the importance of literature (a nineteenth-century remnant) and sheds light on visual technologies that were noticed in passing but have had an enormous impact on today's culture. **Finally,** Visual Studies deconstructs grand narratives and creates situated and partial accounts of the past where subjectivity is not hidden and positions of the authors are no longer 'disinterested'.”
Dikovitskaya 2002, 4. (Lihavointi artikkelin kirjoittajan.)
13. Esim. Frankenhaeuser 1910; Wennervirta 1930; Öhqvist 1912; Riska 1987. Olen tutkimuksessani erotellut kaksi historiografista diskurssia, primitiivisyyden ja kansanomaisuuden diskurssit, joiden kautta käsitys rakentajamaalauksista on rakentunut ja joiden kautta sitä on rakennettu.

14. Rose 2001, 144.
15. Bal 1996, 8.
16. Mm. Camille 1993, 43-47; Camille 1994, 66-68.
17. Belting 2005, 41–58; Bredekamp 2003, 418–428.
18. Camille 2002, 75–87; Hall 2008, 270–290. Yleisemmin mm. Spiegel 2005, 1-31. Kuulemisen ja näkemisen sekä intermediaalisuuden näkökulmista myös *Visual culture and the German Middle Ages* (2005) artikkelit.
19. Metanarratiiveilla viitataan yleensä kulttuurisiin, kyseenalaistamattomiin ja universaaleihin ”totuuksiin”.
20. Esimerkiksi Markus Hiekkanen tutkimuksissaan. Hiekkanen 2003 ja 2007. Ks. myös Valkeapää 2009, 281–297.
21. Mitchell 1995, 541–544.
22. Tilallisuudesta keskiajan aineiston yhteydessä mm. Räsänen 2009; Liepe 1996; Williamson 2004; van der Ploeg 2004.
23. Perinteisemmin taidehistoriassa katsoja on yleensä ollut ihanteellinen tai implisiittinen katsoja. Palin 1998, 125–126; Myös: Mirzoeff 1998, 3. Katseesta ja katsomisesta myös Bal 2002, 35–39. Keskiaikaisten kuvien reseptiosta, katsomisesta ja näkemisestä mm. Cynthia Hahnin tutkimukset. Myös Abou-El-Haj 1991, 3-15; Caviness 2006, 65–85; Mathews 2000, 3-12.
24. Stanbury 1997, 261–289; Stanbury 2008. Myös Hahn 2000, 169-196; Camille 2000, 197-223; Biernoff 2002; Starkey 2005, 2.
25. Mm. Biernoff 2002, 133-164; Stanbury 2008, 5-7; Camille 2000, 214-215; Belting 1981.
26. Objektin subjektiasemasta ovat kirjoittaneet muiden muassa Mieke Bal ja Michael Ann Holly. Bal 2002, 40-46; Holly 1996, 11-12. Myös Räsänen 2009, 17.
27. Barthes 1977, 32–51; Kress–van Leeuwen 2006, 17–18.
28. Mm. *Reading Medieval Images* 2002; Lewis 1995.
29. Keskiaikaisesta kuvan lukemisesta mm. Camille 1985, 26–49; Duggan 1989, 227-251; Viholainen 2003, 41.
30. Stafford 1995, 67–68.
31. *Visual culture,* xvi.
32. Maarian kirkko sijaitsee Varsinais-Suomessa. Sen maalauskoristelu on tehty arvioiden mukaan noin vuosien 1440 ja 1460 välisenä aikana. Hiekkanen 2007, 91–92.
33. Kress–van Leeuwen 2006, 130.
34. Tyypillisimmät kuvalliset narratiivit myöhäiskeskiaikaisessa kirkkomaalauksessa olivat kronologinen eli eeppinen ja typologinen narratiivi. Kronologisessa narratiivissa maalaukset oli koostettu jonkin kronologisen järjestyksen mukaan ja kuvausten pääpaino oli Raamatun tapahtumissa. Narratiivi pyrki pääsääntöisesti esittelemään pikemminkin koko doktriinin kuin jonkin tietyn piirteen siitä. Narratiivin sisällä oli lisäksi mahdollista painottaa tiettyjä aspekteja, kuten Kristuksen merkitystä. Typologinen narratiivi puolestaan oli olemukseltaan selittävää, ja sen avulla haluttiin valaista kristinuskon perusteita ja opinkappaleita. Se keskittyi enemmänkin tiettyihin käsitteisiin tai ajatuksiin, joita valaistiin pääsääntöisesti Raamatusta ja pyhimysten legendoista saatavalla esimerkkimateriaalilla. Nämä käsitteet saattoivat kuvata esimerkiksi kiusausta, syntiä ja armoa. Nilsén 1986, 273–276, 458–463; Nilsén 1996, 14–33.
35. Maarian kirkossa on esimerkiksi muutama 1700-luvun maalaus 1400-luvun puolivälissä tehtyjen rakentajamaalausten lisäksi. Monessa Suomen keskiaikaisessa kirkossa on usean eri ryhmän tekemiä maalaussarjoja, mikä täytyy ottaa huomioon analyyseissä.

36. Tiedot keskiajan liturgisista käytännöistä Suomessa, siinä muodossaan kuin ne seurakuntatasolla toteutuivat, ovat vajavaisia. Immonen 2008, 4-5. Keskiajan taiteen tutkimuksessa on myös runsaasti pohdittu kuvien käyttöä liturgisissa yhteyksissä, eikä tässä kysymyksessä ole asiassa täyttä konsensusta. Mm. Nilsén 1996, 14–31; Nilsén 2003, 326; Baxandall 1972, 41, 48; Gertsman 2003, 150–153; Viholainen 2003, 32-57. Muistista mm. Carruthers 1998, 117, 155, 161–165; myös Hahn 2001, 50.
37. Maalaukset sijaitsevat etelälaivan neljännessä holvissa, ns. Neitsyt Maria -holvissa. Muu maalauskoristelu koostuu ruode- ja kasviornamentiikasta, Maria -monogrammista holvilaessa, maalatuista rukousteksteistä (Ave Maria, sancta Mar[ia] ja ora pro nobis), munkkia, ristiä ja pirua esittävästä kuva-aiheesta, eräänlaisesta kilpikuviosta sekä laivankuvasta eteläseinän ikkunasyvennyksessä.
38. Edgren 1989, 116–121; Edgren 1990, 11–16, Edgren 2003, 318,
39. Maalauksen on tulkittu liittyvän myös kynttilänpäivään ja kynttilämessuun. Ehdotelman mukaan Neitsyt Marialle omistetussa holvissa kynttilää muistuttavaa attribuuttia pitelevä mieshenkilö olisi nimenomaan tarkoituksella sijoitettu juuri tähän paikkaan korostamaan niin kynttilöiden kuin Neitsyt Mariankin merkitystä kynttilänpäivänä. Täten analysoituna oletettua kynttilää pitelevää miestä voitaisiin ajatella ns. kalenterikuvana, jonka tarkoitus oli muistuttaa seurakuntaa tärkeästä kirkollisesta päivästä. Samalla kuvalla voisi myös olla pahaa karkottava funktio. Tämä ajatus liittyy yleisemmin tulen ajateltuun pahaa karkottavaan funktioon, mutta myös kynttilänpäivään liittyvien kynttilöiden siunauksella oli samankaltainen merkitys. Esimerkiksi Søndergaard 1999, 171; Frankenhaeuser 1910, 11; Wennervirta 1930, 78; Stigell 1974, 77.
40. Edgren 1989, 116.
41. Edgren 1989, 116; Edgren 1990, 12–13.
42. Keskiaikaiset lahjoittajakuvat olivat yleisimmin ns. imago-kuvia, joissa lahjoittaja kuvattiin polvistumassa tietyn pyhimyksen edessä. Imago-kuvien luonne oli usein votiivinen ja lahjoittaja tunnistettiin joko hänen henkilökohtaisesta vaakunastaan ja/tai informatiivisesta tekstistä. Lahjoittaja-kuvia voidaan pitää myös tietyn pyhimyksen kulttikuvina sekä muistutuksena rukoilla nöyränä kuvatun lahjoittajan puolesta. Tuhkanen 2003, 255–257.
43. Edgrenin mukaan Maarian hahmon muurari-tulkintaa vahvistaa tämän säkkimäisen päähineen identifiointi erityisesti tälle ryhmälle tyypilliseksi hatuksi ja viittaa tutkimuksessaan Tove Riskan ja Jan Svanbergin tulkintaan aiheeseen liittyen. Edgren 1990, 12
44. Stanbury 2008, 181.
45. Hiekkanen 2007, 559.
46. Immonen 2004, 115–116; Immonen 2008, 13.
47. Palin 1998, 126; Palin 1999, 166–167.

KIRJALLISUUS

Abou-El-Haj, Barbara 1991. "The Audiences for the Medieval Cult of Saints". *Gesta,* Vol. 30, No.1/1991, 3–15.

Bal, Mieke 1996. "Art History and its Theories. Signs in Painting". Mieke Bal, Yve-Alain Bois, Irving Lavin, Griselda Pollock, Christopher S. Wood. *The Art Bulletin,* Vol. 78, No. 1/1996, 6–25.

Bal, Mieke 2002. *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide.* Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
Barthes, Roland 1977. *Image, Music, Text.* Essays selected and translated by Stephen Heath. New York: Hill and Wang.
Baxandall, Michael 1972. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style.* Oxford, New York: Oxford University Press.
Belting, Hans 1981. *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion.* Berlin: Mann.
Belting, Hans 2005. "Toward and Anthropology of the Image". Teoksessa *Anthropologies in Art,* toim. Mariët Westermann. Clark Studies in the Visual Arts, 41–58. New Haven, London: Yale University Press.
Biernoff, Suzannah 2002. *Sight and Embodiment in the Middle Ages.* Basingstoke, New York: Palgrave.
Bolvig, Axel 2003. "Quantitative Image Analysis. The Painter of Wooden Shoes". Teoksessa *History and Images. Towards a New Iconology,* toim. Axel Bolvig ja Philip Lindley. Medieval Texts and Cultures of Northern Europe 5, 229–246. Turnhout: Brepols.
Bredekamp, Horst 2003. "A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft". *Critical Inquiry,* Vol. 29, No. 3/2003, 418-428.
Camille, Michael 1985. "Seeing and Reading. Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy". *Art History.* Journal of the Association of Art Historians, Vol. 8, No. 1/1985, 26–49.
Camille, Michel 1993. "Mouths and Meanings. Towards an Anti-Iconography of Medieval Art". Teoksessa *Iconography at the Crossroads. Papers from the Colloquium sponsored by the Index of Christian Art, Princeton University 23–24 March 1990,* toim. Brendan Cassidy, 43–54. Princeton: Princeton University Press.
Camille, Michael 1994. "How New York Stole the Idea of Romanesque Art. Medieval, Modern and Postmodern in Meyer Schapiro". *Oxford Art Journal.* Vol. 17, nr 1/1994. Oxford, 65–75.
Camille, Michael 2000. "Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing". Teoksessa *Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw,* toim. Robert S. Nelson. Cambridge Studies in New Art History and Criticism, 197–223. Cambridge: Cambridge University Press.
Camille, Michael 2002. "'Seeing and Lecturing'. Disputation in a Twelfth-Century Tympanum from Reims". Teoksessa *Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object,* toim. Elizabeth Sears & Thelma K. Thomas, 75–87. Michigan: The University of Michigan Press.
Carruthers, Mary 1998. *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400–1200.* Cambridge Studies in Medieval Literature 34. Cambridge: Cambridge University Press.
Caviness, Madeline Harrison 2006. "Reception of Images by Medieval Viewers". Teoksessa *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe,* toim. Conrad Rudolph, 65–85. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell.
Dikovitskaya, Margaret 2002. "A Look at Visual Studies". *Afterimage,* Vol. 29, No. 5/2002, 4.
Duggan, Lawrence 1989. "Was Art Really the 'Book of the Illiterate'?" *Word & Image,* Vol. 5, No. 3/1989, 227–251.
Edgren, Helena 1989. "Donatorsfrågor". *Finskt museum* 1989, 116–121. Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys.

Edgren, Helena 1990. "Dominikanbrodern i S. Marie kyrka". *Konsthistorisk Tidskrift* 59, 11–16. Stockholm: Konsthistoriska sällskapet.
Edgren, Helena 2003. "'Primitive' paintings. The Visual World of the Populus Rusticus". Teoksessa *History and Images. Towards a New Iconology,* toim. Axel Bolvig & Philip Lindley. Medieval Texts and Cultures of Northern Europe 5, 301–322. Turnhout: Brepols.
Frankenhaeuser, Carl 1910. "Räntämäen kirkko II. Maalaukset". *Suomen museo – Finskt museum* 1910, 9–15. Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys.
Gertsman, Elina 2003. "The Dance of Death in Reval (Tallinn). The Preacher and his Audience". *Gesta,* Vol. 42, No. 2/2003, 143–159.
Haastrup, Ulla 1991. "Danske kalkmalerier 1475–1500". Teoksessa *Danske kalkmalerier. Sengotik 1475–1500,* toim. Ulla Haastrup, 12–49. København: Nationalmuseet.
Hahn, Cynthia 2000. "Visio Dei. Changes in Medieval Visuality". Teoksessa *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw,* toim. Robert S. Nelson, 169–196. Cambridge Studies in New Art History and Criticism. Cambridge: Cambridge University Press.
Hahn, Cynthia 2001. *Portrayed on the Heart. Narrative Effect in Pictorial Lives of Saints from the Tenth through the Thirteenth Century.* Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
Hall, Alaric 2008. "The Orality of a Silent Age. The Place of Orality in Medieval Studies". Teoksessa *Methods and the Medievalist. Current Approaches in Medieval Studies,* toim. Marko Lamberg, Jesse Keskiaho, Elina Räsänen & Olga Timofeeva sekä Leila Virtanen, 270–290. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
Holly, Michael Ann 1996. *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image.* New York: Cornell University.
Hiekkanen, Markus 2003. *Suomen kivikirkot keskiajalla.* Helsinki: Otava.
Hiekkanen, Markus 2007. *Suomen keskiajan kivikirkot.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1117. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Immonen, Visa 2004. "Medieval Vernicle Finger Rings in Finland". *Fornvännen* 99/2004, 103–118.
Immonen, Visa 2008. "Kirkollisen ja maallisen rajapinnalla. Suuntaviivoja Suomen myöhäiskeskiajan metallisten liturgiaesineiden ja visuaalisen kulttuurin tutkimukseen". *SKAS* 1/2008, 3–15.
Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo 2006. *Reading Images. The Grammar of Visual Design.* London, New York: Routledge.
Lewis Suzanne 1995. *Reading Images. Narrative Discourse and reception in the Thirteenth-Century Illuminated Apocalypse.* Cambridge: Cambridge University Press.
Liepe, Lena 1996. "On the Connection between Medieval Wooden Sculpture and Murals in Scanian Churches". Teoksessa *Liturgy and the Arts in the Middle Ages. Studies in Honour of C. Clifford Flanigan,* toim. Eva Louise Lillie & Niels Holger Petersen, 221–249. København: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen.
Mathews, Karen Rose 2000. "Reading Romanesque sculpture. The Iconography and Reception of the South Portal Sculpture at Santiago de Compostela". *Gesta,* Vol. 39, no. 1/2000, 3–12.
Mirzoeff, Nicholas 1998. "What is Visual Culture?" Teoksessa *The Visual Culture Reader,* toim. Nicholas Mirzoeff, 3–13. London, New York: Routledge.
Mitchell, W.J.T. 1986. *Iconology. Image, text, Ideology.* Chicago, London: The University of Chicago Press.

Mitchell, W.J.T. 1995. ”Interdisciplinarity and Visual Culture”. ”Inter/disciplinarity”. *The Art Bulletin,* Vol. 77, No. 4/1995, 540–544.
Nervander, Emil 1903. ”Uttalande av Sophus Müller om kalkmålningarna i Nousis kyrka”. *Suomen museo – Finskt museum* 1903, 91–95. Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys.
Nilsén, Anna 1986. *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri. Kyrkmålningar i Mälarlandskapen och Finland 1400–1534.* Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvititets Akademien.
Nilsén, Anna 1996. ”Paintings as a Reflection of Sermon”. Teoksessa *Ars Ecclesiastica. The Church as a Context for Visual Arts. International Symposium Held in Jyväskylä 18.–21.8.1995,* 14–31. Helsinki: Helsingin yliopiston Käytännöllisen teologian laitos.
Nilsén, Anna 2003. ”Man and picture. On the Function of Wall Paintings in Medieval Churches”. Teoksessa *History and Images. Towards a New Iconology,* toim. Axel Bolvig & Philip Lindley. Medieval Texts and Cultures of Northern Europe 5, 323–340. Turnhout: Brepols.
Palin, Tutta 1998. ”Merkistä mieleen”. Teoksessa *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa,* toim. Arja Elovirta & Ville Lukkarinen, 115–150. Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
Palin, Tutta 1999. ”Hollannin kultainen vuosisata. Svetlana Alpersin ja Mieke Balin haaste taidehistorialle”. Teoksessa *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään,* toim. Kirsi Saarikangas, 147–176. Tampere: Vastapaino.
Panofsky, Erwin 1939. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance.* New York, London: Oxford University Press.
van der Ploeg, Kees 2004. ”The Spatial Setting of Worship. Some Observations on the Relation Between Altarpieces and Churches”. Teoksessa *Images of Cult and Devotion. Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe,* toim. Søren Kaspersen, 149–159. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen.
Podro, Michael 1982. *The Critical Historians of Art.* New Haven, London: Yale University Press.
Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object, toim. Elizabeth Sears ja Thelma K. Thomas. Michigan: The University of Michigan Press.
Riska, Tove 1987. ”Keskiajan maalaustaide”. Teoksessa *ARS Suomen taide 1,* 116–181. Helsinki: Otava.
Rose, Gillian 2001. *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials.* London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.
Räsänen, Elina 2009. *Ruumiillinen esine, materiaalinen suku. Tutkimus Pyhä Anna itse kolmantena -aiheisista keskiajan puuveistoksista Suomessa,* toim. Torsten Edgren. *Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja* 116. Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys.
Spiegel, Gabrielle M. 2005. ”Introduction”. Teoksessa *Practicing History. New Directions in Historical Writing after the Linguistic Turn,* toim. Gabrielle M. Spiegel, 1–31. New York and London: Routledge.
Stafford, Barbara Maria 1995. ”An Image of One’s Own. Design Discipline vs. Visual Studies”. *Design Issues,* Vol. 11, No. 1/1995, 66–70.
Stanbury, Sarah 1997. ”Regimes of the Visual in Premodern England. Gaze, Body, and Chaucer’s ‘Clerk’s Tale’”. *New Literary History,* Vol. 28, No. 2, *Medieval Studies* /1997, 261–289.

Stanbury, Sarah 2008. *The Visual Object of Desire in Late Medieval England.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
Starkey, Kathryn 2005. "Visual Culture and the German Middle Ages". Teoksessa *Visual Culture and the German Middle Ages,* toim. Kathryn Starkey & Horst Wenzel, 1–12. The New Middle Ages. New York, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
Stigell, Anna-Lisa 1974. *Kyrkans tecken och årets gång: tideräkningen och Finlands primitiva medeltidsmålningar. Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja* 77. Helsingfors: Suomen muinaismuistoyhdistys.
Søndergaard, Leif 1999. "Magiske tegn, figurer og former I senmiddelalderlige kalmalerier med udgangspunkt i træskomalerens værksted og sideblik til andre håndværkerbemalninger". Teoksessa *Billeder i middelalderen. Kalkmalerier og altartavler,* toim. Lars Bisgaard, Tore Nyberg ja Leif Søndergaard, 165–216. Odense: Odense Universitetsforlag.
Tuhkanen, Tuija 2003. "Donatorsbildernas retorik". Teoksessa *Bild och Berättelse.* Picta Nr 4, toim. Helena Edgren & Marianne Roos, 255–266. Åbo: Åbo akademi.
Valkeapää, Leena 2009. "Suomen keskiajan taidehistorian tutkiminen". Teoksessa *Keskiajan avain,* toim. Marko Lamberg, Anu Lahtinen ja Susanna Niiranen, 281–297. Suomen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1203. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Wennervirta, Ludvig 1930. *Goottilaista monumentaalimaalausta Länsi-Suomen ja Ahvenanmaan kirkoissa. Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja* XXXVIII:1. Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys.
Viholainen, Aila 2003. "Keskiaikaisten kirkkojen kuvalliset esitykset – lukutaidottomien raamattuja?". *Suomen kirkkohistoriallisen seuran vuosikirja* 93/2003, 32–57.
Williamson, Beth 2004. "Altarpieces, Liturgy, and Devotion". *Speculum,* Vol. 79, No. 2/2004, 341–406.
***Visual Culture. Images and Interpretations* 1994.** Toim. Norman Bryson, Michael Ann Holly ja Keith Moxey. Hanover and London: Wesleyan University Press.
***Visual Culture and the German Middle Ages* 2005.** Toim. Kathryn Starkey ja Horst Wenzel. The New Middle Ages. New York, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
Wölfflin, Heinrich 1970 [1915]. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst.* Basel, Stuttgart: Schwabe & Co.
Öhquist, Johannes 1912. *Suomen taiteen historia.* Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Kirja.

Visuaalinen analyysi

TAIDETTA TUTKIMAAN

Antti Vallius

Kuvastojen tutkimus metodologisena haasteena – esimerkkinä maisemakuvaston visuaalinen analyysi

Laajoja kuva-aineistoja sisältävät kokonaisuudet, kuten esimerkiksi kansallisissa konteksteissa syntyneet maisemakuvastot, muodostuvat metodologiseksi haasteeksi taiteen ja visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa. Kuvastot ovat usein rakentuneet pitkän ajan kuluessa ja ne voivat sisältää lajityypillisesti hyvinkin erilaisia kuvallisen esittämisen muotoja. Tämänkaltaisten monipuolisten kuvastojen tutkiminen yhdellä järjestelmällisellä ja tarkkarajaisella metodilla voi johtaa yksiulotteisiin tulkintoihin ja tulosten typistymiseen. Kuvastojen tutkimus vaatii siten joustavaa, luovaa ja erilaisia metodeja yhdistelevää otetta.

Lähtökohdiltaan visuaalinen analyysi voidaan ymmärtää heuristisena kehyksenä, joka mahdollistaa erilaisten menetelmällisten otteiden käyttämisen. Sitä ei siis tule ymmärtää yhteen malliin sitoutuneena tutkimusmenetelmänä, vaan pikemminkin tutkimusotteena, jonka sisältö rakentuu tapauskohtaisesti erilaisten teoreettisten käsitteiden, näkökulmien sekä tutkimustraditioiden ja -kysymysten pohjalta.[1]

Taidekuvaa ja populaaria kuva-aineistoa sisältävien kuvastojen tutkimus sijoittuu niin tieteenalojen kuin metodologisten käytäntöjen perusteella yhteiskuntatieteiden ja humanistisen taiteen tutkimuksen välimaastoon. Ensinnäkin erilaisia lajityyppejä sisältävät kuvastot ja niiden tutkimus visuaalisen analyysin avulla on liitettävissä visuaalisen kulttuurin tutkimuksen piiriin.[2] Tämä on lisännyt vuorovaikutusta yhteiskuntatieteiden ja humanistisen taiteen tutkimuksen välillä, sillä visuaalisen kulttuurin tutkimuksen

lähtökohdat on sijoitettu toisinaan taidehistorian ja toisinaan taas brittiläisen kulttuurintutkimuksen traditioihin.[3]

Metodologisella tasolla kuvastojen tutkimus lähenee yhteiskuntatieteitä siinä mielessä, että laaja-alaiset ja monimuotoiset kuvastot vaativat visuaaliselta analyysiltä niin systemaattista kvantitatiivista kuin tulkitsevaa kvalitatiivistakin otetta.[4] Esimerkiksi metodologisista yhteneväisyyksistä voidaan nostaa yhteiskuntatieteellisen kulttuurintutkimuksen piirissä harjoitettu visuaalinen analyysi, josta on usein käytetty nimitystä visuaalisen aineiston sisällönanalyysi.[5]

Pääsääntöisesti laajoja kuva-aineistoja luokittelevassa ja jäsentävässä visuaalisen aineiston sisällönanalyysissä on havaittavissa yhtymäkohtia taiteen tutkimuksessa käytettyyn panofskylaiseen ikonografiseen tutkimustraditioon.[6] Tähän perustuen sisällönanalyysin ensimmäisen vaiheen muuttujien konstruointi on mahdollista rinnastaa esi-ikonografiseen kuvaukseen ja toisen vaiheen varsinainen sisällönanalyysi vastaavasti ikonografiseen analyysiin. Edellä esitetty järjestelmällinen kuva-aineiston luokittelu on välttämätön laajoja kuvastoja tutkittaessa. Tämän suhteen visuaalisen aineiston sisällönanalyysiä voidaan käyttää osana myös laajempaa kuvan tulkinnallisuuteen perustuvaa visuaalista analyysiä.

Erottavana tekijänä yhteiskuntatieteiden ja humanistisen taiteen tutkimuksen välillä toimii kuitenkin erilainen suhtautuminen itse kuvaan. Yhteiskuntatieteissä kuva toimii usein lähteenä jonkin yhteiskunnallisen ilmiön tai prosessin selittämiseen, kun taas esimerkiksi taidehistoriassa kuva on tutkimuksen kohteena ja yhteiskunta määrittyy kontekstiksi.[7] Ero havainnollistuu esimerkiksi monissa yhteiskuntatieteellisesti painottuneissa visuaalisen kulttuurin tutkimuksen sisällönanalyyseissä, joissa vaadittavat tulokset saavutetaan usein jo kuva-aineiston luokittelun pohjalta.[8]

Kuvan avointa ja kerroksellista luonnetta korostavan taidehistorian tutkimuksen näkökulmasta systemaattinen visuaalisen aineiston luokitteluun tähtäävä ja päättyvä sisällönanalyysi jää puutteelliseksi. Luokittelujen lisäksi kuvastojen kattava tutkimus vaatii visuaaliselta analyysiltä kuvallisen esittämisen rakenteiden ja kuvien historiallisuuden sekä niihin kytkeytyvien merkityssisältöjen hahmottamista. Ikonografisessa tutkimustraditiossa tämänkaltainen kuva-aineiston syvempi kontekstualisointi tapahtuu ikonologisen tulkinnan avulla. Myös sisällönanalyysissä on mahdollista saavuttaa ikono-

logista tulkintaa muistuttava taso palauttamalla kuva-aineisto kontekstiin siitä löytyneiden yksittäisten kuvausten tai analogisten teemojen tasolla.

Yleisesti ottaen sisällönanalyysi auttaa tulkitsemaan analyysiaineistosta merkityksiä, jotka näkyvät esimerkiksi samankaltaisuuksina. Mikäli näiden tulosten palauttaminen kontekstiin ymmärretään diskurssianalyyttisesti, käsittää se tällöin myös laajasti kuvan esittämiskontekstin ja auttaa ymmärtämään, miten sisällönanalyysissä löydettyjä merkityksiä tuotetaan.[9]

Kuvastojen tutkiminen vaatii visuaaliselta analyysiltä joustavuutta. Tämä tarkoittaa analyysin rakenteen muodostuksessa tapauskohtaisesti sopivien, usein myös monitieteisten teoreettisten lähestymistapojen ja metodien käyttöä. Kuvastojen visuaalisessa analyysissä voi näin ollen ilmetä muun muassa edellä esitettyjä sisällönanalyysin, ikonografisen analyysin sekä ikonologisen tulkinnan elementtejä, kuten tämän artikkelin analyysiesimerkistä käy ilmi. Näiden runkorakenteiden lisäksi kuvastojen visuaalisessa analyysissä voidaan tukeutua erilaisiin käsitteisiin sekä teoreettisiin lähestymistapoihin, jotka jäsentävät kuva-aineistoa ja havainnollistavat siitä tehtyjä tulkintoja.

Tien tällaiselle tieteelliselle pluralistisuudelle avasi jo niin sanottu uusi taidehistoria 1980-luvun puolivälissä. Sen myötä taiteen tutkimuksessa ryhdyttiin hyödyntämään muun muassa filosofisia, sosiologisia, feministisiä ja psykoanalyyttisiä teorioita sekä semiotiikasta ja strukturalismista periytyvää käsitteistöä.[10] Kuvastojen tutkimuksessa tämänkaltaisesta avoimuudesta on ollut hyötyä ja se on mahdollistanut kattavampien tulkintojen muodostamisen. Lisäksi uuden taidehistorian henkisestä perinnöstä ponnistavan visuaalisen analyysin avulla on laajennettu kuvien tulkintaa lähinnä aiheen ja muodon tunnistamiseen keskittyneiden perinteisten taidehistorian metodien ulkopuolelle.

Tämä sekä aineiston että metodologian tasolla ilmenevä monimuotoisuus on herättänyt taidehistorian kentällä myös laajaa keskustelua. Keskeisiksi kysymyksiksi ovat nousseet erityisesti se, mitä taidehistorian piirissä tulee asettaa tutkimuksen kohteeksi ja miten metodologiseen poikkitieteellisyyteen tulee suhtautua.[11] Kuvastojen tutkimuksessa on siis tärkeää perustella ja rajata huolellisesti analysoitava aineisto sekä hahmottaa ja ilmaista täsmällisesti käytetyn visuaalisen analyysin rakenteet. Tärkeää kuvastojen tutkimuksessa on myös laajentaa visuaalisen kulttuurin tutkimusta ja herättää keskustelua sen erilaisista sisällöistä. Tässä artikkelissa kuvastojen tutkimus-

ta lähestytään tekeillä olevan taidehistorian väitöskirjatyön kautta. Siinä visuaalisen analyysin kohteena ovat kansallisessa kontekstissa tuotetut maaseutumaiseman kuvalliset esitykset.

Visuaalisen analyysin ensimmäinen taso

Väitöskirjassani tutkin suomalaiskansallisessa kulttuurissa tuotettuja maaseutumaiseman kuvallisia esityksiä ja niiden suhtautumista maaseudulla tapahtuneeseen kehitykseen. Täsmennettynä tutkimukseni tavoitteena on havainnoida maaseutumaisemien kuvallisten esitysten luomia yleisiä mielikuvia suomalaisesta maaseutukulttuurista ja tarkastella, kuinka monimuotoisen käsityksen visuaalinen kulttuuri[12] luo maaseudusta ja sen piirissä alati tapahtuvasta kehityksestä. Tutkimusasetelman pohjalta keskeisiksi ja myös visuaalisen analyysin sisältöä ohjaaviksi tekijöiksi muodostuvat seuraavat tutkimuskysymykset: Mistä sisällön ja muodon elementeistä kansallisessa kontekstissa toimivat maaseutumaiseman kuvalliset esitykset ovat rakentuneet ajan kuluessa? Millä tavalla tämä kuvallinen esittäminen on suhtautunut aktuaalisen maaseudun kehitykseen? Miten kuvien luomat kollektiiviset mielikuvat suomalaisesta maaseutukulttuurista edustavat maaseutukulttuurin kehityksen monimuotoisuutta?[13]

Konstruoimani visuaalisen analyysin ensimmäisen tason perustana ovat kolme käsitettä: maisema, kansallinen identiteetti ja kansallinen maisemakuvasto. Käsitteet kytkeytyvät toisiinsa ja toimivat metodologisina välineinä, kun tutkimusmateriaalia rajataan ja määritetään visuaalisen analyysin toista, kuvien syvempään tarkasteluun keskittyvää tasoa varten.

Tutkimuksessani visuaalisen analyysin lähtäkohtana toimii maisema, jonka ymmärrän joustavana käsitteenä. Kuvallisissa esityksissä maisema voidaan käsittää laajassa mielessä eri tavoin rajattuna ulkonäkymänä. Sillä voidaan tarkoittaa niin korkealta avautuvaa panoraamaa, tiukemmin rajattua ulkonäkymää kuin jonkun muun ensisijaisen kuvauskohteen taustalla olevaa ulkotilaan ja ympäristöön viittaavaa elementtiä.

Tutkimukseni visuaalisessa analyysissä korostuu maiseman olemus kulttuurisena konstruktiona. Analyysin keskeisenä pyrkimyksenä on osoittaa, miten maisemasta muodostettu kuvallinen esitys perustuu aina kulttuurin määrittelemiin valintoihin, joiden sisältö kytkeytyy taiteen ja visuaalisen

kulttuurin traditioihin sekä yhteiskunnassa kulloinkin vallinneisiin historiallisiin, ideologisiin ja/tai poliittisiin arvotekijöihin. Kuvallisissa esityksissä maisemaan kohdistetut valinnat näkyvät erityisesti rajauksessa. Sen avulla tiettyjä kuva-alaan valittuja elementtejä korostetaan ja ulkopuolelle jätettyjä marginalisoidaan.

Tärkeä lähtökohta maisema-käsitteen käytölle tutkimukseni visuaalisessa analyysissä on sen sitoutuminen suomalaiskansallisen identiteetin rakentamiseen. Erityisesti visuaalisen kulttuurin tasolla kansallinen identiteetti on usein liitetty vahvasti tiettyihin ja tietynlaisiin maisemiin, joiden kautta ihmiset muodostavat mielikuvia ja käsityksiä ympäristöstään sekä kotimaastaan. Maisemakäsitysten muotoutumisprosessi näyttäytyy vuorovaikutuksena, jossa visuaalinen kulttuuri heijastaa aktiivisesti yhteiskunnan käsityksiä ja arvoja maisemasta sekä myös luo mielikuvia, jotka vaikuttavat yhteiskunnan maisemakäsitysten ja -arvojen muotoutumiseen.

Maisemantutkimuksen professori Maunu Häyrysen hahmottelema kansallisen maisemakuvaston käsite toimii visuaalisessa analyysissä välineenä, jonka avulla tarkastellaan kansalliseen kontekstiin linkittyvän maisemakuvaston historiallista luonnetta ja kiinnittymistä kansalliseen identiteettiin. Häyrysen mukaan kansallinen maisemakuvasto on visuaalinen merkitsemisjärjestelmä, jonka avulla esitetään kansallista tilaa ja linkitetään fyysiset paikat kansalliseen identiteettiin. Kansallinen maisemakuvasto on moninainen, hitaasti muuttuva kokonaisuus, joka rakentuu lukuisista eri tekijöistä kuten kuvista, teksteistä sekä muista maiseman esityksistä ja käytännöistä. Häyrynen esittää maisemakuvaston vakiintuneena kansallisen tilan kuvaustapana, jossa tietyt kohteet, katsoja-asemat sekä alueelliset ja temaattiset painotukset toistuvat muuttuen lopulta itsestäänselvyyksiksi tai ikonisiksi klassikoiksi.[14] Tukeutuminen kansallisen maisemakuvaston kaltaiseen teoreettiseen käsitteeseen luo perusteita kuvien käsittelylle sekä auttaa tutkimusaineiston jäsentämisessä ja rajauksessa.

Tutkimukseni analyysiaineisto koostuu Suomea kokonaisvaltaisesti esittävien maisemakuvajulkaisujen[15] sisältämistä maaseutumaisemien kuvallisista esityksistä. Maisemakuvajulkaisut muodostuvat selkeärajaiseksi sekä myös näkyväksi otokseksi muuten hyvin laajasta ja vaikeasti hallittavasta kansallisen maisemakuvaston kokonaisuudesta. Maisemakuvajulkaisut lukeutuvat kansallisen tilan kuvallisen esittämisen valtavirtaan ja niiden ste-

reotyyppisissä sisällöissä toteutuvat Häyrysen kansalliselle maisemakuvastolle asettamat periaatteet. Maisemakuvajulkaisut edustavat tuttua ja hitaasti muuttuvaa suomalaisen maiseman kuvallista esittämistä ja tästä syystä niitä voidaan pitää vahvoina kollektiivisten mielikuvien lähteinä.

Maisemakuvajulkaisuista seulottu otanta sisältää litografioiden, teräspiirrosten, maalausten, piirrosten sekä valokuvien pohjalta eri tekniikoin painettuja maaseutumaisemien kuvallisia esityksiä. Suurin osa materiaalista koostuu valokuvista.

Tutkimusmateriaalista maaseutumaisemiksi määritellään ne kuvat, joissa esiintyy maatalouteen ja yleisesti maaseutukulttuurin linkittyviä attribuutteja tai aiheita. Tähän kategoriaan maisemakuvajulkaisujen kokonaiskuvamäärästä asettuu noin 500 kuvaa.[16] Aineiston laajuus perustellaan sillä, ettei yksittäisen kuvateeman analyysi mahdollista kattavan käsityksen muodostamista yleisestä suomalaisesta maaseukulttuurista ja sen kuvallisesta esittämisestä. Tässä tapauksessa aineiston laajuus osoittautuu harkituksi ratkaisuksi, joka rajoittaa tarkkarajaisen sisällönanalyysille tyypillisen systemaattisen tutkimusapparaatin käyttöä.[17] Muun muassa tämä osoittaa sen, miten tutkimuskysymykset ja -näkökulmat määrittelevät tapauskohtaisesti visuaalisen analyysin rakennetta.

Esi-ikonografiseen kuvaukseen rinnastuva analyysiaineiston muodostaminen on varsinaisen visuaalisen analyysin ensimmäinen työvaihe. Tässä tarkastellaan aineistoa ja valikoidaan sen joukosta tutkimuksen kannalta relevantit kuvat. Kuvien saattaminen sähköiseen muotoon on työlästä, mutta suositeltavaa kokonaisuuksien käsittelyn ja hahmottamisen kannalta.

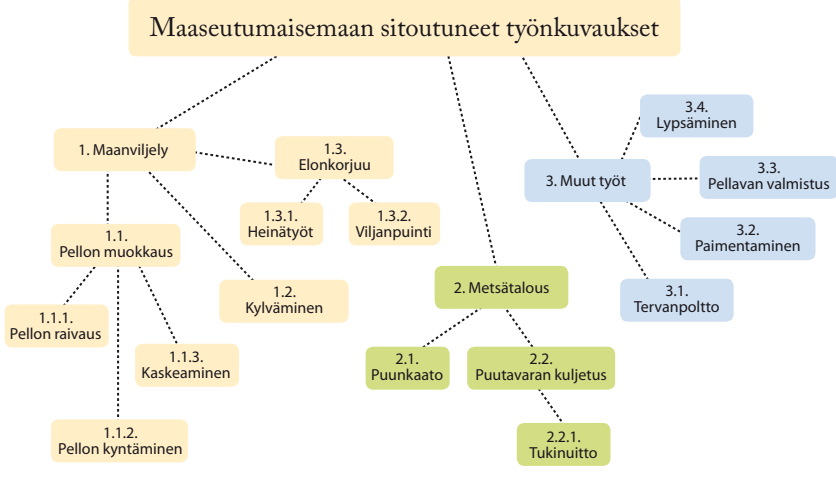
Runsaan kuvamateriaalin edelleen rajaaminen tapahtuu ikonografiseen analyysiin vertautuvan temaattisen jaottelun avulla. Jaottelu perustuu toistuviin maiseman esittämisen muotoihin ja yleisesti maaseutukulttuuriin linkittyviin aiheisiin. Maisemakuvaston temaattisen jaottelun lähtökohdat palautuvat kansallisen maisemakuvaston toimintamekanismeihin. Perustavana ajatuksena tässä toimii kansalliselle maisemakuvastolle ominainen tapa kuvata kansallista tilaa toistaen tiettyjä kohteita, katsoja-asemia sekä alueellisia ja temaattisia painotuksia.[18]

Temaattisten kokonaisuuksien rakentuessa kansallisen maisemakuvaston toimintamekanismien mukaisesti on ne mahdollista mieltää myös kansallisessa kontekstissa merkityksellisiksi tekijöiksi. Tämän pohjalta voidaan olet-

taa ajallisesti pitkäkaaristen, toistuviin muodon tai sisällön elementteihin perustuvien teemojen muokkaavan voimakkaimmin ihmisten kollektiivisia mielikuvia suomalaisesta maaseutukulttuurista ja sen maisemasta.

Tutkimusaineistosta muodostettujen temaattisten kokonaisuuksien analysointia jäsentää ja helpottaa erilaisten käsitekarttojen tai kaavioiden käyttö. Oheisessa esimerkkikaaviossa maaseutumaisemaan linkittyvien työnkuvausten kategoriaan lukeutuneet maaseutumaiseman kuvalliset esitykset on jaettu kolmeen pääryhmään: 1) Maanviljely, 2) Metsätalous ja 3) Muut työt.[19] Varsinaiset analyysin kohteena olevat teemat sijoittuvat pääryhmien alaisuuteen ja niiden muodostuminen perustuu toistuville kuvallisen esittämisen muodon tai sisällön elementtien samankaltaisuuksille.

Maaseutumaisemaan linkittyvien työnkuvausten pääryhmistä määrällisesti runsaimmaksi ja monipuolisimmaksi muodostuu maanviljely.[20] Metsätalouteen liittyviä työnkuvauksia esiintyy aineistossa myös suhteellisen runsaasti, mutta lähinnä vain tukinuiton kuvallisina esityksinä. Muut työt -ryhmä[21] sisältää useita erilaisia maaseutumaisemaan kiinnittyviä työnkuvauksia. Nämä eivät kuitenkaan yllä määrällisesti tai ajallisesti pitkäkaarisen esiintyvyyden puolesta maanviljelyn ja metsätalouden teemojen tasolle.



Kuva 1. Maaseutumaisemaan linkittyneet työnkuvaukset.
Kaavio kirjoittajan.

Temaattisten kokonaisuuksien merkittävyyksien tarkastelussa ja keskinäisissä vertailuissa on mahdollista käyttää visuaalisen järjestyksen käsitettä.[22] Esimerkiksi edellä mainituista pääryhmistä muut työt -ryhmän sisältämät temaattiset kokonaisuudet voidaan nimetä pienen volyymin ja ajallisesti vähäisemmän esiintymisensä johdosta heikoiksi visuaalisiksi järjestyksiksi. Vahvoiksi visuaalisiksi järjestyksiksi määritellään vastaavasti ne teemat, jotka toistuvat kansallisen maisemakuvaston piirissä runsaslukuisina ja useasti pitkällä aikavälillä. Vahvoilla visuaalisilla järjestyksillä on myös suurempi merkitys kollektiivisten mielikuvien muokkaajina.

Teemojen hahmottamisen yhteydessä on tärkeää tarkastella niin ikään niitä maaseutumaiseman kuvallisia esityksiä, jotka jäävät kokonaismateriaalissa yksittäisiksi esimerkeiksi. Näiden kohdalla on keskeistä pohtia niiden marginaalisuuteen johtaneita tekijöitä. Muun muassa näihin kysymyksiin syventyy visuaalisen analyysin toinen taso, jossa on ikonologisen tulkinnan piirteitä. Tässä visuaalisen analyysin vaiheessa pyritään kontekstualisoinnin avulla avaamaan ja selittämään ensimmäisessä tasossa muodostettujen temaattisten kokonaisuuksien sekä visuaalisten järjestysten rakenteita ja merkityssisältöjä.

Visuaalisen analyysin toinen taso: esimerkkinä kaskeamisen teema

Visuaalisen analyysin toisen tason pyrkimyksenä on syventää ensimmäisessä tasossa muodostettujen, rajattujen ja määriteltyjen kuvallisten teemojen tulkintaa. Tässä tapauksessa tulkintaan pureudutaan lähinnä semiotiikan viitekehyksessä. Käyttämäni visuaalisen analyysin rakenteissa semiotiikka ilmenee sen käsitteistön sekä tiettyjen siihen tukeutuneiden teorioiden – kuten tässä Eero Tarastin maisemasemiotiikan – hyödyntämisenä. Oheisessa visuaalisen analyysin mallissa ilmenevä semiotiikka tulee kuitenkin ymmärtää pikemminkin yleisenä tutkimusasenteena kuin tietyn teoreettisen apparaatin systemaattisena käyttönä. Semiotiikan luonne analyysin tutkimusasenteena avautuu havainnollisesti Altti Kuusamon esittämästä semioottisen tarkastelutavan määritelmästä:

> Parhaimmillaan semioottinen tarkastelutapa siis läpäisee kulttuurin eri lohkot. Se tekee laadullisesti hyvinkin erilaisten kulttuurin ilmiöiden

> näkymättömät siteet näkyviksi. Se vetää eri asiat vertailtaviksi keskenään. Se mikä tuntuu satunnaiselta, saattaakin olla kulttuurimme huomaamattomien sopimusten väistämätön seuraus. Se mikä näyttää välittömältä, onkin hienosyisesti konstruoituneen ajattelun tulos. Se mikä tuntuu arkipäiväiseltä, kätkeekin sisäänsä joukon salattuja koodeja. Se mikä näyttää erilliseltä, onkin tiiviissä yhteydessä kulttuurin muuhun merkityksenantoon.[23]

Visuaalisen analyysin toisessa tasossa temaattisten kokonaisuuksien muodon ja sisällön semioottinen tarkastelutapa yhdistyy taidehistorian näkökulmasta suoritettuun tulkintaan. Kyseisessä lähestymistavassa korostuu kuvien historiallisuus ja niiden rakentuminen suhteessa toisiinsa. Tärkeässä asemassa tässä ovat muodon ja sisällön analogioiden jäljittäminen, tunnistaminen ja yhdistäminen taiteen traditioihin sekä yhteiskunnassa kulloinkin vallinneisiin historiallisiin, ideologisiin ja/tai poliittisiin tekijöihin. Yhtä erilaisista tekijöistä koostuvaa kulttuurista konstruktiota, tiettyä suomalaiskansallisessa kulttuurissa toistuvaa maaseutumaiseman kuvallisen esittämisen muotoa, tarkastellaan seuraavassa kaskeamisen teeman analyysissä (ks. kuva 1).

Kansallisessa maisemakuvastossa esitetyn kaskeamisen tulkintaa on mahdollista lähestyä ainakin kahdesta suunnasta. Näistä ajallisesti varhaisempi kiinnittyy valistushenkiseen ajatteluun, jossa kaskeaminen nähtiin negatiivisena luonnonresurssien tuhlaamisena ja maaseudun väestön sivistymättömyyden osoituksena. Toinen tulkinta kytkeytyy taas monisyiseen vyyhteen, jossa aiheen kuvaamisessa risteävät muun muassa kansainvälisen taiteen tradition ohjailemat konventiot, yhteiskuntakritiikki ja kansatieteellinen kiinnostus.

Suomessa kaskenpolttoon perustuvan maanviljelytekniikan juuret ulottuvat esihistorialliselle kaudelle ja sen täysipainoinen harjoittaminen jatkui metsävoittoisilla alueilla aina 1800-luvun loppupuolelle saakka. Kaskeamisen huippukautena pidetyn 1800-luvun puolivälin jälkeen alkoi sen vaikutus laantua etenkin edistyksellisemmillä alueilla. Perifeerisemmillä seuduilla kuten Pohjois-Suomen eteläosissa ja Itä-Suomessa viljelyksessä olleet kaskimaat, laidunahot sekä vanhoille kasketuille alueille nousseet lehtipuumetsät hallitsivat maisemia vielä pitkään tämän jälkeenkin.[24] Kaskikulttuuri vaikutti merkittävästi suomalaiseen maisemaan ja Martti Linkolan mukaan

monet 1800-luvun alkupuolen matkakuvaajat luonnehtivat itäistä Suomea pikemminkin pensaikkojen ja kivisten ahojen kuin metsien maaksi.[25]

Metsiä kuormittavana viljelytekniikkana kaskeaminen sai osakseen vastustusta jo 1500-luvulta lähtien. Viranomaiset pyrkivät useaan otteeseen estämään metsien polttamisen, mutta ilman valvontaa ei kielloilla tai määräyksillä ollut paikallistasolla juuri merkitystä. Vasta nälkävuosien (1867–1868) on nähty johtaneen käännekohtaan, jonka myötä Suomessa siirryttiin yhä kokonaisvaltaisemmin peltoviljelyyn.[26] Kansakunnan ja perinteisen maanviljelyn kriisin ohella 1870-luvulla voimistunut metsäteollisuus lisäsi metsien arvoa ja löi pisteen laajamittaiselle kaskeamiselle. Pienimuotoinen, lähinnä alimpien sosiaaliryhmien piirissä suoritettu lehtojen kaskeaminen puolestaan jatkui Suomessa aina 1940-luvulle saakka.[27]

Analyysiaineistossa kaskeamisen kuvalliset esitykset ajoittuvat 1870-luvulta 1930-luvun jälkipuoliskolle. Mikäli teeman perillisiksi sisällytetään maisemakuvajulkaisuissa ilmenevät kydötyksen[28] ja kulotuksen[29] kuvalliset esitykset, ulottuu kaskeamisen teeman ajallinen kaari aina 1970-luvun lopulle saakka. Määrällisesti kaskeaminen ja siihen rinnastettavat kuva-aiheet eivät edusta runsaslukuisinta otosta analyysiaineiston maaseutumaisemaan linkittyvien työnkuvausten joukossa, mutta teeman ajallisen kaaren pituus perustelee kaskeamisen merkityksellisyyden kansallisessa kontekstissa. Tämän lisäksi kaskeaminen toimii artikkelin suppeahkossa mittakaavassa toimivana ja havainnollisena esimerkkinä siitä, miten tietyssä temaattisessa kokonaisuudessa yhdistyvät taiteen traditioiden vaikutukset sekä erilaiset yhteiskunnan kehitysvaiheisiin kiinnittyneet tekijät.

Kaskeamisen teemaan valikoituneissa kuvissa esiintyy kaikissa yhteisenä piirteenä kaskenvierto.[30] Näin ollen se muodostuu yhteiseksi nimittäjäksi visuaaliselle järjestykselle, joka toistuu kansallisen maisemakuvaston piirissä.[31] Monissa kaskeamisen kuvallisissa esityksissä maisema näyttäytyy työn taustalla olevana elementtinä, joka kuitenkin luo mielikuvia tietynlaisesta maaseutuympäristöstä ja maatalouden kehitysasteesta.

Analyysiaineistossa ensimmäiset merkit kaskikulttuurista löytyvät Zacharias Topeliuksen toimittamasta ja kaskeamisen kultakauteen sijoittuvasta maisemakuvajulkaisusta *Finland framstäldt i teckningar* (1845–1852). Julkaisun etenkin Savoa ja Itä-Suomea esittävissä näkymissä kaskikulttuuriin viittaavat maiseman avonaisuus sekä toisinaan myös pusikkoisuus ja lehtipuu-

valtaisuus. Tästä huolimatta *Finland framstäldt i teckningar* ei esitä lainkaan kaskeamista työnkuvauksena. Tekstin tasolla kaskeaminen mainitaan julkaisussa kertaalleen, mutta siinäkin tapauksessa negatiivisin konnotaatioin varustettuna. Kyseisessä tekstissä Topelius tuomitsee kaskeamisen maisemaa tuhoavana toimintana, jonka kynsistä luonnonkaunis Punkaharju pelastui vuonna 1844 kruununpuistoksi nimeämisen ja tämän seurauksena aloitetun vartioinnin myötä.[32] Tähän vielä 1800-luvun puolivälissä suomalaista maaseutumaisemaa ja -kulttuuria vahvasti leimanneen ilmiön kuvallisen esittämisen marginalisoimiseen on mahdollista löytää tulkintoja aatehistoriallisesta kontekstista.

Finland framstäldt i tecknigar -julkaisusta välittyvä asenne kaskeamista kohtaan on johdettavissa valistusajasta juontuviin ajatuksiin. Maisemakuvajulkaisuna *Finland framstäldt i teckningar* sijoittuu romantiikan[33] piiriin, mutta on sisällöltään kansakunnan sivistämiseen ja kehittymiseen tähdänneiden hegeliläis-snellmanilaisten ajatusten kyllästämä.[34] Topeliuksen ajaman kehityshakuisuuden näkökulmasta kaskiviljely kuvasi metsien ajattelemattoman haaskuun myötä taantumusta ja osoitusta maaseutuväestön primitiivisyydestä. Voimissaan ollutta mutta viranomaisten taholta negatiivisena nähtyä viljelytekniikkaa ei näin ollen haluttu korostaa myöskään kuvallisen esittämisen tasolla. Topelius näyttäisi tässä yhteydessä seuranneen J. V. Snellmania, jonka mukaan kansan alhainen sivistyksen taso ja kurjuudessa eläminen vaikuttivat ympäristön laatuun ja toisinpäin. Tämän pohjalta Snellman näki esimerkiksi luonnontilaisen elämän kaskiviljelyineen ensin luontoa ja täten myös sen piirissä eläviä ihmisiä köyhdyttävänä toimintana.[35]

Kuvallisen esittämisen puolella *Finland framstäldt i teckningar* -julkaisua hallinnut uusklassistiseen traditioon pohjautunut biedermeier tuki myös edellä mainittuja aatteellisia linjauksia. Biedermeierin pääsääntöisesti laaja-alaisissa maisemakuvauksissa ihmiset esitettiin usein taustalle sijoitettuina täytehahmoina. Näissä ihmiskuvauksissa painotettiin lähinnä porvarillista joutilaisuutta, sillä työnkuvaus ei kuulunut biedermeierin sisällöllisiin ideaaleihin. Tämä piirre tuki omalta osaltaan kaskeamisen ulosrajaamista julkaisun kuvallisista esityksistä.

Ensimmäisen kerran kaskeamista työnkuvauksena esitettiin vuonna 1873 ilmestyneessä *En resa i Finland* -julkaisussa. Tässä niin ikään Topeliuksen toimittamassa maisemakuvajulkaisussa aiheen esittämisestä vastasi Berndt

Kuva 2. Berndt Lindholm: *Kaski Iisalmella, Savossa.*
Teoksessa Topelius, Zacharias: *Matkustus Suomessa,* 1984. Krohn, Aarni (toim.).
Espoo: Kustannus Oy Littera. Ilmestynyt alun perin nimellä *En resa i Finland,* 1873.

Lindholm teoksellaan *Kaski Iisalmella, Savossa* (kuva 2). Sama Lindholmin teos esiintyy uudelleen myös viisitoista vuotta myöhemmin julkaistussa *Suomi – Kuvia Suomen maasta ja kansasta* -julkaisussa (1888). Jälkimmäisessä on kyse *En resa i Finland* -kirjan loppuunmyyntiä paikkaamaan syntyneestä julkaisusta, joka sisälsi muutamaa poikkeusta lukuunottamatta edeltäjänsä kuvamateriaalin, mutta uudet Karl Gustaf Samuel Suomalaisen kirjoittamat tekstit.

En resa i Finland -julkaisun tekstissä Topelius jatkoi *Finland framställdt i teckningar* -julkaisustaan tutulla kaskeamisen tuomitsemisella.[36] Tämä ei kuitenkaan estänyt Lindholmin kaskikuvauksen esittämistä kyseisessä julkaisussa. Keskeisenä tekijänä tämän suhteen voidaan nähdä muutokset suomalaisen taiteen kentällä. 1870-luvulle tultaessa oli biedermeierin valtaasema väistynyt ja antanut tilaa toiminnallista työnkuvausta korostaneelle realismille.[37] Siirtymä topeliaanisesta idyllisen pastoraalisesta maisemakuvastosta uudenlaiseen maaseudun työtä korostaneeseen georgiseen lähestymistapaan alkoi näkyä kansallisessa maiseman esittämisessä 1800-luvun

loppupuolella.[38] Kyseinen muutos on havaittavissa Lindholmin maalauksesta, muttei vielä niin voimakkaasti kuin seuraavien vuosikymmenten aikana syntyneistä kansallisromantiikan pittoreskeista teoksista.

Maisemakuvajulkaisuissa aikaisempaa selkeämpi maalaisväestön tekemän työn ja erityisesti kaskeamisen korostaminen konkretisoitui ensimmäisen kerran vuoden 1888 julkaisussa *Suomi – Kuvia Suomen maasta ja kansasta*. Kun Lindholmin *Kaski Iisalmella, Savossa* -teos esiintyi tässä toistamiseen, oli siihen suhtautuminen muuttunut myös tekstin tasolla. K. G. S. Suomalaisen laatimassa uudessa tekstissä kaskeamista käsiteltiin nyt positiivisesta ja nostalgisesta näkökulmasta. Suomalaisen lähestymistapaa aiheeseen voidaan selittää muun muassa kaskeamisen vähenemisellä. Viranomaisten ponnistelut kaskeamisen kitkemiseksi alkoivat purra 1880-luvun lopulla ja maanviljelytekniikkana se alkoi siirtyä yhä voimakkaammin historiaan.

Marginalisoitumisensa myötä ryhdyttiin kaskeamisesta aiheena kiinnostumaan erityisesti orastavan kansallisromanttisen ajattelun piirissä. Kansatieteellisestä näkökulmasta jo 1890-luvulla nostalgiselta vaikuttanut kaskeaminen sopi romantiikkaan tukeutuneeseen kansallisen kulttuurin rakentamisen projektiin, jossa pyrittiin löytämään mahdollisimman suomalaisina näyttäytyneitä kansan ja maiseman kuvauksen kohteita.[39] Tämän lisäksi kaskeaminen vastasi raadollisena syrjäseutujen kurjaliston työnä aikansa johtavan taiteen tradition, naturalismin, sisällöllisiä ideaaleja, joihin lukeutui esimerkiksi arkipäiväisten, kaunistelemattomien ja myös rumien aiheiden kuvaaminen.

Kansallisessa kontekstissa kaskeamisen ja erityisesti kaskenvierron kuvallisen esittämisen teema saavutti läpimurron vuonna 1893 ilmestyneessä julkaisussa *Suomi 19. vuosisadalla.* Siinä esiintynyt Eero Järnefeltin teos *Kaskenviertäjiä* (kuva 3) lukeutuu taiteilijan toteuttamaan kaskiaiheiden sarjaan, jonka vaikutuksesta aihe vakiinnutti paikkansa kansallisromantiikan taiteessa.[40]

Viimeistään tässä vaiheessa kaskeaminen maaseudun työnkuvauksena siirtyi esitetyn tilan taustalta kuvaamisen keskiöön. Tämä maaseutumaiseman ja -väestön kuvauksissa tapahtunut siirtymä voidaan johtaa yhteiskunnallisten ja poliittisten ideologioiden muutokseen.[41] Työnkuvauksen korostumisen myötä teoksissa esiintyneet hahmot alkoivat myös merkitä enemmän subjekteina. Niiden avulla ryhdyttiin nyt voimakkaammin määrittele-

Kuva 3. Eero Järnefelt: *Kaskenviertäjiä.*
Teoksessa *Suomi 19.llä vuosisadalla,* 1893. Estlander, C.G, Lindelöf, L., Mechelin, L., Rein, Th., Topelius, Z. (toim.). Helsinki: Edlund.

Kuva 4. I.K. Inha: *Kasken viertäjiä.*
Teoksessa Inha, Into Konrad: *Finland i Bilder – Suomi kuvissa,* 1896.
Helsinki: Wentzel Hagelstam & Uno Wasastjerna.

mään maisemaa sekä siinä esiintyneiden toimijoiden suhteita luontoon ja yhteiskuntaan.[42]

Järnefeltin Kaskenviertäjiä -teoksessa aikaisempaa maisemakuvastoa hallinnut ja joutilasta maalaiseloa kuvannut idyllinen pastoraalisuus on vaihtunut raskasta työtä korostavaksi georgiseksi kuvaukseksi. Kaskeamiseen liittyvät konnotaatiot ohjaavat tulkintaa ja liittävät sen perifeerisen maaseudun köyhälistöön. Asetelman vaikuttavuutta korostaa teoksen etualalle sijoitettu työtä tekevä lapsi. John Barrellia lainaten teoksessa esitetty työ on köyhille välttämättömyys, jota ilman he eivät pystyisi elämään. Köyhien työ näyttäytyy näin ollen luonnollisena toimintana ja tämän myötä totuutena. 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alun englantilaisessa maisemamaalauksessa kiinnostuttiin totuudellisuuden kuvaamisesta yhä enemmän. Tämä johti epätodenmukaiseksi mielletyn pastoraalin idyllin korvautumiseen työtä ja samalla myös yhteiskunnan sosiaalisia arvoasetelmia käsitelleeseen georgiseen kuvaukseen.[43] Samankaltainen asetelma ja todellisuuden esittämisen pyrkimys näyttää toteutuneen myös suomalaisessa maaseutumaiseman ja erityisesti kaskiaiheiden esittämisessä 1800-luvun lopulla. Tuolloin realismin ja naturalismin hengessä ryhdyttiin korostamaan yhä voimakkaammin georgiaanisia ideaaleja. Tarkasteltaessa myöhempää kansallista maisemakuvastoa kaskeamisen teeman osalta voidaan todeta Järnefeltin näkemyksen muodostuneen merkityksellisimmäksi, kantakuvamaiseksi muodoksi, joka alkoi synnyttää uusia aiheen kuvallisia esityksiä ja muodostua omaksi visuaaliseksi järjestyksekseen.

Järnefeltiläisen kaskiteeman esittäminen jatkui maisemakuvajulkaisuissa Into Konrad Inhan valokuvatuotannossa. Inhan vuonna 1896 ilmestyneessä julkaisussa *Finland i bilder* esitetty *Kasken viertäjiä*[44] (kuva 4) edustaa suoraa jatkumoa Järnefeltin Kaskenviertäjiä -teokselle. Vaikka henkilöhahmojen kokoonpano vaihtelee näissä kahdessa kuvassa, ne edustavat molemmat samaa työvaihetta ja jakavat samankaltaisen yhteiskuntaluokan esittämisen sekä henkilöasetelman, rytmin ja taustamaiseman. Inhan Kasken viertäjiä osoittaa havainnollisesti, miten tietty aihe ikonisoituu kansallisessa kontekstissa ja toimii katalysaattorina uusille vastaaville kuvallisille esityksille. Esimerkiksi myöhemmästä aiheen kuvaamisen jatkumisesta voidaan nostaa Eino Mäkisen kaskeamista esittävä valokuva (kuva 5) vuonna 1939 ilmestyneessä maisemakuvajulkaisussa nimeltä *Suomi ja Suomalaiset*.[45]

Kuva 5. Eino Mäkinen: *Kaskeaminen.* © KAVA.
Teoksessa *Suomi ja suomalaiset,* 1939. Sandberg, Börje (toim.).
Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Kaskeamisen teeman tulkintaa, sen muotoon ja sisältöön liittyviä rakenteita sekä aiheen kansallisen merkityksen taustoja on mahdollista havainnollistaa Eero Tarastin maisemasemiotiikan teorian avulla.[46] Teoriassaan Tarasti nimeää maiseman oman merkkikielen ensimmäiseksi asteeksi ja tätä heijastavan maisemankuvauksen toisen asteen järjestelmäksi. Näin ollen maiseman kuvallinen esitys sisältää vähintään nämä kaksi artikulaation tasoa. Maiseman varsinainen merkkikieli – maiseman semiosis – ilmenee Tarastin mukaan siinä, miten kuvauksen kohde on valittu, missä sävyssä se

on esitetty ja miten sitä on arvotettu. Tarasti konkretisoi edellä mainittua maiseman merkkikielen suhdetta sitä kuvaavaan merkkikieleen nelitasoisen tarkastelumallin avulla, jonka soveltaminen tässä yhteydessä auttaa jäsentämään myös kaskeamisen teeman tulkintaa.[47]

Aikaisemmin esitetyt Järnefeltin, Inhan ja Mäkisen kaskiaiheiset kuvat on mahdollista sijoittaa Tarastin malliin seuraavanlaisesti. Ensimmäisenä tasona toimii alkuperäinen maisema fyysisenä luontona. Kaskeamisen teemassa tätä edustaa perifeerinen ja maatalouden edellytysten puolesta heikkolaatuinen suomalainen maaseutu, joka paikantuu lähinnä Savoon tai Itä-Suomeen. Toiseksi tasoksi voidaan nimetä voimakkaimmillaan 1880-luvulla vaikuttaneen ranskalaisen naturalismin näkemys perifeerisestä maaseudusta ja sen töistä arjen kaunistelemattomana ja rehellisenä totuutena. Kolmantena tasona toimivat Eero Järnefeltin kaski-aiheiset maalaukset, jotka projisoivat ranskalaisen naturalismin ideaalimaiseman suomalaiseen perifeeriseen maaseutumaisemaan. Neljättä tasoa edustavat myöhemmässä kansallisessa maisemakuvastossa esitetyt kaskiaiheiset kuvaukset kuten I. K. Inhan ja Eino Mäkisen teokset, joissa komponentteina toimivat kaikki kolme edellä mainittua tasoa.

Tämänkaltaisen jaottelun pohjalta on mahdollista selvittää sitä, mistä lähtökohdista suomalaiskansalliseen kulttuuriin vakiintuneet maiseman esittämisen teemat ja visuaaliset järjestykset ovat muodostuneet. Kun tarkastellaan nelitasoista jaottelua maisemasemiotiikan näkökulmasta, muodostuu kaskeamisen teeman toinen taso erityisen tärkeäksi. Tämä perustuu toisessa tasossa tapahtuneeseen fyysisen maiseman kulttuuriseen merkityksellistämiseen, jonka myötä siitä muodostetaan kulttuuriyksikkö. Tärkeitä ovat myös kolmas ja neljäs taso, joissa Tarastin mukaan ”maisema kulttuuriyksikkönä realisoituu ja ilmenee sitä tulkitsevina ja kommentoivina kulttuurin teksteinä”.[48]

Oheisen maaseutumaiseman temaattisen kokonaisuuden nelivaiheisen tarkastelumallin pohjalta voidaan ymmärtää paremmin kansallisen maisemakuvaston muotoutumisprosessia sekä ylipäänsä visuaalisen kulttuurin tapaa hahmottaa ympäristöä ja luoda kollektiivisia mielikuvia. On tosin huomioitava, että tämänkaltainen Tarastin maisemasemiotiikan soveltaminen edellyttää analysoitavilta teemoilta selkeitä kantakuvia. Ilman niitä edellä esitetty nelitasoinen jaottelu jää vaillinaiseksi. Tästä syystä Tarastin maise-

masemiotiikka ei edusta tutkimuksessani koko visuaalista analyysiä kattavaa systemaattista tutkimusapparaattia, vaan sitä käytetään sopivissa tapauksissa analyysin tulkintaa tukevana, selittävänä ja jäsentävänä teoriana.

Pitkälle aikavälille jakaantuva ja eri lajityypeistä koostuva kuvasto on haasteellinen tutkimuskohde, jonka tarkastelu vaatii joustavaa lähetymistapaa. Kuvastojen tutkimuksessa tutkijan tavoitteena on rakentaa kulloiseenkin tilanteeseen sopiva analyysimalli, jossa otetaan huomioon aineiston monimuotoinen luonne. Tämänkaltainen kuvastojen tutkimus mahdollistaa oivaltavien tulkintojen tekemisen analyysimateriaalista, mutta samalla se myös haastaa tutkijan reflektoimaan ja perustelemaan jatkuvasti käyttämiään metodologisia ratkaisuja.

1. Tästä on osoituksena visuaalista analyysiä ja kuvien tutkimusta käsittelevien julkaisujen sisällöistä välittyvä tieteenalojen ja metodologisten lähestymismallien monialaisuus. Esim. Kress & van Leeuwen 1996; van Leeuwen & Jewitt 2001; Rose 2001; Mäkiranta & Brusila 2006; Rossi & Seppä 2007.
2. Visuaaliseen kulttuurin tutkimukseen kytkeytyvästä maisematutkimuksesta voidaan keskeisenä esimerkkiteoksena mainita W.J.T. Mitchellin toimittama *Landscape and Power* (1991).
3. Artikkelissaan "Vikuroiva teoria? Taidehistoria, visuaalisen kulttuurin tutkimus ja queer-teoria" Annamari Vänskä taustoittaa havainnollisesti visuaalisen kulttuurin tutkimuksen suhdetta taidehistoriaan (Vänskä 2007, 55–68.).
4. Pietilä 1973, 31–50; Seppänen 2005, 146–147.
5. Pietilä 1973, 31–62; Bell 2001, 10–34; Seppänen 2005, 142–155.
6. Ks. Panofsky 1962. Esimerkiksi humanistisen maantieteen maisematutkimuksessa ikonografiaa on soveltanut Petri J. Raivo (Raivo 1996, 33–46). Tässä julkaisussa aihetta käsittelevät tarkemmin Lauri Ockenström ja Katja Fält artikkelissa "Ikonografia" sekä Lauri Ockenström artikkelissa "Erwin Panofskyn ikonologia ja sen perintö".
7. Tässä yhteydessä on tosin huomioitava, että tutkija rakentaa myös kontekstin, eikä voi ottaa sitä mistään annettuna.
8. Ks. esim. Seppäsen esittämät tutkimusesimerkit, Seppänen 2005, 156–176.
9. Tuomi & Sarajärvi 2009, 103–104.
10. Vänskä 2007, 59–61.
11. Vänskä 2007, 56–68.
12. Käytän tutkimuksessani mieluummin visuaalisen kulttuurin kuin taiteen käsitettä ilmaisemaan yleistä tasoa, jonka piirissä tutkimusaineiston kuvallinen materiaali toimii. Visuaalinen kulttuuri kattaa tutkimuksessa sekä taiteen että populaarikulttuurin kuvalliset esitykset. Näin ollen visuaalinen kulttuuri voidaan tässä yhteydessä ymmärtää Margaret Dikovitskayan ajatusten pohjalta taidehistorian laajentumana (Dikovitskaya 2005, 3.).
13. Kehityksen monimuotoisuus pohjautuu tässä yhteydessä kulttuurisen kestävän kehityksen viitekehykseen. Kulttuurisen kestävyyden käsite sisältyy tutkimukseeni KULKEMA-hankkeen (Kulttuurinen kestävyys maaseudulla 2007–2009) kautta, jonka puitteissa väitöskirjatyö on aloitettu.

14. Häyrynen 2004, 113–114; Häyrynen 2005, 183–189.
15. Aineisto koostuu 34 maisemakuvajulkaisusta. Aineiston varhaisin julkaisu on Zacharias Topeliuksen toimittama ja vuosien 1845–1852 välisenä aikana vihkoina ilmestynyt *Finland framstäldt i teckningar* ja tuorein on Hannu Vallaksen & Veikko Neuvosen vuonna 2007 julkaistu *Suomi ilmasta.*
16. Kuvien lisäksi niihin suoraan kytkeytyvät kuvatekstit tai vastaaviksi miellettävät tekstiosiot huomioidaan myös tässä visuaalisen analyysin mallissa.
17. Esim. kvantitatiivisesti painottuneen analyysiapparaatin muodostaminen tarkkoine muuttujineen ja niiden arvojen nimeämisineen ei näin laajan materiaalin kohdalla näyttäydy mielekkäänä tai tutkimuksen kannalta tarkoituksenmukaisena metodologisena ratkaisuna.
18. Häyrynen 2005, 184.
19. Tutkimuksessani analyysimateriaali on tämän lisäksi jaettu seuraaviin pääkategorioihin: maaseutumaisemaan linkittyneet henkilökuvaukset, eläimet maaseutumaisemassa, maaseutumaisemaan linkittynyt rakennuskanta ja maaseudun kulttuurimaisema.
20. Kvantitatiivisia menetelmiä on mahdollista käyttää tässä kohtaa osoittamaan temaattisten kokonaisuuksien ja niiden sisällöllisten alakategorioiden välisiä määrällisiä suhteita. Pidemmälle viety kvantitatiivinen tarkastelu muodostuu tässä tapauksessa kuitenkin enemmän tulkintaa vaikeuttavaksi kuin sitä selkeyttäväksi metodologiseksi ratkaisuksi.
21. Muut työt -ryhmän pieni volyymi johtuu siitä, että monet maaseutukulttuuriin linkittyneet työnkuvaukset rajautuvat henkilökuvauksina maiseman kuvallisten esitysten ulkopuolelle.
22. Seppänen 2001, 34–36.
23. Kuusamo 1990, 44.
24. Linkola 1981, 126–128; Björn 1999, 44–50; Björn 2003, 600–606.
25. Linkola 1981, 126.
26. Björn 1999, 51–54.
27. Linkola 1981, 127–128.
28. Kytöviljelyssä poltetaan kasvillisuuden lisäksi myös päällimmäinen maakerros (turve ja multa). Viljelytekniikka saavutti suosiota 1600-luvulla varsinkin Lounais-Suomessa ja Etelä-Pohjanmaalla. 1700-luvulla kydötyksen merkitys laski ja 1800-luvulla siitä pääasiassa luovuttiin.
29. Kulotuksella tarkoitetaan tulen hyödyntämistä maa- ja metsätaloudessa.
30. Kaskiviljelyyn kuuluva työvaihe, jossa palavia puunrunkoja vieritettiin (vierrettiin) puuttomille alueille tasaisen tuhkakerroksen aikaansaamiseksi.
31. On merkille pantavaa, että kansallisessa maisemakuvastossa kaskeamis-aiheen keskeinen visuaalinen järjestys perustuu kaskenviertoon eikä muihin kaskeamisen työvaiheisiin. Rajaus on siis tietoista ja painottaa kaskeamisen työläintä ja vaativinta vaihetta.
32. Topelius 1981, 186.
33. Maisemalla on ollut keskeinen rooli romantiikan taiteen sisällössä.
34. Manninen 1986, 118–119; Jalava 2002, 302–303.
35. Suutala 1986, 260–263, 250–255.
36. Kansallisen kulttuurin piirissä Topelius oli profiloitunut metsien suojelijaksi. Hänen ajatusmaailmansa mukaan metsien haaskauksesta koituisi niin esteettisiä kuin ekologisiakin ongelmia. Esteettisesti se johtaisi kansallisen kulttuurin ja identiteetin kannalta tärkeiden maisemien tuhoutumiseen ja ekologisesti ilmastonmuutoksiin. Näistä jälkimmäisen Topelius näki johtavan elinolojen vaikeutumiseen, joka puoles-

taan johtaisi sivistyksen laskuun ja tätä kautta kansakunnan taantumukseen (Tiitta 1994, 202–205).

37. Reitala 1989, 125.
38. Käsite georginen viittaa Vergiliuksen *Georgica*-teokseen (29 eKr.) ja sillä tarkoitetaan myös maalaustaiteessa maanviljelyksen kuvauksia, jotka erotetaan huoletonta paimeneloa kuvaavista pastoraaleista (Lukkarinen 2004, 49–50). Georgisesta ja pastoralista maisemankuvauksesta on käyty laajaa keskustelua erityisesti brittiläisen uusmarxilaisen kulttuurintutkimuksen piirissä (ks. esim. Williams 1973, Barrell 1980, Helsinger 1997).
39. Merkittävänä tekijänä 1890-lvun kansalliseksi mielletyn suomalaisen taiteen synnyssä toimi Nuoren Suomen piiri. Nuorsuomalaiset ottivat kuvataiteen keskeiseksi tavaksi ilmaista kansallista aatteellisuutta. Piirin taiteilijoiden ja kirjailijoiden keskuudessa kansallisuus nähtiin pääomana, jonka ainekset saatiin tavallisen kansan keskuudesta ja palautettiin heille kulttuurin sivistävinä ja jalostavina tuotoksina (Konttinen 2001, 287–290).
40. Eero Järnefelt lukeutui 1880-luvulla Pariisissa opiskelleisiin suomalaisiin taiteilijoihin, jotka saivat voimakkaita vaikutteita naturalismista. Kaskiaiheissa tiivistyivät monet Järnefeltin saamat vaikutteet ja pyrkimykset. Teokset sulautuivat länsimaisen taiteen traditioon ranskalaiseen realismiin sekä naturalismiin mm. Jean-Francois Millet'n ja Jules Bastien-Lepagen hengessä. Rinnastuksia on tehty myös Järnefeltin ja venäläisen realismin edustajien kuten Ilja Repinin käyttämien aiheiden välillä. Järnefelt maalasi hyvin tuntemissaan Pohjois-Savon maisemissa kaski-aiheesta lukuisia teoksia, joista tärkeimmäksi nousi vuonna 1893 valmistunut *Raatajat rahanalaiset/ Kaski* (Konttinen 2001, 200–208).
41. Vastaavista muutoksista englantilaisessa kulttuurin piirissä on kirjoittanut John Barrell (Barrell 1980, 86).
42. Barrell 1980, 17–18. Havainnollisena esimerkkinä työtä tekevien subjektien luomasta viittausverkostosta toimii Eero Järnefeltin tunnetuin kaskiaiheinen teos *Raatajat rahanalaiset/Kaski* (1893) ja siitä esitetyt lukuisat eri tavoin arvottuneet tulkinnat. Teosta on tulkittu muun muassa niin yhteiskuntakriittisenä realismina, erämaaromantiikan kuvauksena, metsäpolittisena kommenttina kuin taiteilijan itse esittämänä olemassa olevien tosiasioiden realistisena kuvauksena (Lindqvist 2002, 94–95).
43. Barrell 1980 86–87.
44. Sama kuva esiintyi myös Inhan vuonna 1925 julkaistussa *Suomen maisemia* -kirjassa.
45. Sandberg 1939, 62.
46. Tarasti 1990, 154–168.
47. Tarasti 1990, 159–163.
48. Tarasti 1990, 162.

KIRJALLISUUS

Barrell, John 1980. *The Dark Side of the Landscape. The Rural Poor in English Painting 1730–1840.* Cambridge: Cambridge University Press.

Bell, Philip 2001. "Content Analysis of Visual Images". Teoksessa *Handbook of Visual Analysis,* toim. Theo van Leeuwen & Carey Jewitt. London: Sage.

Björn, Ismo 1999. *Kaikki irti metsästä. Metsän käyttö ja muutos taigan reunalla itäisimmässä Suomessa erätaloudesta vuoteen 2000.* Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.

Björn, Ismo 2003. ”Muuttuva maalaismaisema”. Teoksessa *Suomen maatalouden historia osa 1,* toim. Viljo Rasila, Eino Jutikkala & Anneli Mäkelä-Alitalo. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Dikovitskaya, Margaret 2005. *Visual Culture. The Study of the Visual After the Cultural Turn.* Cambridge: The MIT Press.
Helsinger, Elisabeth K. 1997. *Rural Scenes and National Representation: Britain, 1815–1850.* New Jersey: Princeton University Press.
Häyrynen, Maunu 2005. *Kuvitettu maa – Suomen kansallisen maisemakuvaston rakentuminen.* Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.
Häyrynen, Maunu 2004. ”Countryside Imagery in Finnish National Discourse”. Teoksessa *European Rural Landscapes: Persistence and Change in a Globalising Environment,* toim. Marc Antrop, Hannes Palang, Gunhild Setten & Helen Sooväli. Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers.
Inha, Into Konrad 1896. *Finland i bilder – Suomi kuvissa.* Helsinki: Wentzel Hagelstam & Uno Wasastjerna.
Inha, Into Konrad 1925/1988. *Suomen maisemia.* Helsinki: WSOY.
Jalava, Marja 2002. ”Hegeliläisyys 1800-luvun Suomessa”. Teoksessa *Suomen kulttuurihistoria 2 – Tunne ja tieto,* toim. Rainer Knapas & Nils Erik Forsgård. Helsinki: Tammi.
Karjalainen, Tuula 2009. *Kantakuvat – Yhteinen muistimme.* Helsinki: Maahenki.
Kuusamo, Altti 1990. *Kuvien edessä. Esseitä kuvan semiotiikasta.* Helsinki: Gaudeamus.
Konttinen, Riitta 2001. *Sammon takojat. Nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat.* Helsinki: Otava.
Linkola, Martti 1981. ”Suomalainen kulttuurimaisema”. Teoksessa *Ympäristöestetiikka,* toim. Aarne Kinnunen & Yrjö Sepänmaa. Helsinki: Gaudeamus.
Lindqvist, Leena 2002. ”Taiteilijan tiellä”. Teoksessa *Taiteilijan tiellä – Eero Järnefelt 1863–1937,* toim. Leena Lindqvist. Helsinki: Otava.
Lukkarinen, Ville 2004. ”Kansallisen maiseman vertauskuvallisuus ja ympäristön tila”. Teoksessa *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa,* Ville Lukkarinen & Annika Waenerberg. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Manninen, Juha 1986.”...se voitti itselleen vain sivistyksen voitot – Suomen hegeliläisyyden perusteemoja”. Teoksessa *Hyöty, sivistys, kansakunta. Suomalaista aatehistoriaa,* toim. Juha Manninen & Ilkka Patoluoto. Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen.
Mitchell, W.J.T. 1991. ”Imperial Landscape”. Teoksessa *Landscape and Power,* toim. W.J.T. Mitchell. Chicago & London: The University of Chicago Press.
Mäkiranta, Mari & Brusila, Riitta (toim.) 2006. *Kuvakulmia. Puheenvuoroja kuvista ja kuvallisesta kulttuurista.* Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.
Panofsky, Erwin 1962. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance.* New York: Harper & Row.
Pietilä, Veikko 1973. *Sisällön erittely.* Helsinki: Gaudeamus.
Raivo, Petri J. 1996. *Maiseman kulttuurinen transformaatio: ortodoksinen kirkko suomalaisessa kulttuurimaisemassa.* Oulu: Nordia Geographical Publications.
Reitala, Aimo 1989. ”Maalaustaide 1860–1880”. Teoksessa *Ars – Suomen taide 3,* toim. Salme Sarajas-Korte. Espoo: Weilin+Göös.
Rossi, Leena-Maija & Seppä, Anita (toim.) 2007. *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja.* Helsinki: Gaudeamus.

Rose, Gillian 2001. *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials.* London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.
Sandberg, Börje (toim.) 1939. *Suomi ja suomalaiset.* Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
Suomalainen, Karl Gustaf Samuel 1888. *Suomi – Kuvia Suomen maasta ja kansasta.* Helsinki: Edlund.
Seppänen, Janne 2005. *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle.* Tampere: Vastapaino.
Seppänen, Janne 2001. *Katseen voima: kohti visuaalista lukutaitoa.* Tampere: Vastapaino.
Suomi 19.llä vuosisadalla: Suomalaisten kirjailijain ja taiteilijain esittämä kuvin ja sanoin 1893. Toim. Estlander, C.G, Lindelöf, L., Mechelin, L., Rein, Th., Topelius, Z. Helsinki: Edlund.
Tarasti, Eero 1990. *Johdatus semiotiikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä.* Helsinki: Gaudeamus.
Tiitta, Allan 1994. *Harmaakiven maa – Zacharias Topelius ja Suomen maantiede.* Helsinki: Suomen Tiedeseura.
Topelius, Zachris 1981. *Vanha kaunis Suomi.* Suom. Aarne Valpola. Hämeenlinna: Karisto. Ilmestynyt alun perin ruotsiksi nimellä *Finland framställdt i teckningar* vuosina 1845–1852.
Topelius, Zachris 1984. *Matkustus Suomessa.* Toim. Aarni Krohn. Espoo: Kustannus Oy Littera. Ilmestynyt alun perin ruotsiksi nimellä *En resa i Finland* 1873.
Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli 2009. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi.* Helsinki: Tammi.
Vallas, Hannu & Neuvonen, Veikko 2007. *Suomi ilmasta.* Helsinki: Tammi.
van Leeuwen, Theo & Jewitt, Carey 2001. *Handbook of Visual Analysis.* London: Sage
van Leeuwen, Theo & Kress, Gunther 2006. *Reading Images. The Grammar of Visual Design.* Toinen painos. London, New York: Routledge.
Vänskä, Annamari 2007. "Vikuroiva teoria? Taidehistoria, visuaalisen kulttuurin tutkimus ja queer-teoria". Teoksessa *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja,* toim. Leena-Maija Rossi & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus.
Williams, Raymond 1973. *The country and the city.* New York: Oxford University Press.

TAIDETTA TUTKIMAAN

Lauri Ockenström & Katja Fält[1]

Ikonografia

Mitä taideteos esittää? Mikä on teoksen aihe, ja kuinka se tulisi ymmärtää? Nämä kysymykset sisältyvät keskeisinä elementteinä ikonografiaan, joka taidehistoriallisena lähestymistapana tähtää taideteosten sisältöjen kuvailemiseen, luokitteluun ja tulkintaan. Laajasti ottaen ikonografiseksi tutkimukseksi voi nimittää toimintaa, joka pyrkii selvittämään kuvien aiheet ja konventionaaliset symboliset merkitykset. Kreikan kielen kuvaa (*eikon*) ja kirjoittamista (*grafein*) merkitseviin sanoihin pohjautuva termi *iconographia* yleistyi 1500–1600-luvuilla viitaten lähinnä antiikin muotokuvien ja veistosten luokitteluun. 1800-luvulla ikonografian kenttä laajeni merkittävästi ja siitä kehittyi akateeminen oppiala, joka liittyi osin nationalismin hengessä tapahtuneeseen kuvataiteen ja arkkitehtuurin perinteen tallentamiseen. Etenkin ranskalaisen A. N. Didronin kristillisen taiteen tutkimuksia on pidetty alalle merkittävinä. Ikonografia-termin nykyiset käyttötavat muotoutuivat 1900-luvun alkupuolella osana samaa prosessia, jossa taidehistoria pyrittiin profiloimaan omaksi tutkimusalakseen ja määrittelemään sen metodiset käytännöt. Samalla ikonografia kytkeytyi yleisempään 1800–1900-lukujen taitteen historiatieteiden kehitykseen ja positivistisiin pyrkimyksiin lähestyä luonnontieteiden tarkkuutta.[2] Kehitys huipentui 1930–70-luvuilla muun muassa Rudolf Wittkowerin, Fritz Saxlin, Erwin Panofskyn ja Ernst Gombrichin kirjoituksissa, jotka ovat vaikuttaneet merkittävästi myöhempiin käsityksiin ikonografisesta tutkimuksesta.

Termiä ikonografia on käytetty ja käytetään taidehistoriallisessa kirjoittamisessa monessa merkityksessä, joista on syytä eritellä keskeisimmät. Usein puhutaan esimerkiksi tietyn teoksen, taiteilijan tai aikakauden ikonografiasta, jolloin viitataan teoksissa esiintyviin ikonografisiin piirteisiin kuten figuureihin ja tapahtumiin, kuvatyyppeihin ja niiden kehitykseen sekä symbolisiin suhteisiin. Esimerkiksi käsite ’keskiaikaisen kirkkotaiteen ikonografia’

tarkoittaa tässä mielessä niitä vakiintuneita kuvaustapoja ja toistuvia kuvatyyppejä, jotka hallitsivat keskiajan kristillistä kuvataidetta. Toisaalta termillä ikonografia tarkoitetaan taidehistorialliseen tutkimukseen sisältyvää metodia tai lähestymistapaa, joka pyrkii tutkimaan ja selvittämään teosten ikonografisia ominaisuuksia. Hieman samankaltainen on Jan Bialostockin esittämä kahtiajako: ”Intentionaalinen ikonografia” viittaa taiteilijan, tilaajan ja aikalaisyhteisön teosta ja sen merkityksiä koskeviin asenteisiin, ”tulkitseva ikonografia” puolestaan metodiin jolla edellistä tutkitaan.[3] Tässä artikkelissa ikonografia nähdään ensisijaisesti metodina tai yläkäsitteenä metodologisille lähestymistavoille. Termin monimerkityksisyyden ja metodologisen kiistanalaisuuden vuoksi tulisikin substantiivin ”ikonografia” sijaan puhua ikonografisesta lähestymistavasta tai metodista.

Ikonografinen tutkimus on perinteisesti mielletty humanististen alojen kulttuuriin kietoutuneeksi ja historiallisesti orientoituneeksi oppialaksi. Se on nähty nimenomaan taide*historiaan* kuuluvana suuntauksena, joka on muotoutunut selittämään vakiintuneiden kuvatyyppien hallitsemia esittävän kuvataiteen muotoja. Yksi ikonografian keskeinen piirre on luokittelu: teoksia jaetaan luokkiin, ryhmiin ja perheisiin aiheen ja sisällön perusteella. Ikonografista metodia voi pitää myös kontekstualisoivana: taideteos merkityksineen pyritään suhteuttamaan alkuperäiseen asiayhteyteensä eli kontekstiin, kuten muihin teoksiin ja kirjallisiin lähteisiin. Samalla kuvatyyppien, motiivien ja teemojen kehitys pyritään näkemään pitkän historiallisen jatkumon osana. Toisin kuin esimerkiksi semiotiikka, ikonografia on kiinnostunut auktorin alkuperäisistä intentioista, työssä heijastuvista tekijän tietoisista pyrkimyksistä. Sen kiinnostuksen kohteisiin eivät sen sijaan kuulu attribuointi ja ajanmääritys eivätkä ongelmalliset määrittelykysymykset esimerkiksi siitä, mikä on tutkimuskohteeksi soveltuvaa ”taidetta”. Myöskään tutkijan oman aseman ja tutkijaa ympäröivän nykykontekstin huomioiminen eivät ole kuuluneet ikonografian perinteisiin huolenaiheisiin, minkä suhteen asenteet ovat kuitenkin muuttuneet viime vuosikymmeninä. Kuvataiteen ohella ikonografialla on merkittävä rooli myös arkkitehtuurin tutkimuksessa ja rakennuskohteiden restaurointiin tähtäävissä selvityksissä.[4]

1970-luvulta lähtien juuri ikonografia ja sen sisarala ikonologia ovat olleet taiteen- ja kulttuurintutkimuksen uusien suuntauksien kritiikin hampaissa – hyökkäyksien kohteina ovat olleet esimerkiksi ikonografisen suuntautu-

misen peruspilarit kontekstualisointi ja intentionaalisuus sekä niihin liitetty positivistinen näkemys tiedosta. Kritiikistä huolimatta on hyvä muistaa, ettei ikonografian tarpeellisuutta keskeisenä taidehistorian tutkimusvälineenä ole kyetty vakavassa mielessä kyseenalaistamaan.

Ikonografisen tutkimuksen periaatteet ja käytäntö

Ikonografisen tutkimuksen tehtäväksi on nähty kuvien sisältömaailman tutkiminen, toisin sanoen teoksen sisällön kuvailu, luokittelu ja tulkinta. Tässä luvussa tarkastellaan, kuinka tämä tapahtuu ikonografisen tutkimuksen tavanomaisissa kohderyhmissä, joihin kuuluvat muun muassa kirkkotaide, mytologiset ja allegoriset teokset, historiamaalaukset ja muut vastaavat esittävän kuvataiteen genret. Ikonografisessa prosessissa on ensinnäkin tunnistettava kuvan hahmot, kuten ihmis- ja eläinfiguurit, kasvit, rakennukset ja esineet. Toiseksi – mikä on varsinaisen ikonografian tehtävä – on pyrittävä selvittämään näiden motiivien merkitys, esimerkiksi hahmojen henkilöllisyys, tarinat joihin nämä ottavat osaa sekä taustalta löytyvät allegoriset ja symboliset viittaussuhteet. Perinteinen ikonografinen työ perustuu kohdetaiteessa vallinneisiin vakiintuneisiin kuvaustapoihin ja kuvatyyppeihin: tietty pyhimys tai mytologian hahmo oli tapana esittää toistuvalla tavalla pysyvien attribuuttien seurassa. Sama pätee tarinoihin, ”historioihin”, kuten *Raamatun* tapahtumiin, joiden kuvaamista säätelivät pitkäkestoiset konventiot. Näiden ohella ikonografian piiriin kuuluu kuvatyyppejä, jotka esiintyvät hyvin harvoin, kenties vain kerran, kuvataiteen historiassa. Tällöinkin taustalta löytyy usein mytologiassa tai kirjallisuudessa esiintyvä kertomus tai kirjallisten lähteiden pohjalta koostettu yksilöllinen kuvaohjelma.[5] Myös vakiintuneiden, usein esiintyvien kuvatyyppien ja narraatioiden takaa löytyy monasti kirjallinen esikuva: Nimensä mukaisesti ikonografia on kuvista kirjoittamisen ohella kuvan ja kirjoituksen sulautumista.

Ikonografinen analyysi on tavanomaisesti jaettu kahteen tasoon tai vaiheeseen. Ensimmäistä on yleisimmin nimitetty esi-ikonografiseksi kuvailuksi, joka keskittyy teoksen esittävään, representatiiviseen puoleen. Tässä vaiheessa vastataan arkisilta vaikuttaviin kysymyksiin kuten ”mitä kuvassa näkyy ja tapahtuu?” Esi-ikonografisella tasolla on tarkoitus tunnistaa teoksessa kuvattujen objektien ”luonnolliset”, arjen tasolla näyttäytyvät merki-

Kuva 1. Niccoló da Foligno (n. 1430-1502), *Pyhä Katariina Aleksandrialainen.* Onni Okkosen kokoelma, Joensuun taidemuseo. Kuva: Kari Hyttinen.

tykset. Muotojen kombinaatiot on tarkoitus tunnistaa ihmisiksi, eläimiksi, kasveiksi, rakennuksiksi ja esineiksi siten kuin tekijä on ne tarkoittanut, ja figuurien yhdistelmät tietynlaiseksi toiminnaksi tai tilanteeksi, kuten illallisen vietoksi. Myös tunnetiloja ja tunnelmia kuvaavien ilmeiden ja eleiden (kuten suru, ilo tai pelko) tunnistaminen liitetään usein esi-ikonografiselle tasolle. Identifioinnin pohjaksi riittää periaatteessa arkikokemus ja objektien tuntemus, mutta etenkin vanhemman taiteen osalta tarvitaan myös menneisyyden taiteellisten konventioiden ja historiallisen esineistön tuntemusta. Esimerkiksi kuvassa 1 voidaan esi-ikonografisella tasolla tunnistaa pitkään pukuun sonnustautunut naishahmo päässään kruunu ja sen takana rengas, käsissään piikikäs pyörä, miekka ja kultainen lehti. Tarkkaan esi-ikonografiseen kuvailuun sisältyisi lisäksi hahmon vaatetuksen ja elehdinnän yksityiskohtainen dokumentointi.

Toista vaihetta kutsutaan ikonografiseksi analyysiksi tai tulkinnaksi. Tällöin mielenkiinto keskittyy teosten aiheeseen, vertauskuvalliseen merkitykseen sekä teemojen konventionaalisten viittaussuhteiden ja symbolien maailmaan. Tarkoituksena on identifioida henkilöt (esimerkiksi mytologian hahmot ja personifikaatiot) ja löytää esitetylle kohtaukselle esikuva kirjallisuudesta, kuten *Raamatusta.* Lisäksi ikonografi pyrkii selvittämään myös henkilöiden, tapahtumien ja objektien mahdolliset symboliset ja allegoriset merkitykset, joita taiteilija on pyrkinyt intentionaalisesti ilmaisemaan. Toisinaan toinen taso on jaettu vielä erillisiin vaiheisiin, kuten tekee esimerkiksi Roelof van Straten, joka opaskirjassaan erittelee ikonografisen kuvailun ja tulkinnan tasot erillisiksi.[6] On kuitenkin hyvä muistaa, että ikonografisessa työssä eri vaiheet käytännössä limittyvät synkronisesti toisiinsa asettumatta siistin lineaariseen järjestykseen.

Tunnistamisen periaatteet

Teoksen aiheen tunnistaminen ja henkilöhahmojen identifiointi perustuvat pitkälti taiteen historian ja kuvatyyppien tuntemukseen. Historiallisen taiteen ihmisfiguurit voi jakaa karkeasti neljään pääryhmään: 1) uskonnolliset hahmot kuten *Raamatun* henkilöt ja pyhimykset, 2) mytologiset hahmot kuten antiikin jumalat ja tarusankarit, 3) personifikaatiot, joissa ihmishahmo, useimmiten nainen, edustaa esimerkiksi abstraktia käsitettä, ideaa, op-

pialaa, maata tai kaupunkia[7], ja 4) historian henkilöt (sisältäen aikalaismuotokuvat). Jo ennen tarkan henkilöllisyyden selvittämistä voi hahmon sijoittaa tiettyjen yleistysten avulla johonkin mainitunkaltaiseen yläkategoriaan. Keskeisiä tunnistamisen välineitä ovat yleiset kuvaustapaan liittyvät piirteet (sukupuoli, ikä, vaatetus, yleinen ulkoasu) sekä attribuutit, kuten hahmon mukana kulkevat esineet, seuralaiset tai muut objektit, jotka liitetään saman perustyypin tai yksilön yhteyteen. Esimerkiksi sädekehä on kristillisen pyhimyksen yleinen attribuutti, palmunlehvä taas kertoo henkilön kärsineen marttyyrikuoleman; näillä perustein voimme päätellä kuvan 1 hahmon kuuluvan pyhimysten ja marttyyreiden joukkoon.

Laajemmalle luokalle yhteisten kuvaustapojen ja attribuuttien lisäksi hahmoilla on yksilöllisiä tunnusmerkkejä, jotka ovat selvitettävissä kirjallisten lähteiden ja kuvaustapojen tuntemuksen pohjalta. Keskiaikaiset pyhimyslegendat paljastavat, että esimerkiksi kärrynpyörä on pyhän Katariina Aleksandrialaisen (kuva 1) attribuutti, ja parilalla käristyvä mieshahmo viittaa pyhän Laurentiuksen legendaan (kuva 2). Samaan tapaan lähes kaikilla pyhimyksillä ja *Raamatun* hahmoilla on kirjallisiin kertomuksiin perustuva yksilöllinen attribuutti tai attribuutteja, joiden perusteella nämä ovat tunnistettavissa. Sama pätee antiikin jumaliin, tarusankareihin ja mytologioiden hahmoihin. Esimerkiksi Jumalien viestinviejän Hermeen (roomalaisten Mercurius) voi tunnistaa pienistä siivistä (usein kantapäissä) ja käärmein koristetusta caduceus-sauvasta, voimamies Herakleen taas robustin ulkomuodon ohella leijonantaljasta ja nuijasta – Suomen taiteessa esimerkiksi Väinämöisellä on samaan tapaan oma vakiintunut hahmonsa ja kantele-attribuuttinsa. Nuori attribuutteja kantava naishahmo on taas monissa tapauksissa abstraktin ominaisuuden personifikaatio: attribuuttina esimerkiksi vaaka viittaa oikeudenmukaisuuteen ja leijona rohkeuteen, suorakulma tai harppi geometrian oppialan personifikaatioon. Henkilöiden lisäksi myös tunnetuilla rakennuksilla, mailla ja kaupungeilla voi olla omat attribuuttinsa, joiden perusteella maalauksen tapahtumat voidaan paikallistaa ja kytkeä tiettyyn tarinaan: Esimerkiksi taustamaiseman Colosseum tai Pietarinkirkko viittaavat Roomaan Eiffel-tornin toimiessa puolestaan nyky-Pariisin attribuuttina.

Yksittäisten henkilöiden, paikan ja tapahtumaympäristön tunnistaminen muodostavat pohjan laajempien kombinaatioiden ja narratiivisten teosten aiheen tunnistamiselle. Tämänkaltainen kertova, ”historiallinen” maalaus

Kuva 2. Laurentius parilalla, Lohjan kirkko.
Kuva: Heikki Hanka.

((*h*)*istoria*[8]), useita hahmoja ja toimintaa yhdistelevä, usein allegorinen kombinaatio, oli 1400–1800-luvuilla kuvataiteen hallitsevia lajityyppejä. Myös näiden raamatullisten, mytologisten ja historiallisten tapahtumien kuvaamiseen vaikuttivat säädellyt konventiot, kuten vakiintunut henkilögalleria ja tapahtumaympäristö tietyn kertomuksen yhteydessä – yksinkertaisena esimerkkinä mainittakoon viimeisen ehtoollisen kuvatyyppi, jossa tapaamme Jeesuksen ja 12 opetuslasta aterioimassa. Toiminnallisten kohtausten taustalta löytyy lähes aina kirjallinen lähde tai kuvaohjelma.

Henkilöiden ja tapahtumien tunnistamisen ohella ikonografisen tulkinnan piiriin kuuluvat symboliset viittaussuhteet, joilla yleisimmin tarkoitetaan ”toista” merkitystä, viittausta kohteen ulkopuolelle. Yhtenä lähtökohtana toimi antiikin ja keskiajan maailmankuvaan sisältynyt näkemys, jonka mukaan lähes kaikki luonnon ja kulttuurin objektit sekä mytologian olennot edustavat perusmerkityksensä ohella jotain itsensä ulkopuolista[9]: esimer-

kiksi poikasiaan verellään ravitseva pelikaani merkitsi Kristusta ja armoa, feeniks-lintu kuolemattomuutta. Kasvien ja eläinten nähtiin usein viittaavan inhimillisiin ominaisuuksiin kuten paheisiin ja hyveisiin. Jossain määrin keskiaikaisen symboliikan pohjalta kehittyi renessanssin aikana rikas embleemi-[10] ja allegoriatraditio, joka luokitteli aiempia symboleja kehitellen samalla uusia. Tradition vaikutus kuvataiteeseen oli vahva, ja esimerkiksi hollantilaisten mestareiden teoksia on tulkittu uudelleen embleemiohjekirjojen pohjalta.[11]

Allegoriat ja personifikaatiot liittyvät symboliikan muotoina usein yhteen. Allegoriaksi on joskus nimitetty yksin esiintyvää personifikaatiota, mutta useammin laajempaa kohtausta, jossa on läsnä useita personifikaatioita tai muita hahmoja. Suuret allegorianäkymät olivat yleisiä etenkin 1500–1700-luvuilla eurooppalaisten kirkkojen ja palatsien interiööreissä. Näissä kuvattiin usein pyhimysten ja ruhtinassukujen triumfia tai apoteoosia, jolloin teoksen keskushenkilönä saattoi esiintyä jumalhahmon asussa kuvattu suvun päämies ympärillään hyveellisten ominaisuuksien personifikaatiota. Suomalaisille tutuin esimerkki lienee Senaatintorilla seisova Aleksanteri toisen patsas, jota ympäröivät naishahmoiset Lain, Valon, Rauhan ja Työn (*Lex, Lux, Pax* ja *Labor*) personifikaatiot muodostavat yhdessä onnellisen aikakauden allegorian.

Allegoristen kompositioiden taustalta löytyy usein erillinen kuvaohjelma, jonka oli kirjallisten lähteiden pohjalta laatinut hallitsijan palveluksessa toiminut humanistioppinut. Nämä kehittivät kirjallisia lähteitä hyödyntäen ohjelman, jonka filosofis-moraalinen propaganda-arvo oli tarkoin harkittu ja tilaajan kannalta suotuisa. Näissä tapauksissa, joissa ohjelma on toteutettu vain kerran ja mahdollisesti uniikkia symboliikka käyttäen, on teosten tulkinta erityisen haastavaa ja vaatii usein tuekseen runsaasti kirjallisia aikalaislähteitä.[12]

Henkilöitä identifioitaessa on muistettava, että hahmojen ja attribuuttien kuvaustavat ovat muuttuneet huomattavastikin ajan ja paikan vaihtuessa. Lisäksi attribuutit ovat saattaneet vaihtua kokonaan toisiksi pitkän kehityksen tuloksena. Erityisen suuria kuvaustapaan ja identifiointiin liittyvät vaihtelut ovat olleet pitkien aikakausijaksojen välillä: Antiikin ikonografiset tyypit saattoivat keskiajalla siirtyä kuvaamaan aivan toisia henkilöitä, ja barokin kuvaustavat poikkesivat puolestaan keskiaikaisista. Tunnetun esimer-

kin mukaan Venetsian San Marcon fasadista löytyvässä Kristus-reliefissä on käytetty mallina tuhat vuotta vanhempaa antiikkista Heraklesta, ja antiikin Orfeus-kuvastoa käytettiin keskiajalla kuningas Davidin mallina.[13] Ilmiönä tätä hahmojen ja kuva-aiheiden historiallista kulkeutumista ja muuntumista on kutsuttu kuvatyyppien vaellushistoriaksi.[14]

Apuvälineet, instrumentit ja aputieteet

Tutustuminen ikonografiseen perinteeseen kannattaa aloittaa erilaisten ikonografisten manuaalien ja hakuteosten parista. Esimerkiksi van Stratenin teosta *An Introduction to Iconography* (1994)[15] voi puutteistaan huolimatta (teos ei huomioi ikonografiseen metodiin kohdistettua kritiikkiä ja kärsii teorian tasolla epäselvyydestä) pitää lähtöpisteenä laajojen kirjallisuus- ja lähdeluetteloidensa vuoksi. Ikonografista metodia käsitellään myös muutamissa uudehkoissa laajemmissa oppikirjoissa, mutta suppeasti ja toisinaan vääristyneessä valossa.[16] Yleisesti ottaen manuaaleja ei voi suositella käytettäväksi varauksetta ja ilman kriittistä katsantoa. Hakuteoksista mainittakoon mm. R. E. Kasken *Medieval Christian Literary Imagery* (1988) sekä *Encyclopedia of Comparative Iconography* (1998), jotka tarjoavat luetteloja sekä modernista tutkimuskirjallisuudesta että historiallisista primaarilähteistä. Hakuteoksissa esitellään joko aiheen mukaan luokiteltuna tai aakkosittain erilaisia aiheita, attribuutteja ja kuvatyyppejä, joiden perusteella on mahdollista identifioida hahmoja ja selvittää symbolisia taustamerkityksiä. Yksi uudemmista sovelluksista on 1970-luvulla Hollannissa luotu ICONCLASS[17]-järjestelmä, joka pyrkii luokittelemaan ikonografiset aiheet matemaattisen tarkasti huomioiden kaikki taiteen ja yhteiskuntaelämän osa-alueet. Se käsittää kymmenen pääkategoriaa (0–9) jotka jakautuvat lukuisiin alaluokkiin aihepiirin mukaisesti. ICONCLASS on julkaistu usean volyymin sarjana, joka toimii hakuteoksen kaltaisesti, mutta myös järjestelmän internet-versio on toisinaan käyttökelpoinen. Esimerkiksi hakusanalla "gridiron" (parila) hakukone löytää pyhän Laurentiuksen ja antaa lyhyen selityksen attribuutin käytölle – kyseessä lienee kivuttomin tapa löytää oikea henkilö attribuutin avulla. Myös monet länsimaiset museot hyödyntävät nykyään ICONCLASS-järjestelmää, jonka toimivuutta jokainen voi tutkailla esimerkiksi Valtion taidemuseon internet-sivustolla.

Harvinaisten aiheiden ja vaikeaselkoisten kuvaohjelmien kohdalla eivät hakuteokset ja -palvelut välttämättä johda alkua pidemmälle, jolloin tutkimuksen eteneminen jää tutkijan oman ammattitaidon ja kekseliäisyyden varaan. Tärkeimpiä välineitä ovat, niin triviaalilta kuin se kuulostaakin, historiallisen kontekstin, kuvatradition ja kirjallisten lähteiden tuntemus sekä historiantutkimukseen liittyvien metodien hallinta. Kirjalliset lähteet voi jakaa karkeasti kirkolliseen/kristilliseen ja maalliseen/ei-kristilliseen kirjallisuuteen. Kristillisestä kirjallisuudesta keskeisimpiä ovat *Raamattu,* keskiaikaiset messukirjat ja pyhimyslegendat. Esimerkiksi 1200-luvulta peräisin oleva *Legenda aurea* -kokoelma ("Kultainen legenda") esittelee kymmenien pyhimysten elämäntarinat ja marttyyrikuolemat muodostaen pohjan näiden kuvaamiselle.[18] Suomalaisen raamatunkäännöksen ulkopuolelta on syytä mainita Vanhan testamentin apokryfiset kirjat, joilla on ollut merkittävä vaikutus roomalaiskatolisten maiden kirkolliseen kuvastoon. Ei-kristillisistä lähteistä tärkeimpiä ovat antiikin klassikot, kuten Ovidiuksen *Metamorfoosit*[19], joka esittelee kreikkalaista mytologiaa latinankieliselle yleisölle, Vergiliuksen tuotanto sekä Titus Liviuksen historiateokset. Usein vähemmälle huomiolle jää ikonografisesti kuitenkin merkittävä myöhäisantiikkinen ensyklopedistis-allegorinen kirjallisuus, joka ravitsi vielä barokin taidetta – esimerkkeinä mainittakoon Apuleius sekä Martianus Capella, jonka kirjoituksiin perustuvat seitsemän vapaan taiteen ja monen muun personifikaation kuvaustavat.[20] Antiikin perinnön ohella on muistettava kansallisten ja paikallisten mytologioiden lähteet kuten *Kalevala.*[21] Uuden ajan lähteistä tärkeän ryhmän muodostavat 1500–1700-lukujen ikonologiset opaskirjat ja embleemioppaat, kuten Andrea Alciaton *Emblemata* ja Cesare Ripan *Iconologia,* joissa symboleita esiteltiin luokitellusti. Kirjallisuuteen kuuluvien teoksien ohella keskeisiä kirjallisia primaarilähteitä ovat taiteilijoiden, tilaajien ja lähipiiriläisten jälkeensä jättämät asiakirjat kuten tilaussopimukset, kirjeet ja muistelmat.[22]

Apuvälineistä keskeiseksi nousee historiantuntemuksen ohella kielitaito, sillä suuri osa keskiajan ja renessanssin lähteistä on kirjoitettu latinaksi tai varhaisella kansankielen muodolla. Käsikirjoitustutkimus (kodikologia), vanhojen kirjoitustyylien tuntemus (paleografia) ja asiakirjatutkimus (diplomatiikka) ovat myös hyödyllisiä instrumentteja vanhojen lähteiden parissa työskenteleville.

Esimerkkejä historiallisen taiteen ikonografisesta tulkintaprosessista

Jo mainitun Pyhän Katariina Aleksandrialaisen pyhimyshahmon tunnistamisprosesseja voi esitellä seuraavan esimerkin avulla. Kuvaesityksen osiin purkaminen esi-ikonografisen analyysin mukaisesti pyrkii erittelemään teoksessa esiintyvien muotojen kombinaatioista tunnistettavia osasia. Niccoló da Folignon 1400-luvun jälkipuoliskolta periytyvässä teoksessa (kuva 1) esiintyvä hahmo voidaan tunnistaa naispuoliseksi ihmisfiguuriksi yllään kullanvärinen puku ja punainen viitta. Naishahmolla on päässään kruunu, jonka taakse on kuvattu kullanvärinen soikio, oikeassa kädessään kullattu oksa tai lehvä ja vasemmassa miekka sekä suurempi objekti, jonka voi tunnistaa piikein varustetuksi pyöräksi. Ikonografisessa analyysissä hahmo voidaan pään takana leijuvan ympyrän eli konventionaalisesti kuvatun pyhimyskehän perusteella tulkita naispyhimykseksi. Edelleen hagiografisia lähteitä, kuten keskiaikaista *Legenda aureaa* tai myöhempää ensyklopedista *Acta Sanctorum* -sarjaa (1643–1940) tarkemmin tutkiskelemalla selviää, että pyörä on erityisesti Katariina Aleksandrialaisen attribuutti. Katariinan kädessään pitelemä kasvi puolestaan voidaan nyt tulkita palmunlehväksi, joka indikoi henkilön kärsineen marttyyrikuoleman. Kuvassa oleva pyörä kuvastaa siten Katariinan kidutusvälinettä. Usein se on kuvattu rikkonaisena pyhimyslegendan kertoman mukaisesti (Katariina rukoili Herran enkeliä rikkomaan kidutusvälineensä, mutta toisinaan legenda mainitsee pyörän rikkoutuneen Katariinan itsensä kosketuksesta). Niccoló da Folignon teoksessa pyörä on kuitenkin ehjä. Onkin tyypillistä, että attribuuttien kuvaustavat vaihtelivat, joten ehjä pyörä sisältää saman viittaussuhteen Pyhään Katariinaan kuin rikkoutunutkin. Lisäksi kuvassa esiintyy miekka, jolla Katariina legendan mukaan mestattiin. Katariinan esittäminen kruunu päässä taasen viittaa legendasta löytyvään tietoon hänen kuninkaallisesta syntyperästään.

Joissain tapauksissa esimerkiksi kuvattavan henkilön vaatetuksen väri saattaa olla merkityksellinen oikean identifioinnin vahvistamisessa. Esimerkiksi pyhä Pietari kuvattiin usein sinisessä puvussa ja keltaisessa viitassa. Sitovasta säännöstä ei kuitenkaan ole kyse: Katariina Aleksandrialainen kuvattiin usein punaisessa asussa, mutta Niccolón maalauksessa puku on kullankeltainen. Vertailun vuoksi mainittakoon Suomesta Lohjan keskiai-

kainen kirkko, jossa Katariina on niin ikään kuvattu keltaisessa puvussa ja punaisessa viitassa.

Kokonaisuudessaan kuvaus- ja attribuuttimuotojen variaatioista löytyy runsaasti sekä kirjallista että kuvallista materiaalia, ja varsinkin pyhimysten kohdalla poikkeava tai muutoin vaihteleva attribuutti on kohtalaisen helppo selvittää. Joissain tapauksissa oikea identifikaation tekeminen saattaa kuitenkin olla hyvinkin hankalaa, kuten Inkoon kirkossa, jossa 1510-luvun maalaus Pyhästä Katariinasta on fragmentoitunut (kuva 3). Kuvaustavat saattoivat siis vaihdella huomattavastikin aikakaudesta ja paikasta riippuen, ja tutkijan on kyettävä huomioimaan mahdolliset muodolliset ja taidolliset poikkeavuudet muutoin pääsääntöisesti konventionaalisissa kuvaustavoissa.

Pyhimyksiä ei toki aina kuvata staattisina hahmoina, vaan kristillisessä taiteessa oli sangen yleistä esittää osa tai osia tietyn pyhimyksen legendasta. Pohjoismainen esimerkkimme keskittyy Pyhään Laurentiukseen. Esi-ikonografinen kuvailu Lohjan keskiaikaisen kirkon etelälaivan toisessa holvissa olevasta maalauksesta (kuva 2) 1510-luvulta voisi olla seuraavanlainen: Maalauksessa kuvataan seitsemän eri tavoin pukeutunutta ja eri attribuutein varustettua ihmishahmoa, jotka vaatetuksen ja ulkoasun perusteella on syytä tulkita miehiksi. Attribuutit voidaan edelleen arkitietämyksen perusteella tulkita miekaksi, valtikaksi, palkeiksi ja säkiksi. Kuvan keskiössä on kehikkomainen objekti, jonka päällä makaa sidottuna alaston mieshahmo. Kehikon alla oleva maalauskoristelu on syytä olettaa lieskoiksi, tuleksi tai laajemmin nuotioksi tai rovioksi. Kehikon vasemmalla puolella seisova kruunupäinen ja pitkäkaapuinen hahmo valtikka kädessään tulkitaan hallitsijaksi ja hänen takanaan seisova parrakas mies vanhukseksi. Kehikon yläpuolella on alaspäin laskeutuva valkoinen lintu.

Ikonografisessa analyysissä kuva-aihe voidaan kirkkotilaan sijoittumisensa perusteella liittää ensisijaisesti raamatulliseen/uskonnolliseen kontekstiin. Perehtyminen kuvan yksittäisiin osasiin ja erityisesti sen keskeiseen elementtiin, parilaan, liittää kuvan tiettyyn pyhimystaruun. Parilan kuvaustavat kristillisessä ikonografiassa vaihtelevat, mutta Lohjan kirkon tulen päälle aseteltu kehikko on kuitenkin melko konventionaalisesti toteutettu ja siten tunnistettavissa. Kun tiedämme, että parila on nimenomaisesti Pyhän Laurentiuksen attribuutti, voi maalauksen suurella varmuudella sanoa kuvaavan jotakin pyhimykseen liittyvää, vaikka muut tavalliset attribuutit, pyhimyske-

Kuva 3. Pyhä Katariina, Inkoon kirkko.
Kuva: Lauri Ockenström.

hä, kirja ja pitkä kaapu (dalmatika), joka viittaa Laurentiuksen asemaan kirkon diakonina, puuttuvat. Tässä vaiheessa kirjallisiin lähteisiin ja erityisesti Pyhän Laurentiuksen pyhimyslegendaan perehtyminen esimerkiksi *Legenda aureasta* auttaa tulkitsemaan maalauksen Laurentiuksen marttyyrikuoleman, parilalla paistamisen kuvaukseksi. Kruunupäisen hahmon voidaan edelleen legendaan pohjautuen olettaa esittävän keisari Deciusta, joka määräsi Laurentiuksen kuolemaan. Valkoinen lintu puolestaan kuvannee kristillisen ikonografian mukaisesti Pyhän Hengen symbolia kyyhkystä, joka symboloi myös sielun autuutta ja onnea kuoleman jälkeen. Periaatteessa kaikille kuvan komponenteille pitäisi löytyä identifikaatio, joskaan tämä ei ole aina mahdollista: taiteilija on saattanut esimerkiksi käyttää vapauttaan lisäämällä tai vähentämällä henkilöhahmojen määrää komposition vaatimusten vuoksi tai muista syistä.

Onnistuneen tulkinnan jälkeen ikonografi voi joutua vielä pohtimaan jonkinlaisia syvempää tulkinnallisuutta kuva-aiheelle. Usein saattaa olla tarkoituksenmukaista pyrkiä jäljittämään kuvatyypin mahdollinen alkulähde johonkin keskiaikaiseen typologisesti rakentuneeseen kuvitettuun käsikirjoituskokoelmaan, kuten *Biblia Pauperumiin* tai *Speculum humanae salvationis* -teokseen. Samoin olisi mahdollista tarkastella esimerkiksi kuva-aiheen suhdetta muihin holvissa oleviin maalauksiin joko legendan muiden osien tai jonkinlaisen muun narratiivisen kuvaohjelman löytämiseksi. Samoin huomiota voisi kiinnittää Pyhän Laurentiuksen asemaan kyseisessä kirkossa tai laajemmin Suomessa ja Pohjoismaissa tai pohtia, mitä funktioita kyseisellä pyhimyksellä on ollut keskiaikaisessa yhteisössä.

Ikonografia, modernismi ja nykykulttuuri

Tässä artikkelissa on puhuttu enimmäkseen perinteisestä ikonografiasta, joka on keskittynyt ratkomaan historiallisen taiteen sisällöllisiä ongelmia. On kuitenkin selvää, että symbolien käyttö ja ikonografisten kuvatyyppien kehitys ovat alati jatkuvia muutoksenalaisia prosesseja. 1800–1900-luvuilla taide ja muut visuaalisen kulttuurin muodot, kuten valokuvaus, ovat sekä hyödyntäneet perinnettä että luoneet kokonaan uusia kuvatyyppejä ja historiallisia jatkumoita, joita voi yhtä lailla lähestyä ikonografisen tutkimuksen keinoin. Myös kuvaston kirjallinen lähdeaineisto on laajentunut. Esimerkiksi Eliza-

beth Cowling on tulkinnut viktoriaanisen ajan taiteen ihmiskuvausta aikakauden luonnontieteellisten manuaalien pohjalta, ja Jan Nederveen Pietersen mustien ja maahanmuuttajien kuvaamiseen liittyviä ikonografisia käytäntöjä länsimaisessa populaarikuvastossa.[23] Lisäksi on tutkittu myös mahdollisuuksia soveltaa ikonografista lähestymistapaa ei-esittävänä pidettyyn moderniin taiteeseen. Esimerkiksi Sixten Ringbom on tutkinut Kandinskyn taidetta osin ikonografisin metodein ja Altti Kuusamo eritellyt keinoja, joiden avulla abstraktia taidetta voi tarkastella ikonografisesti.[24]

Luontevimmin ikonografinen metodi soveltuu kuitenkin esittävyyden elementtejä säilyttäneisiin nykytaiteen teoksiin ja kuvastoihin, mistä malliksi käyvät Peircen semiotiikan yhteydessä käsitellyt teokset, Pablo Picasson *La Guernica* (1937) ja Rafael Wardin *Tasavallan presidentti Tarja Halosen muotokuva* (2002). Esimerkiksi *La Guernicaa* voisi lähestyä seuraavasti: Kubistisista piirteistä ja perinteisen muodon hajottamisesta huolimatta teoksesta voidaan esi-ikonografisella tasolla tunnistaa härän ja hirnuvan hevosen hahmot, hätääntyneitä tai ruhjoutuneita ihmisfiguureja, rakennusten osia sekä tulenlieskoiksi tulkittavia sahalaitakuvioita. Koko näkymä vaikuttaisi sijoittuvan sekasortoiseen kaupunkitilaan. Ikonografisen tulkinnan tasolla teoksen syntyajankohta, tiedot historiallisista tapahtumista ja teoksen nimi antavat olettaa, että kyseessä on narratiivinen kohtaus La Guernican pikkukaupungin siviiliväestön pommituksista Espanjan sisällissodassa 1937. Pariisissa oleskelleen Picasson lähteenä toimivat ranskalaiset sanomalehdet, jotka julkaisivat pommituksia käsitteleviä kuvauksia. Myös Rafael Wardin maalaus on avattavissa ikonografiasta tutuin keinoin. Esi-ikonografinen analyysi paljastaa meille esimerkiksi näkymän sisätilaan, ihmisfiguurin ja ikkunasta avautuvan maiseman. Ikonografiselle tasolle siirryttäessä yritämme identifioida päähenkilön ja paikan. Suomalaisessa kulttuurissa elänyt henkilö voi populaarikuvaston pohjalta tunnistaa istujan presidentti Tarja Haloseksi, jonka tärkeimpänä ”attribuuttina” tässä esiintyvät lyhyet, punertavanoranssit hiukset. Konventionaalisen symboliikan tasolla protagonistin, tasavallan presidentin, voi katsoa edustavan itsenäisyyteen ja tasavaltaisuuteen liittyviä arvoja.

Analyyseja vertailtaessa voimme huomata ikonografisen tunnistamisprosessin sisältävän monia elementtejä, jotka tuovat mieleen peirceläisessä semiotiikassa käytetyt ikonisuuden ja symbolin käsitteet. Sikäli ei olekaan

yllättävää, että monia 1900-luvun jälkipuoliskon metodologisia virtauksia erityisesti semiotiikan piiristä on verrattu ikonografiseen perinteeseen. Karkeasti ottaen ikonografiaa ja semiotiikkaa näyttää yhdistävän näkemys merkityksen kahdesta tasosta, joista ensimmäinen käsittää ”luonnollisen” eli esittävän (ikonisen), toinen symbolisen merkityksen. Lisäksi ikonografian on katsottu rinnastuvan intertekstuaalisuuteen ja diskursiivisuuteen sen kontekstualisoivan pyrkimyksen vuoksi: merkitykset löytyvät vasta suhteessa muihin ”teksteihin” ja kulttuurin sisältämiin malleihin.[25] Rinnastukset eivät ole täysin ongelmattomia, ja kyse onkin enemmän tietyistä samankaltaisuuksista ja muutamista yhteisistä piirteistä kuin identtisyydestä. Niin kauan kuin semiotiikka kohdistuu enemmän kokijan merkityksenantoprosessiin ja ikonografia auktorin alkuperäiseen intentioon, pysyvät alat erillään. Semiotiikan käyttö ikonografisen tutkimuksen apuvälineenä voi kuitenkin olla mahdollista esimerkiksi kuvallisten konventioiden historiallisen muutoksen tutkimisessa.[26]

Ikonografian kritiikki ja uudistuminen

Nykytutkimuksessa painopisteeksi on ”taiteen” sijasta nostettu ”visuaalinen kulttuuri”, ja niin yksittäisen kohteen tulkinta kuin merkitysten muodostuminenkin on alettu nähdä moniosaisena, polyseemisena prosessina, jossa kokijan rooli ja nykykonteksti korostuvat. Kritisoijien mukaan ikonografinen perinne ei ole huomioinut tarpeeksi tutkijan oman aseman tiedostamista eikä tämän osuutta käytetyn tutkimuskontekstin luojana.[27] Myöskään menneisyydessä eläneen taiteilijan intentioiden tarkkaa selvittämistä ei enää pidetä mahdollisena, ja ylipäätään ikonografista lähestymistapaa on moitittu sen liiallisesta positivismista ja uskosta varman tiedon mahdollisuuteen. Ikonografia on yrittänyt olla eksakti väline siellä missä liikutaan arvioiden, hypoteesien ja todennäköisyyksien maailmassa. Lisäksi asteittain etenevät tulkintamallit voivat pahimmillaan olla enemmän esteitä kuin apuvälineitä.

Vuosituhannen vaihteeseen tultaessa kehitys oli johtanut tilanteeseen, jossa ikonografisen tutkimuksen asema yhtenä taidehistorian peruspilarina ei ollut enää yksiselitteinen. Samaan aikaan oppialan sisällä oli alkanut esiintyä halukkuutta vastata kritiikkiin uudistamalla lähestymistapoja ja metodologisia ehtoja enemmän ajan vaatimusten mukaisiksi. Yksi keino on ollut

tutkijaminän aseman aiempaa tarkempi huomiointi, minkä ohella on pyritty tutkimuskontekstin laajentamiseen tutkimuskohteiden ja aikalaislähteiden kirjoa monipuolistamalla. Kun aiemmin taideteoksia pidettiin voittopuolisesti oppineen väestönosan ja korkeakirjallisten lähteiden tuotteina, pyritään nyt huomioimaan laajemmin kaikki kulttuurin tuottamat tekstit ja yhteiskunnan sosiaaliset portaat sekä näkemään taiteen tekijä aikansa yhteisön kokonaisvaltaisena tuotoksena. Itse asiassa tämän Brendan Cassidyn 1990-luvun alussa esittämän ideaalin voi yllättäen nähdä lähenevän Warburgin kokonaisvaltaisuuden metodiikkaa ja Erwin Panofskyn ikonologiaa.[28] Kuvailtu tendenssi on osin yhtäläinen myös historiantutkimuksen ”korkeasta matalaan” -pyrkimyksen kanssa, jossa tutkimusaluetta on laajennettu eliitin ja oppineiden maailmasta koko kulttuurin ja yhteiskunnan läpäiseviin mikrohistoriallisiin verkostoihin. Historiantutkijan ja arkeologin tavoin ikonografi tutkii historiallisia lähteitä (maalauksia, veistoksia ja asiakirjoja) pyrkien selvittämään merkityksiä niiden synty-ympäristöstä ja saavuttamaan käyttökelpoista tietoa menneisyyden todellisuudesta. Niin kauan kuin tällaista historiallista tutkimusta pidetään tarpeellisena, voi myös ikonografisen lähestymistavan katsoa säilyttävän paikkansa tiedon tuottajana. Lisäksi perinteen tuntemus on ollut ja tulee olemaan myös muiden alojen tutkijoiden keskeisimpiä välineitä nykyajan vallitsevien arvojen, ajattelutapojen ja tyylien ymmärtämisessä. Ikonografisia metodeja käytettäessä on vain pidettävä mielessään lähestymistavan rajoitukset ja muistettava, että on tärkeämpää ymmärtää teosta kuin saada sijoitettua sen tulkintavaiheet oppikirjojen mallikaavioon.

1. Fält on vastannut Katariinan ja Laurentiuksen esimerkkianalyysistä, Ockenström muusta sisällöstä.
2. Ikonografian historiasta mm. Bialostocki 1963, 773; Van Straten 1994, 19–21; Lash 1996, 89–91.
3. Bialostocki 1973, 524.
4. Suomessa arkkitehtuurin ikonografiasta ovat kirjoittaneet Henrik Lilius ja Kalevi Pöykkö.
5. Kuvaohjelmista esim. Lash 1996, 85–88.
6. Van Straten 1994, 4–13.
7. Naishahmojen käytön alkuperä on osin kielellinen: Kreikassa ja latinassa kyseiset termit ovat kieliopillisesti feminiinejä, kun taas esimerkiksi joet, jotka ovat maskuliineja, kuvattiin mieshahmoin.
8. Pohjautuu kreikan sanaan *historia,* tarina, kertomus. Vaikutusvaltaisessa taideteoreettisessa tutkielmassaan *De pictura* (1435) Leon Battista Alberti piti kertovaa eli nar-

ratiivista teosta (suomeksi usein ”historiamaalaus”), *istoriaa,* kuvataiteen ylevimpänä muotona.

9. Esim. Bialostocki 1973, 524–525. Aiheesta laajemmin mm. Gombrich 1972. Asiasta on suomeksi kirjoittanut Altti Kuusamo: ”Symbolin käsitteen kaksi puolta. Symbolien tulkinnasta kuvantutkimuksessa”. *Synteesi* 1–2/1987, 18–43.
10. Embleemi on vaakunan tai sinetin kaltainen tunnusmerkki, joka sisältää lyhyen moton, kuvan ja tekstin (usein epigrammin muodossa). Embleemien kuvissa hyödynnettiin etenkin personifikaatioita sekä eläin- ja kasvisymboleita. Ks. mm. van Straten 1994, 57–65.
11. Mm. Palin 1998a, 154–155; Bialostocki 1963, 778.
12. Mielenkiintoisia esimerkkejä kuvaohjelmien tulkinnasta löytyy mm. Ernst Gombrichin ja Erwin Panofskyn tuotannoista (katso ikonologiaa käsittelevä luku). Hyvän esimerkin tällaisesta tutkimuksesta tarjoaa Gombrichin analyysi Palazzo Caprarolan freskosarjasta, jonka Taddeo Zuccaro on toteuttanut humanisti Annibale Caron kirjallisen kuvaohjelman pohjalta. (Gombrich 1972, 8–23.) Gombrichin tulkinnan mukaan monet freskosarjan symbolit viittaavat yksinäisyyteen, mikä liittyy huoneiden luonteeseen mietiskelykammioina. Gombrichin katsoo, ettei teossarjan ”oikeaa” intentionaalista merkitystä olisi voinut selvittää ilman Caron tekstien apua. Tosin Gombrichin oman katsannon mukaan kokonaisen kuvaohjelman selvittäminen kuuluu enemmän ikonologian kuin ikonografian piiriin. Gombrichia ja Panofskya luettaessa on syytä muistaa, että monet heidän tulkinnoistaan ovat kiistanalaisia.
13. Panofsky 1972 (1939)18–19.
14. Kuvatyyppien vaelluksen historian tutkimuksen pioneereina pidetään Emmanuel Löwyä, Aby Warburgia ja Rudolf Wittkoweria. Lisää aiheesta mm. Kuusamo 1996, 82–98; Bialostocki 1963, 779–780; Lash 1996, 92–94.
15. Hollaninkielinen originaali *Inleiding in de Iconografie* ilmestyi 1985.
16. Esimerkiksi Rose 2001, 144–147 (missä ikonografiaa väitetään Erwin Panofskyn ”keksinnöksi”), ja *Handbook of Visual Analysis* 2001, 92–118.
17. ICONographical CLASsification System. Järjestelmän loi 1960–70-luvuilla Henri van de Waal Leidenin yliopistosta. Iconclass-sarja (17 volyymia) julkaistiin 1972–1985. Kesäkuussa 2011 järjestelmän internet-sivusto löytyi osoitteesta www.iconclass.nl.
18. Muita merkittäviä keskiaikaisen ikonografian lähteitä ovat mm. *Biblia pauperum, Speculum Humanae Salvationis* sekä eläinsymboliikkaa esittelevät *Bestiarium*-teokset. Merkittävä on myös uudella ajalla syntynyt *Acta sanctorum* -antologia. Lähteitä esittelee mm. van Straten 1994, 75–87.
19. *Metamorphoses,* ”Muodonmuutoksia”. Sisältää kreikkalais-roomalaisen taruston keskeiset myytit ja toimi merkittävänä taiteen innoittajana 1400–1700-luvuilla.
20. Lucius Apuleius, n. 125–180 elänyt reetori ja kirjailija, joka tunnetaan mm. teoksestaan *Metamorfoosit* (*Kultainen aasi*). Hahmona tuntemattomaksi jääneen Martianus Capellan ainoa säilynyt teos, vuoden 400 kieppeillä kirjoitettu *De nuptiis Mercurii et Philologiae,* ”Mercuriuksen ja filologian häistä”, oli merkittävä filosofinen ja ikonografinen lähde läpi keskiajan.
21. Esimerkkitapaus Gallen-Kallellan *Sammon puolustuksen* tulkinnasta ikonografisesti, Palin 1998b, 120.
22. Ks. Van Straten 1994, 75–100: listoja sekä uskonnollista että klassisista lähteistä. Myös embleemioppaita.
23. Cowlingista, ks. Rose 2001, 147–149. Cowlingin mukaan fysiologiset ”luonnetyypit” heijastuivat taiteessa eri yhteiskuntaluokkien kuvauksessa. (Viitattu alkuperäistut-

kimus Cowling, Mary 1989. *The Artist as Anthropologist: The Representation of Type and Character in Victorian Art.* Cambridge: Cambridge University Press). Nederveen Pietersen tutkimuksesta, ks. van Leeuwen 2001, 92–118. (Viitattu alkuperäistutkimus Nederveen Pieterse, J. 1992. *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture.* New Haven: Yale University Press.)

24. Kuusamo 1996, mm. 140–144. Ringbomin Kandinsky-tutkimus: Ringbom, Sixten, 1970. *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting.*
25. Semiotiikan yhteyksistä taidehistoriaan ja peirceläisestä semiotiikasta, Bal & Bryson 1991, 174, 188–191. Barthesilaisen semiotiikan ja ikonografian yhtymäkohdista mm. van Leeuwen 2001, 92–118. Semiotiikan soveltamisen teoreettisista edellytyksistä ikonografiassa on laajemmin kirjoittanut mm. Altti Kuusamo (1996). Intertekstuaalisuuden ja ikonografian yhteyksistä mm. Bal & Bryson 1991, 206–207, Kuusamo, 1996, 102–117. Bal ja Bryson pyrkivät korostamaan ikonografian ja intertekstuaalisuuden eroja niiden näennäisestä samankaltaisuudesta huolimatta, Kuusamo taas argumentoi heidän kantaansa vastaan. "Diskurssi"-käsitteestä visuaalisen taiteen yhteydessä Kuusamo 1996, 45–47. Ikonografia luetaan, koko lailla yllättäen, diskurssianalyysin alaisuuteen teoksessa Rose, 2001, 144–149.
26. Bal & Bryson 1991, 191. Altti Kuusamon mukaan semiotiikka soveltuu paitsi tyyppien historian ja transformaatioiden, myös sellaisten ikonografian osa-alueiden kuin merkkijärjestelmien vertailun ja symbolien kuvassa tapahtuvan jäsentymisen tarkasteluun. Kuusamo 1996, 160.
27. Kontekstuaalisuudesta ja sen kritiikistä mm. Bal & Bryson 1991, 175; Kuusamo 1996, 20. Asiasta on kirjoittanut myös Jonathan Culler, mm. *The Pursuit of signs* (1983) ja *Framing the Sign. Criticism and Institutions* (1988).
28. Cassidy 1993, 3, 8–11. Vastaavankaltaiseen kokonaisvaltaisuuteen on pyrkinyt mm. Hans Belting *Bildwissenschaft*-käsitteellään. Ks. Fält, "Kuinka katsoa keskiaikaan".

KIRJALLISUUS

Bal, Mieke & Bryson, Norman 1991. "Semiotics and Art History". *Art Bulletin,* vol. LXXIII, nr 2, 174–208.

Bialostocki, Jan 1963. "Iconography and Iconology". Teoksessa *Encyclopedia of World Art, Vol. VII,* 769–785. Italia: McGraw-Hill Book Company.

Bialostocki, Jan 1973. "Iconography". Teoksessa *Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas, Vol. II,* 524–541. Toim. Philip P. Weiner. USA: Charles Scribner's Sons.

Cassidy, Brendan 1993. "Introduction: Iconography, Texts, and Audiences". Teoksessa *Iconography at the crossroad,* 3–15. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Gombrich, Ernst 1972. *Symbolic Images. Studies in the art of the renaissance.* Edinburgh: Phaidon Publishers.

Kuusamo, Altti 1996. *Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia.* Tampere: Gaudeamus.

Lash, Willem 1996. "Iconography and Iconology". *Teoksessa Dictionary of Art, vol. 15,* 89–98, toim. Jane Turner. Willard, Ohio: Grove.

Leeuwen, Theo van 2001. "Semiotics and Iconography". Teoksessa *Handbook of Visual Analysis,* 92–118. Toim. Theo van Leeuwen & Carey Jewit.

Palin, Tutta 1998a. ”Hollannin kultainen vuosisata. Svetlana Alpersin ja Mieke Balin haaste taidehistorialle”. *Teoksessa Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään,* toim. Kirsi Saarikangas, 147–176. Tampere: Vastapaino.

Palin, Tutta 1998b. ”Merkistä mieleen”. Teoksessa *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa,* toim. Arja Elovirta & Ville Lukkarinen, 115–150. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

Panofsky, Erwin 1972 (1939). *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance.* USA: Icon Editions.

Rose, Gillian 2001. *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials.* Trowbridge: SAGE Publications Ltd.

Straten, Roelof van 1994. *An Introduction to Iconography.* Saksasta kääntPatricia de Man. Gordon and Breach Science Publishers. Ilmestynyt aluperin hollanniksi 1985 nimellä *Inleiding in de iconofraphie.*

HAKUTEOKSIA:

Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art. 1998. Vols. 1–2. Toim. Helene E. Roberts. Chicago: Fitzroy Dearborn.

Friedman, John Block 1998. *Medieval Iconography: a Research Guide.* New York: Garlan Pub.

Kaske, R. E. 1988. *Medieval Christian Literary Imagery: a Guide to Interpretation.* Toronto: University of Toronto Press.

TAIDETTA TUTKIMAAN

Lauri Ockenström

Erwin Panofskyn ikonologia ja sen perintö

Ikonologiaksi[1] kutsuttu oppiala kehittyi rinnan ikonografian kanssa renessanssin antikisoivan ja emblemaattisen symbolitradition yhteydessä. Termi esiintyi tiettävästi ensimmäisen kerran Cesare Ripan teoksessa *Iconologia* (1593), mistä lähtien sitä käytettiin yleisesti 1600–1700-lukujen taidekirjallisuudessa. Tällöin ikonologia nähtiin humanistisena alana, joka paitsi luokitteli, myös tuotti symboleja ja personifikaatioita taiteilijoiden käyttöön. Tämän suhteen se erottui ikonografiasta, joka miellettiin pelkästään kuvia luokittelevaksi ja kuvailevaksi oppialaksi.[2] Nykyään termin käyttötarkoitus on kuitenkin toinen, ja se nähdään usein ikonografian jatkeena tarkoituksenaan tutkia sosiaalisten ja kulttuuristen arvojen, ideologioiden ja aatteiden heijastumista visuaalisissa taiteissa ja kuvastoissa.

Ikonologia-termin nykyiset merkitykset kehittyivät 1900-luvun alkupuoliskolla osana samaa prosessia, jossa ikonografialle pyrittiin antamaan tieteellisen metodin status. Termin ensimmäisenä modernina käyttäjänä pidetään usein Aby Warburgia (1866–1929), jonka perustamasta Warburg-instituutista kehittyi merkittävä ikonologisen tutkimuksen keskus. Warburgia on usein pidetty kontekstualisoivan tutkimusotteensa vuoksi modernin ikonologian kantaisänä, mutta kyse on jossain määrin myytistä: Warburg piti itseään lähinnä kulttuuripsykologina, eikä hän tehnyt selvää jakoa ikonografian ja ikonologian välille.[3] Erottelun ensimmäisenä määrittelijänä pidetään sen sijaan G. J. Hoogewerffia. Hän näki ikonografian alana, joka tuottaa deskriptioita ja luokitteluja sekä dokumentoi faktoja ikonologian soveltuessa sen sijaan rakenteiden, sisäisten muotojen, muutoksen ja alkuperän tutkimukseen.[4]

Merkityksellisin hahmo ikonologian määritelmien ja metodologisen kehityksen kannalta on kuitenkin ollut saksalainen taidehistorioitsija Erwin

Panofsky (1892–1968), jonka vaikutus oli vahvimmillaan 1950–70-luvuilla. Panofskyn näkemyksen mukaan ikonografinen analyysi kohdistuu intentionaalisesti käytettyihin konventionaalisiin symboleihin ja allegorioihin pyrkien teosten kuvailuun ja luokitteluun. Ikonologinen analyysi keskittyy sen sijaan teoksen ”varsinaiseen” merkitykseen pohtien, mistä syistä teos tehtiin juuri kyseiseen asuunsa. Tarkoituksena on selvittää, mihin taiteilija käytti valitsemiaan muotoja, aiheita ja symboleita tietyssä kulttuurissa tiettynä historiallisena hetkenä, ja minkälaisiin arvoihin, ihanteisiin ja maailmankatsomuksiin nämä ilmaisukeinot olivat kytköksissä. Tässä mielessä taideteos on aina historiallinen dokumentti, joka on lähtemättömästi kytköksissä aikakautensa ja tekijänsä aatemaailmaan. Tutkijan työvälineinä toimivat, osin ikonografian tapaan, mahdollisimman laaja kontekstualisointi, runsas oppineisuus sekä kokemuksen tuoma ymmärrys inhimillisen kulttuurin toimintamalleista. Puhuttaessa ikonologiasta kyse onkin metodin ohella myös näkökulmasta tai ajattelutavasta, jolla visuaalisen kulttuurin ilmaisukielten moniulotteisuutta pyritään ymmärtämään.

Panofskyn lähtökohdat ja kolmiportainen tulkintamalli

Erwin Panofskya voi luonnehtia humanistisen sivistystradition ja saksalaisen Geisteswissenschaft-perinteen myöhäiseksi tulenkantajaksi. Hänen tuotannossaan näkyvät esimerkiksi Kantin, Hegelin ja Diltheyn vaikutukset sekä Aby Warburgin metodiset linjaukset, mutta etenkin Ernst Cassirerin uuskantilainen filosofia ja symbolisen muodon käsite[5] jättivät leimansa hänen ajatteluunsa. Panofskyn ajattelun on sikäli nähty edustavan myös yleistä modernin aikakauden tendenssiä, että se pyrkii strukturalistien lailla löytämään näkyvän tason alta syvempiä selittäviä tekijöitä. Lisäksi hänellä on katsottu olevan yhtäläisyyksiä historiankirjoituksen annalistien koulukunnan ja Foucault’n ajattelun kanssa.[6] Panofsky itse painotti ikonologiansa keskittyvän kuvien sisältöön ja merkityksiin muotokeskeisen formalismin ja puhtaan estetismin vastakohtana, jos kohta hänen on arveltu saaneen formalisteina pidetyiltä Heinrich Wölfflíniltä ja Alois Rieglíltä tiettyjä vaikutteita, kuten ajatuksen muotojen merkityksellisyydestä.[7]

Panofsky esitteli ikonologisen metodinsa englanninkielisessä muodossaan esseessä, joka julkaistiin alun perin 1939 ja uudistettuna 1955, jolloin

muutama keskeinen käsite oli nimetty uudelleen.[8] Panofskyn tulkintamalli koostuu kolmesta teoksen aiheen tai merkityksen tasosta, joista kaksi ensimmäistä rinnastuvat ikonografisen tulkintaperinteen kahteen vaiheeseen. Kolmas, ikonologinen taso pyrkii näkemään teosten sisällöt kulttuuristen arvojen manifestaatioina, maailmankatsomusten esille ryöpsähtävinä ”oireina”.

1) *Primaarinen* tai *luonnollinen*[9] aihe/merkitys: taiteellisten motiivien/muotojen maailma. Tällä tasolla tunnistetaan ”puhtaita muotoja”, kuten viivoja, värejä tai kappaleita, joilla kuvataan ”luonnollisia objekteja” kuten ihmisiä, eläimiä, kasveja ja rakennuksia. Merkitykset jakautuvat faktuaalisiin (visuaalisten muotojen tunnistaminen esineiksi ja olennoiksi) ja ekspressiivisiin, kuten tunneilmauksiin ja merkitseviin eleisiin.
2) *Sekundaarinen* tai *konventionaalinen* aihe/merkitys: kuvien, tarinoiden ja allegorioiden maailma. Panofskyn kielellä ”taiteelliset muodot ja niiden kombinaatiot yhdistetään teemoihin ja käsitteisiin”[10]. Tällä tasolla tunnistetaan henkilöhahmot (mieshahmo parila attribuuttinaan on pyhä Laurentius ja vaaka pitelevä naisfiguuri oikeudenmukaisuuden personifikaatio), narratiiviset kuva-aiheet kuten viimeinen ehtoollinen ja laajemmat allegoriat sekä aiheiden konventionaaliset symboliset viittaussuhteet.
3) *Olennainen/varsinainen* merkitys tai sisältö. Tällä tasolla tutkitaan teoksen komposition ja ikonografisten merkitysten (taso 2) kautta niitä ”taustalla olevia periaatteita, jotka paljastavat kansakunnan, aikakauden, luokan ja uskonnollisen tai filosofisen vakaumuksen perustavat asenteet”[11]. Panofskyn näkemyksen mukaan taiteilija on väistämättä (tietoisesti tai tiedostamattaan) tiivistänyt osan näistä asenteista teokseensa, joka toimii näin ollen syvärakenteita paljastavana historiallisena dokumenttina: Yksittäiset valinnat esimerkiksi tekniikan, komposition, motiivien ja symbolien suhteen ovat ilmentymiä aikakaudelle ominaisista perusasenteista ja tekijän intresseistä. Tämä ikonologinen tulkinta on Panofskyn analyysin todellinen päämäärä: Esimerkiksi Leonardo da Vincin *Viimeinen ehtoollinen* tulisi ymmärtää dokumenttina taiteilijan persoonallisuudesta, Italian renessanssista ja teokseen vaikuttaneesta uskonnollisesta asenteesta.

Tulkinnan välineet ja korjaavat periaatteet

Panofsky erittelee myös tulkinnassa käytettäviä metodologisia välineitä ja niin kutsuttuja ”korjaavia periaatteita”, joiden on tarkoitus ohjata tulkintaa oikeaan suuntaan. Ensimmäisellä tasolla tulkinnan väline on käytännön kokemus, toisin sanoen arjen luonnollisten kohteiden ja tapahtumien tuntemus. Korjaavana periaatteena toimii ”tyylin” historian tuntemus eli tietoisuus siitä, minkälaisten tyylillisten vaatimusten alaisina kohteita ja tapahtumia on eri aikoina kuvattu. Toisen tason tulkintavälineeksi Panofsky määrittelee kirjallisten lähteiden tuntemuksen ja korjaavaksi periaatteeksi ”tyyppien” historian, jälkimmäisen tarkoittaessa tietoutta esimerkiksi siitä, että oikeudenmukaisuuden ideaa oli tapana kuvata vaakaa pitelevänä naishahmona.

Kolmannen tason tulkintaväline ”synteettinen intuitio”[12], jonka problemaattisuuden Panofskyn itsekin myöntää, viittaa ihmismielen ”olennaisten tendenssien” tuntemukseen. Korjaavana periaatteena toimii tuntemus tavoista, joilla erityiset teemat ja käsitteet ovat eri aikoina ilmaisseet aatteellisia syvärakenteita ja perusasenteita. Tässä kohdin Panofskyn ajattelu saattaa näyttäytyä vaikeaselkoisena, mutta yksinkertaisesti ilmaistuna kyse on kulttuurin ja yhteiskunnan laaja-alaisesta tuntemuksesta: Tietämyksemme tiettynä ajanjaksona vallinneista arvoista ja asenteista sekä niistä tavoista ja keinoista, joilla asenteita ilmaistiin, auttavat tulkitsemaan myös kyseisen aikakauden jälkeensä jättämää kuvastoa. Panofsky on esittänyt tulkintamallistaan kokoavan taulukon[13].

Taulukkoa silmäiltäessä on syytä muistaa, ettei Panofsky tarkoittanut malliaan kronologisesti vaiheittain eteneväksi, vaan painotti kaikkien vaiheiden simultaanisuutta ja vuorovaikutusta: toisen tai kolmannen tason tulkinnan tulokset saattavat vaatia paluuta aiemmille tasoille. Ensimmäisen ja toisen tason tulkinnallisia käytäntöjä voi pitää määritelmällisesti selkeinä ja jotakuinkin yhtenevinä perinteisen ikonografian mallien kanssa. Sen sijaan tulkinnan kolmas, ikonologinen taso jää hieman hämärämmäksi, minkä suhteen Panofskya on kritisoitu selkeän metodologisen mallin puutteesta. Ikonologista tulkintaa voidaan kuitenkin lähestyä tutkimalla Panofskyn käytännön esimerkkejä, joissa hän Warburgin tapaan otti laajasti huomioon aikakauden yleiset aatevirtaukset sekä teoksen syntykontekstia valottavat henkilöhistorialliset lähteet, kuten taiteilijoiden biografiset tiedot ja kirjalliset jäämistöt.

Tulkinnan kohde	Tulkintatapa	Tulkintaväline	Tulkinnan korjaava periaate
I Primaarinen tai luonnollinen aihe. Taiteellisten motiivien maailma	Esi-ikonografinen kuvailu	Käytännön kokemus (kohteiden ja tapahtumien tuntemus)	Tyylin historia (käsitys tavoista, joilla kohteita ja tapahtumia kuvattiin muotojen avulla vaihtelevissa historiallisissa olosuhteissa)
II Sekundaarinen tai konventionaalinen aihe. Vakiintuneiden kuva-aiheiden, tarinoiden ja allegorioiden maailma	Ikonografinen analyysi (suppeammassa merkityksessä)	Kirjallisten lähteiden tuntemus (teemojen ja käsitteiden tuntemus)	Tyyppien historia (käsitys tavasta, jolla tiettyjä teemoja ja käsitteitä ilmaistiin kohteiden ja tapahtumien avulla)
III Olennainen / varsinainen merkitys tai sisältö. ”Symbolisten” arvojen maailma	Ikonologinen tulkinta (ikonografinen tulkinta laajemmassa merkityksessä; ikonografinen synteesi)[14]	Synteettinen intuitio (ihmismielen olennaisten tendenssien tuntemus) jota säätelevät yksilöpsykologia ja ”Weltanschauung”	Kulttuurillisten oireiden tai ”symbolien” historia yleisellä tasolla (näkemys tavasta, jolla tietyt teemat ja käsitteet ilmaisevat ihmismielen olennaisia tendenssejä)

Esimerkkejä Panofskyn tulkinnoista

Monet Panofskyn tulkinnoista käsittelevät italialaista renessanssitaidetta. Esimerkiksi voi nostaa tulkinnan Piero di Cosimon[15] *Vulcanus Lemnos-saarella* -teoksesta, jonka oli aiemmin arveltu esittävän kreikkalaisen mytologian Hylas-hahmoa ja nymfejä.[16] Esi-ikonografisen kuvailun tasolla näemme teoksessa villiksi kuvatun luonnonmaiseman, johon on sijoitettu seitsemän ihmisfiguuria. Näistä kuusi on tulkittavissa antiikin tapaan puetuiksi nuoriksi naisiksi ja yksi kömpelön oloiseksi, alastomaksi nuorukaiseksi, jota yksi naisista auttaa. Ikonografisen analyysin tasolla Panofsky pyrki selvittämään narratiivisen kohtauksen aiheen ja kirjallisen lähteen, jonka metsästystä voi pitää malliesimerkkinä vaativasta käsikirjoitustutkimuksesta. Panofskyn mukaan teokseen sopii vain yksi antiikin myytti: Vulcanus-jumalan putoaminen Lemnos-saarelle Junon suistettua hänet Olympokselta. Myytin tekstilähteeksi hän identifioi 300-luvulla eläneen roomalaisen kirjailijan Serviuksen[17] Vergilius-kommentaarin. Maalauksessa kaikki saaren asukkaat on kuvattu nuoriksi naisiksi, mikä ei vastaa Serviuksen kuvausta, mutta tämän Panofsky selittää käsikirjoitustraditioon eksyneen poikkeaman avul-

la: Serviuksen tekstin perusteella nuorta Vulcanusta hoivasi *zintoi*-niminen kansanheimo, mutta keskiaikaisissa käsikirjoituksissa termin kirjoitusasu sai kopistien virheiden vuoksi uusia muotoja, joista yksi oli nymfejä tarkoittava *nimphis*. Pierolla (tai häntä opastaneella oppineella) on ilmeisesti ollut käytössään tällainen käsikirjoitus, mikä selittää nymfien päätymisen nuoren Vulcanuksen auttajiksi. Ikonologisen tulkinnan Panofsky sitoo puolestaan taiteilijan henkilökohtaiseen arvomaailmaan: Piero di Cosimo toteutti lukuisia mytologisia teoksia, joissa esimerkin mukaisesti kuvataan villiä luontoa ja ihmiskunnan turmeltumatonta alkutilaa. Giorgio Vasarin elämäkerran mukaan Piero suhtautui lempeästi eläimiin ja luontoon, mutta tunsi inhoa ihmisiä, väkijoukkoja ja kaupunkien melua kohtaan; kaiken kaikkiaan Vasari kuvaa Pieron jossain määrin alkukantaiseksi ja eläimelliseksi erakkosieluksi. Yhteenvetona Panofsky katsookin Pieron mytologisten teosten kuvaavan hänen kaipuutaan luontoon ja ihmiskunnan alkuaikojen turmeltumattomaan, luonnonläheiseen tilaan.[18]

Hieman toisenlaisen esimerkin tarjoavat Panofskyn mittavat Michelangelo-tulkinnat, joissa henkilöhistoriallisten detaljien rinnalle nousevat laajemmat aatehistorialliset yhteydet ja aikakauden filosofinen debatti. Panofskyn mukaan Marsilio Ficinon ja Giovanni Pico della Mirandolan[19] uusplatonilainen ajattelu loi ideologisen pohjarakenteen, joka vaikutti ratkaisevasti taiteilijan maailmankuvaan ja tuotantoon. Keskeisinä elementteinä hän näkee myös (katolisen) kristinuskon ja platonilaisittain nähdyn pakanallisen antiikin välisen konfliktin sekä taiteilijan sisäiset, uskonnollisen vakaumuksen ja ristiriitaisen tunne-elämän aiheuttamat kamppailut, jotka purkautuivat teoksiin osin tiedostamattomalla tavalla.[20] Tässä mielessä teokset tulevat ymmärrettäviksi Michelangelon persoonan ja aikakauden uskonnollis-filosofisen maailmankuvan pohjalta tarjoten samalla uuden väylän saavuttaa tietoa taiteilijasta ja hänen ajastaan.[21]

Monipuolisen näkökulman Panofskyn tutkimuskäytäntöihin tarjoavat myös Alankomaiden taiteesta tehdyt tutkimukset, joista tunnetuin lienee Jan van Eyckin *Giovanni Arnolfini ja hänen vaimonsa* -teoksen analyysi. Panofskyn mukaan teoksessa on kyse vihkivalan dokumentaatiosta: Naturalistiseen huonetilaan sijoitetut symbolit, kuten kattokruunun yksi palava kynttilä ja taustalla esiintyvä odottavien äitien suojelijan pyhän Margaretan figuuri toimivat morsiuskammion ja vihkiseremonian salaisina attribuut-

teina. Teos toimii esimerkkinä Panofskyn kehittämästä kätketyn symbolin (*disguised symbol*) käsitteestä, jonka hän katsoo soveltuvan etenkin myöhäiskeskiajan taiteen tulkintaan. *Arnolfini*-teoksessa mainitut keskeiset symbolit on naamioitu tai kätketty saumattomaksi osaksi luonnollista ympäristöä ja siihen loogisesti kuuluvia objekteja. Symbolien olemassaolo, jota ei välttämättä mielletä tietoisesti, antaa samalla olettaa kuvasta löytyvän muitakin symbolisia ulottuvuuksia.[22]

Panofskyn mukaan kätketyn symbolin perinne kehittyi 1300-luvun alun Italiassa. Aiemmin keskiajalla eri aikoina eläneet pyhimykset tai ympäristöön sopimattomat symbolit asetettiin ongelmitta samaan kuvaan, mutta Giotto ja Cimabue alkoivat sijoittaa pyhimykset kuviin esimerkiksi taustalle piiloutuvina veistoksina. Sittemmin alankomaalaiset maalarit loivat tavan kuvata symboleja yhä laajemmin tavanomaisten asioiden valepuvussa. Panofskyn mukaan juuri van Eyck kehitti kätketyn symbolin käytöstä johdonmukaisen käytännön, jossa symbolien tuli istua loogisella tavalla luonnonmukaisuutta tavoittelevaan kompositioon.[23] Tietoisuus kätkettyjen symbolien käytöstä on yksi esimerkki korjaavasta periaatteesta, jolla symbolisten merkitysten (ja niiden kautta todellisten merkitysten) koodeja voidaan purkaa ikonologisessa prosessissa.

Ikonologian kritiikki

Panofskyn ikonologisen mallin seuraajia on alusta pitäen kritisoitu monista seikoista, kuten taipumuksesta ylitulkintaan ja merkitysten löytämiseen sieltäkin mihin niitä ei tarkoitettu. Toisaalta ikonologisia tutkimuksia syytettiin jo 1950-luvulla liiallisesta rajoittuneisuudesta ikonografisen tason analyysiin eli tietoisesti laadittuihin konventionaalisiin symboleihin, ja syvempien kulttuuristen vaikuttumien sekä tiedostamattoman puolen laiminlyönnistä.[24] Myös Ernst Gombrich, joka oli aluksi Panofskyn ikonologisen metodin kannattaja, liittyi sittemmin sen kritisoijiin päätyen rajoitetumpaan ja vähemmän kunnianhimoiseen ikonologian määritelmään, josta laajempien maailmankatsomusten ja symbolisten arvojen metsästys oli karsiutunut pois.[25] Gombrichin mukaan ikonografia näyttäytyi yksittäisen lähdetekstin etsintänä ikonologian käsittäessä puolestaan laajemman (symbolisen) kuvaohjelman selvittämisen. Hän erotteli kuvasta kolme merkitystasoa: 1) repre-

sentatiivinen taso, 2) kuvituksen taso (jolla kuva identifioidaan tietyn myytin kuvitukseksi), ja 3) symbolisen merkityksen taso. Toinen taso vastaa läheisesti Panofskyn ikonografista analyysia, mutta kolmas on mainitusti suppeampi kuin ikonologisen tulkinnan alue Panofskyn ajattelussa.[26]

1970-luvulta alkaen taidehistorialliseen keskusteluun alkoi ilmaantua entistä terävämpää arvostelua panofskylaista ikonologiaa kohtaan. Kritiikki hyökkäsi etenkin ikonologisen perinteen lähdepositivismia, kontekstuaalisuutta ja auktorikeskeisyyttä vastaan huomauttaen, että niin ”konteksti” kuin ”tekijäkin” ovat tutkijan omien valintojen tuottamia, subjektiivisia kategorioita. Svetlana Alpersin kritiikin mukaan Panofskyn ikonologia on räätälöity tutkimaan Italian renessanssin narratiivista taidetta, joka muodosti ”oikean” taiteen paradigman asettaen samalla pohjoiseurooppalaisen, luonteeltaan deskriptiivisen taiteen epäoikeudenmukaiseen asemaan. Toisaalta hollantilaista ikonologian harrastusta on arvosteltu juuri 1600–1700-lukujen laatukuviin keskittymisestä, vaikka tulkintamalli on kriitikoiden mukaan tarkoitettu 1400–1500-lukujen mytologisen taiteen tulkintaan.[27]

Osa kritiikistä on ollut oikeutettua, mutta monilta kriitikoilta on jäänyt huomaamatta se tosiseikka, että Panofsky itse oli hyvin tietoinen monista ikonologian heikkouksista.[28] Toiseksi arvostelu on ollut riippuvaista siitä, minkälaisesta ”ikonologiasta” kukin kirjoittaja puhuu. Tarkkaan katsoen kritiikin kärki kohdistuu toisinaan Panofskyn sijaan hänen kerettiläisiin seuraajiinsa, minkä vuoksi olisi hyvä tehdä ero Panofskyn ja ”panofskylaisuuden” välille. Erityisesti on kritisoitu hollantilaista positivistisesti värittynyttä panofskylaista koulukuntaa, jonka on katsottu harrastaneen enemmän ikonografista tutkimusta kuin ikonologiaa sen Panofskyn tarkoittamassa mielessä kulttuuristen syvärakenteiden ja varsinaisen merkityksen analyysina.[29] Lisäksi Panofskyn omat tulkinnat viestivät, ettei hän nähnyt aikakautta yhtenäisenä ja yhdenmukaisena muodostelmana eikä taiteilijayksilöä eheänä, rationaalisena toimijana. Hän päinvastoin rakentaa esimerkiksi Michelangelo-tulkintansa pitkälti aikakauden hengellisten ristiriitojen ja yksilön sisäisten konfliktien varaan. Panofskylle historia on monisäikeinen vyyhti, jossa useat erisuuntaiset ja -laatuiset intressit törmäävät ja vaikuttavat toisiinsa. Tulkinnat heijastelevat myös taiteilijan omaa kamppailua ajalle ominaisten moraalisten ja filosofisten kysymysten kentällä tuoden esiin tiedostamattomiakin valintoja. Panofsky myös muistuttaa Michelangelo-esseessä, etteivät

hänen tutkimuksensa liiku varman tiedon kentällä: aineiston niukkuuden ja vaikeaselkoisuuden vuoksi tulkinnat kuuluvat arvioinnin ja valistuneen arvailun piiriin.[30] Panofsky itse ei myöskään rajannut ikonologista metodiaan varsinaisesti minkään tietyn aikakauden tai alueen taiteen tarkasteluun.

Ikonologian uusia määritelmiä ja sovelluksia

Perinteisen ikonologian kohtaama kritiikki on johtanut 1980-luvulta alkaen vaatimuksiin alan uudistamisesta. M. A. Holly puolusti ikonologisen tutkimuksen oikeutusta vaatimalla paluuta Panofskyn alkuperäiseen skeemaan, joka painottaa ikonologisen tason ensisijaisuutta; hän katsoi Panofskyn pitäneen varsinaisen merkityksen tasoa tulkinnan lähtöpisteenä, jonka valossa esi-ikonografinen ja ikonografinen tulkinta tulee arvioida uudelleen. Hollyn mukaan ikonologian tärkein tehtävä on vastata kysymykseen ”miksi kuva on saanut juuri tämän muodon kyseisenä historiallisena hetkenä?”, mitä voi perustellusti pitää yhtenä tutkimuksen lähtökohdista.[31]

1980–90-luvuilla taidehistorialliseen debattiin vahvasti vaikuttanut W.J.T. Mitchell on pyrkinyt määrittelemään ikonologian uudella tavalla teoreettisesta perspektiivistä käsin. Hän pyrki palauttamaan ikonologian sen perusmerkitykseen, kuvia käsitteleväksi tieteeksi tai tekstiksi[32], joka pureutuu kuvien logiikan ja konventioiden tutkimukseen sekä taiteenalojen erojen alkuperän analyysiin.[33] Saksalainen Hans Belting on taas esittänyt oman näkemyksensä ”uudesta ikonologiasta”, johon tulisi perinteisen taiteen ohella sisällyttää koko visuaalinen kulttuuri. Hänen visiossaan kuvien merkitysten muotoutuminen ja ymmärtäminen perustuvat kuvan, sen mediumin ja kokijan kehon väliseen vuorovaikutteiseen prosessiin.[34] Mitchell ja Belting lähestyvät aihetta teoreettisesta näkökulmasta, eivät niinkään käytännön kannalta; suoranaisen menetelmän sijaan ikonologia edustaa molemmille laaja-alaista ajattelutapaa, jossa monipuolinen kuvasto suhteutetaan kulttuurin kerroksellisuuteen.

Eräänlaisena synteesinä Altti Kuusamo on muodostanut praktiikkaan soveltuvan kehyksen, jossa ikonografista ja -logista tasoa ei pyritä erottamaan toisistaan. Hän kuvaa tulkintaprosessia kaksitasoisella mallilla, johon on sisällytetty tulkinnan keskeiset ongelmanasettelut: 1) ikonografinen analyysi, johon sisältyvät konventionaaliset symbolit, merkkijärjestelmien vertai-

lu, symbolien jäsentyminen kuvassa ja tyyppien historia (hahmojen jatkuvuus ja muodonmuutokset), sekä 2) ikonologinen synteesi, johon kuuluvat eri aikakausien ikonografisten järjestelmien vertailu, psykoanalyyttisen tiedon taso sekä aikakauden ”symboliset muodot” (maailmankatsomukset).[35] Kuusamon näkemystä, jossa nostetaan esiin myös semiotiikan näkökulmasta mielenkiintoisia aspekteja, voi tietyssä mielessä pitää Panofskyn järjestelmän päivitettynä versiona.

Panofskyn omat tulkinnat käsittelevät pitkälti keskiajan ja renessanssin taidetta, mikä on saanut monet pitämään ikonologiaa pelkästään historiallisen taiteen tulkintametodina. Ikonologian uudistamiseen pyrkineet kirjoittajat ovat kuitenkin painottaneet mallin soveltuvuutta myös postmodernin aikakauden visuaalisen kulttuurin ja monenlaisten kuvastojen tutkimukseen,[36] mistä esimerkiksi voi nostaa jo semiotiikan ja ikonografian yhteydessä käsitellyn Rafael Wardin *Presidentti Tarja Halosen muotokuvan* (2002). Teoksesta voi luonnollisen aiheen tasolla tunnistaa ihmisfiguurin, interiöörin ja ikkunasta avautuvan puutarhamaiseman. Wardin teoksessa muotokuville ominainen realismi on saanut antaa periksi, mutta kohteiden tunnistaminen helpottuu, jos käytämme korjaavina periaatteina tietämystämme modernin taiteen konventioista kuvata tilaa ja figuureja. Ikonografisen analyysin tasolla hahmo voidaan tunnistaa presidentti Tarja Haloseksi kesäasunnollaan. Kuvaus poikkeaa aiemmista tasavallan presidenttien virallisista muotokuvista, mutta tietous suomalaisen muotokuva- ja muistomerkkiperinteen muutoksista 1990-luvulla auttaa tulkitsijaa sijoittamaan kuvan osaksi jatkumoa.

Ikonologisen analyysin tasolla on käytävä uudelleen tulkinnan vaiheet alistamalla ne Hollyn muotoilemalle kysymykselle ”miksi presidentti Halonen kuvataan juuri tällä tavoin kyseisenä historiallisena hetkenä?” Asiaa voi lähestyä monesta eri perspektiivistä ja samaten perusteltuja vastauksia voi olla lukuisia. Esimerkiksi aiempiin presidenttimuotokuviin verrattuna vahvan johtajan arkkityypin tilalle on nostettu pehmeitä arvoja, feminismiä ja ekologisuutta esiintuova naispresidentin hahmo intiimissä ja liki arkisessa tilanteessa. Kyseiset piirteet tulevat ymmärrettäviksi Tarja Halosen henkilöhistoriallisen taustan kautta: Hänet tunnetaan tasa-arvon, heikompien oikeuksien ja pasifismin puolestapuhujana, mikä heijastunee teoksen pehmeän maternaalisessa ja antimilitaristisessa sävyssä. Lisäksi tietämyksemme laa-

jemmista kehityslinjoista, esimerkiksi yhteiskunnan rakennemuutoksesta, globalisaatiosta sekä median ja viestinnän moniäänistymisestä luovat teokselle selittävää taustaa. Wardin maalaus voidaan nähdä dokumenttina aikakaudesta, jota leimaavat arvoliberalismi, suvaitsevaisuuspyrkimykset ja kulttuurin sirpaloituminen: Yhtenäiskulttuurin ja kansallisen projektin tilalle on noussut ihmisläheinen ja yksilökeskeinen malli, jossa Halosen tapauksessa painottuvat sekä globaali että sukupuolten välinen tasa-arvo, kestävä kehitys ja ihmisoikeudet. Toisaalta teos voidaan nähdä esimerkkinä vakaan hyvinvointiyhteiskunnan tuottamasta taiteesta; vaikeudet ovat historiallisesti kaukana ja uhkien luonne muuttunut, mikä on mahdollistanut myös yhteiskunnallisen ilmapiirin ja taiteellisten ilmaisukielten aiempaa vapaamman kehityksen. Samalla on hyvä muistaa, että tässä lyhyessä esimerkkitulkinnassa on noussut esiin vain murto-osa seikoista, jotka voivat olla tulkinnan suhteen merkityksellisiä. Kattavan ikonologisen tulkinnan tulisi suhteuttaa teos huomattavasti laajemmin kuvallisiin traditioihin, kulttuurielämään ja teoksen tekijän ja kohteen henkilöhistorioihin – teosta voisi esimerkiksi tarkastella suhteessa presidentin poliittisen toiminnan historiaan yhteiskunnallisena kannanottona ja poliittisten jännitteiden ilmaisijana.

Botticellin *Primavera* – esimerkki tulkintaprosessin dynamiikasta

Ikonografis-ikonologiselle tutkimukselle on ollut luonteenomaista eräänlainen dialektinen muutos, jossa uudet tutkijasukupolvet kritisoivat aiempia tulkintoja ja nostavat esiin uusia hypoteeseja. Hyvän esimerkin tarjoaa Sandro Botticellin *Primavera*-nimisenä tunnettu teos (”Kevään allegoria”), jonka Panofsky, Gombrich ja Edgard Wind yhdistivät 1940–50-luvuilla Marsilio Ficinon ajattelun kontekstiin.[37] Nämä uusplatonilaiset tulkintamallit, jotka perustuivat platonilaiseen rakkausteoriaan, saivat osakseen laajaa hyväksyntää, kunnes uudet tutkimukset ja asiakirjalöydöt alkoivat muuttaa tilannetta 1970-luvulla. 1980-luvun jälkeen Ficinon uusplatonilainen filosofia *Primaveran* pohjatekstinä jäi muodosta, ja sen tilalle nousivat petrarcalaisen runoperinteen mallit, joissa painotettiin antiikin klassisen kirjallisuuden (etenkin Ovidiuksen) ja aikalaisrunoilija Polizianon vaikutusta.[38]

Nykytutkimuksessa erityisen vähälle huomiolle on jäänyt 1960-luvulla syntynyt, uusplatonilaiseen tulkintaperinteeseen liittynyt astrologinen tulkinta,

Edellisen aukeaman kuva:
Sandro Botticelli (Alessandro Filipepi): *Primavera,* n. 1476-1485. Galleria degli Uffizi, Firenze. Kuva: The Bridgeman Art Library. Teokselle on ehdotettu lukuisia kirjallisia lähteitä. Todennäköisimpiä vaihtoehtoja ovat Ovidiuksen *Fasti,* joka selittää suoraan oikean laidan kolmen figuurin (Zefyros-Khloris-Flora) toiminnan, sekä Angelo Polizianon *Giostra,* jossa lähes kaikki komposition hahmot esiintyvät. Filosofisesti teos on liitetty Marsilio Ficinon uusplatonilaiseen rakkausteoriaan, jonka pohjalta se on tulkittu ideaalisen rakkauden kuvaukseksi ja didaktiseksi välineeksi. Historiallisesti teos on liitetty mm. Lorenzo de' Medicin veljen Giulianon rakkaussuhteeseen ja teoksen lopullisen saajan, Lorenzo di Pierfrancesco de' Medicin häihin. Ficinon *De vita* -teoksen pohjalta voidaan muodostaa myös astrologinen tulkinta, jossa koko teos näyttäytyy suurena talismaanina, jonka tarkoitus on muokata katselijaansa posiitivisella tavalla ja välittää tälle suotuisien planeettojen vaikutuksia.

joka pohjautui Ficinon astrologisen magian teoriaan yhdistäen teoksessa esiintyvät kolme graatiaa hyväntahtoisiin planeettoihin, Aurinkoon, Jupiteriin ja Venukseen[39]. Eräässä tulkinnassa koko maalaus nähtiin jättimäisenä yleistalismaanina, jonka esikuvaksi identifioitiin Ficinon *De vita* -teoksessa[40] kuvaama *figura mundi* -objekti ("universumin kuva"). Yhteyttä on tosin pidetty epätodennäköisenä, sillä Ficinon kuvaus ei vastaa *Primaveran* sisältöä, ja toisekseen *figura mundi* on useimpien tulkitsijoiden mielestä astronominen kello.[41] Seuraavaksi esitän, kuinka astrologista tulkintaa voidaan kuitenkin perustella ja jopa laajentaa toisesta näkökulmasta Ficinon tekstejä yksityiskohtaisesti tutkimalla.

Tutkimuksessa on toisinaan sivuutettu muutamia faktoja, jotka puhuvat *Primaveran* ja Ficinon tuotannon, etenkin *De vitan* yhteyden puolesta. Yksi näistä on Gombrichin alleviivaama henkilöhistoriallinen yhteys: Ficino oli kirjeenvaihdossa sekä teoksen saajan, Medici-sukuun kuuluneen nuoren Lorenzo di Pierfrancesco de' Medicin, että tämän opettajien Giorgio Vespuccin ja Naldo Naldin kanssa. Gombrichin tulkinta pohjautuu pitkälti Ficinon Lorenzolle lähettämään kirjeeseen, jossa Venuksen mainitaan merkitsevän lempeän inhimillistä *humanitas*-ominaisuutta. Lisäksi Botticellin tiedetään olleen Vespuccien naapuri ja luottomaalari, mikä selittäisi hänen valintansa teoksen toteuttajaksi.[42] Toisekseen vuoden 1975 asiakirjalöydöt paljastivat, että teos oli sijoitettu nuoren Lorenzon makuukamariin vuoteen yläpuolelle juuri samalla tavalla kuin Ficino ohjeisti *figura mundin* asettelua.[43] Uudet tiedot osoittivat vääräksi Panofskyn teorian *Primaverasta* ja *Venuksen syntymästä* rinnakkaisteoksina ja antoivat samalla tukea oletuksille,

joiden mukaan teos olisi tarkoitettu astrologisten amulettien tapaan hyvinvointia tuovaksi käyttöesineeksi.

Ficinon *De vitan* lähiluku paljastaa muita asiaan liittyviä, kenties merkityksellisiä yhteyksiä. Kyseessä on ptolemaiolaiseen maailmankuvaan pohjautuva lääketieteellis-astrologinen ohjekirja, jonka perusajatuksen mukaan taivaankappaleiden säteily vaikuttaa maanpäälliseen toimintaan, ja erilaisin apukeinoin, kuten talismaaneja valmistamalla, ihmisyksilö voi kanavoida itselleen haluttuja vaikutuksia. Tärkeimmäksi teemaksi nousee Marsin ja Saturnuksen haitallisten vaikutusten torjuminen hyväntahtoisten planeettojen, Auringon, Jupiterin, Venuksen ja Merkuriuksen säteilyä hankkimalla. Ficino vertaa ensin mainittua kolmikkoa toistuvasti kolmeen graatiaan, mistä myös *Primaveran* astrologinen tulkinta oli saanut alkunsa.

Samaisessa kirjeessä, jota Gombrich käytti tulkintansa pohjana, Ficino toteaa onnelliseksi sen, jonka kohdalla Kuu ei ole huonossa aspektissa Marsiin ja Saturnukseen nähden, ja lisäksi suosiollisessa aspektissa Aurinkoon, Jupiteriin, Merkuriukseen ja Venukseen nähden.[44] Kuun keskeisyys astrologisten ominaisuuksien välittäjänä toistuu myös *De vitassa,* jonka mukaan mitään ei voi saattaa onnistuneeseen lopputulokseen ilman Kuun suosiota. Toisaalta Ficino linkittää aikaisempiin lähteisiin kuten Ptolemaiokseen ja arabiastrologeihin nojaten Kuun vahvasti toiseen feminiiniseen planeettaan Venukseen: Molempien mainitaan merkitsevän luontoa, kasvua, kosteutta ja vihreää väriä. Oletus Kuun ja Venuksen samankaltaisuudesta oli yleinen astrologisessa perinteessä esiintyen myös Pico della Mirandolalla. Lisäksi Kuun mainitaan olevan niin voimakas taivaankappale, että se on parasta tuoda esiin lievennetyssä muodossa. Ficinon mukaan juuri Venus on ihmisille sopivaksi ”temperoitu” Kuu, ja toisaalta Kuun yhdistäminen Jupiteriin tai Aurinkoon tuottaisi samalla Venuksen vaikutukset.[45]

Muiden planeettojen vaikutusten välittäjänä mainitaan Kuun ohella usein Merkurius: Ficinon mukaan juuri Kuu ja Merkurius yhdessä tuovat kolmen hyväntahtoisen planeetan vaikutukset kaikkein voimakkaimmin ihmisen saataville. Myös Merkurius mainitaan suotuisana planeettana, joka paitsi välittää muiden taivaankappaleiden vaikutuksia, voi myös sekoittaa niiden ominaisuuksia haluamallaan tavalla.[46] Nämä astrologiset opit avaavat mahdollisuuden mielenkiintoiselle arvausleikille: Voisiko *Primaveran* keskusfiguuri olla Venuksen hahmossa esitetty, ihmisille sopivaksi temperoitu Kuu,

joka yhdessä Mercurius-hahmon kanssa välittää kolmena graatiana kuvatun Jupiterin, Auringon ja Venuksen suotuisat vaikutukset teoksen katselijalle? Mercurius myös vaikuttaisi hämmentävän sauvallaan pilvikehiä, jotka saattaisivat kuvata planeettojen seitsemää sfääriä. Lisäksi teos oli sijoitettu makuukamarin ylempiin osiin kuten Ficino oli *figura mundin* suhteen ohjeistanut. Vaikkei *Primavera* olekaan identtinen kyseisen objektin kanssa, on mahdollista, että yksi sen käyttötarkoituksista oli toimia eräänlaisena talismaanina, joka tuotti katselijalleen niin henkistä kuin fyysistäkin hyvinvointia. Selittävinä taustatekijöinä toimivat tässä tapauksessa Ficinon uusplatonilainen filosofia ja monista esikuvista koostettu astrologisen magian teoria ja laajemmin nähtynä aikakauden tieteellinen ajattelu, uskonnollisuus, uskomusjärjestelmät, maailmankatsomukset ja asianomaisten henkilökohtaiset vakaumukset.

Haluan lopuksi muistuttaa, että esitetty tulkinta on pelkästään muutamiin ja luonteeltaan viitteellisiin tekstilähteisiin perustuva arvaus, jota ei tunnettujen dokumenttien valossa voi verifioida.[47] Menneisyyttä tutkittaessa joudutaankin usein toimimaan vähäisen ja fragmentaarisen lähdeaineiston varassa ja tyytymään sen pohjalta tehtyihin, joskin mahdollisimman perusteltuihin tulkintoihin. Toiseksi on hyvä muistaa, että teoksella on voinut olla aikalaisille monia rinnakkaisia käyttötapoja ja merkityksiä, joiden ei nähty olevan ristiriidassa keskenään. Samaten tekstilähteitä on saattanut olla lukuisia: On esimerkiksi mahdollista, että monien tutkijoiden esiin nostamat Ovidius ja Poliziano ovat toimineet teoksen ikonografisen kuvaohjelman taustalla ja antaneet sille tiettyjä symbolisia merkityksiä, kun taas Ficinon platonilainen rakkausteoria ja astrologinen magia ovat samalla voineet tarjota sisältöä teoksen praktisille ulottuvuuksille.

Kuvattu esimerkki havainnollistaa hyvin, kuinka ikonologinen interpretaatio sulkee sisäänsä monia erilaisia näkökulmia eikä tietyssä mielessä tule koskaan täydellisen valmiiksi. Tämänkaltainen tulkintojen hidas kehkeytyminen ja muutosalttius voidaan nähdä osana ikonografis-ikonologiselle tutkimusperinteelle ominaista dialektiikkaa; ajan myötä esiin nousee uusia faktoja ja tutkimustuloksia, aiemmista tutkimuksista muodostetaan kriittisiä arvioita ja myös tutkimusperinnettä hallitsevat ideologiset ja metodiset reunaehdot vaihtelevat. Tulkintaprosessin voi katsoa muistuttavan myös hermeneuttista kehää: Taideteoksia tulkitaan historiallista kontekstia vasten,

mutta samalla ne itse ovat keskeistä lähdeaineistoa jonka pohjalta konteksti luodaan. Tämä prosessin monivaiheinen, dynaaminen ja itserakentuva luonne on hyvä pitää mielessä tulkintoja tehtäessä, sillä parempiakaan väyliä inhimillisen ajattelun historian tutkimiseen ei ole olemassa. Muutosalttius ei kuitenkaan tarkoita sitä, että tutkimustyö olisi turhaa tai kaikki näkemykset olisivat yhtä ”tosia”: Tulkintojen on aina pyrittävä loogisuuteen ja niiden on pohjauduttava perustellulla tavalla tunnettuun lähdeaineistoon.

Viime vuosikymmenten kritiikki on nakertanut panofskylaisen ikonologian suosiota, eikä se enää palanne erityisasemaan, josta se sai nauttia 1950–60-luvuilla. Ikonologista metodia ei ole kuitenkaan osoitettu käyttökelvottomaksi, ja sen nimissä tapahtuva tutkimus on jatkossakin tarpeellista. Mikäli ymmärrämme ikonologian suuntautumisena, joka tutkii taideteoksien ja kuvastojen merkityksiä esimerkiksi henkilökohtaisten lähteiden ja niissä ilmenevien asenteiden, arvojen ja vakaumusten pohjalta pyrkien suhteuttamaan ne aikakauden ajatusmaailmaan (sekä valtavirtauksiin että underground-ilmiöihin), voimme pitää sitä hyvinkin elävänä taidehistoriallisen tutkimuksen alueena. Tämä muistuttaa Panofskyn – ja osin myös Warburgin – alkuperäistä ajatusta kokonaisvaltaisesta, laajaan sivistykseen, ammattitaitoon ja ymmärrykseen perustuvasta kulttuurisesta tutkimuksesta, joka tuo mieleen myös vaatimukset postmoderniin maailmaan päivitetyn ikonografian edellytyksistä. Ikonologiaa ei tarvitse myöskään rajoittaa kanonisoituun taiteeseen, vaan sitä voi mahdollisuuksien mukaan soveltaa monenlaisiin kuvastoihin. Visuaalisten medioiden täyttämässä maailmassa tarvitaan vastakin taitoa analysoida kuvia usealla merkitystasolla.

1. Kreikan sanoista *eikon,* kuva, ja *logos,* sana, järki, laki, tiede.
2. Bialostocki 1963, 773. Bialostocki viittaa Honoré Lacombe de Prezelin teokseen *Dictionnaire iconologique* (1756), jonka hän katsoo esittävän termin traditionaalisen käytön. Siinä ”ikonologia” kuvataan naishahmona piirtämässä siivekkään hengen (genius) hänelle paljastamaa personifikaatioita.
3. Warburg käytti termiä ”ikonologia” taidehistorian maailmankongressissa 1912 esitelmöidessään Palazzo Schifanoian freskojen kuvaohjelmasta. Holly 1984, 105. Kuusamo 1996, 30. Bialostocki 1963, 774. Myytistä Warburgista ikonologian isänä, ks. Vuojala, Petri, 1997. *Pathosformel. Aby Warburg ja avain tunteiden taidehistoriaan,* 30–34.
4. Bialostocki 1963, 774. G. J. Hoogewerff 1931, *L'iconologie et son importance pour l'étude systematique de l'art chrétien,* RACr, VIII, 53–82.
5. Cassirer ja Panofsky työskentelivät yhtä aikaa Warburg-instituutissa 1920-luvulla. Holly 1984, 114–115. Cassirerin symboliset muodot merkitsivät ajattelun rakenteita

ja tiedon muotoja, joiden kautta ymmärrämme maailman. Inhimillisen kulttuurin manifestaatiot, kuten taide, tiede, uskonto ja politiikka olivat hänelle ”symbolisia esityksiä”, jotka muodostivat formaalin viestinnällisen kielen yksilöiden välille. Panofskyn näkemys ikonologisesta tulkinnasta ”symbolisten muotojen maailmana” perustuu vahvasti Cassireriin. Ks. Holly 1984, 116–120.

6. Holly 1984, 185–187; Palin 1998, 156. Näkemys yhteydestä Foucault’n episteemin käsitteeseen ja annalisteihin on peräisin Hollylta.
7. Panofsky 1955, 26, 39. Holly 1984, mm. 59–68, 69–70, 89–91.
8. Introductory, teoksessa *Studies in Iconology* (1939), ja Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art, teoksessa *Meaning in the Visual Arts* (1955). Edellisessä kolmannen merkitystason tulkintametodi on nimeltään ”iconographical interpretation” tai ”iconographical synthesis”, jälkimmäisessä ”iconological interpretation”. Termi ”kontrolloiva periaate” (controlling principle) on muuttunut ”korjaavaksi periaatteeksi (corrective principle). Panofsky siis esitteli metodinsa ”ikonologian” nimellä vasta 1955, vaikka mallin sisältö ei käytännössä muuttunutkaan.
9. Problemaattinen ajatus ”luonnollisista” merkityksistä kuuluu aiempaan perinteeseen esiintyen vielä Gombrichilla. Myöhemmät konventionalistit kuten Nelson Goodman ja Mitchell ovat suhtautuneet niihin kriittisesti pitäen merkityksiä tottumukseen perustuvina. Mitchell 1986, esim. 65–69, 77, 81, 85–89.
10. Panofsky 1955, 29.
11. Panofsky 1955, 30.
12. Tieteenfilosofiassa synteettinen tieto merkitsee kokemukseen pohjautuvaa vastakohtana analyyttiselle.
13. Panofsky 1972a [1939] 14–15, Panofsky 1955, 40–41.
14. Sulkeissa vuoden 1939 esseen määritelmät.
15. Piero di Cosimo (1461–1521), firenzeläiseen maalari, jonka mestarina toimi Cosimo Rosselli.
16. Valmistunut n. 1495–1505. Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. Kuva teoksesta Panofsky 1972a [1939], kuva 17 (Plate VIII).
17. Maurus Servius Honoratus (4. vs. j.a.a.) kirjoitti Vergiliuksen koko tuotantoa käsittelevän kommentaarin joka tunnettiin hyvin renessanssin Firenzessä ja painettiin ensi kerran 1471.
18. Panofsky 1972a [1939], 33–68.
19. Firenzeläinen Marsilio Ficino (1433–1499) tunnetaan Platonin teosten kääntäjänä ja Italian renessanssin merkittävimpänä uusplatonilaisena ajattelijana. Nuorempi aikalainen (1463–1494) Giovanni Pico della Mirandola oli Ficinon oppilas ja kilpailija.
20. Panofsky 1972a [1939], 171–230.
21. Filosofian, aatemaailman ja maailmankuvan intentionaalisen ja tiedostamattoman vaikutuksen problematiikasta Panofskyn ajattelussa, ks. Holly 1984, 161–62.
22. Panofsky 1934, 123–127.
23. Panofsky 1971, 140–144.
24. Bialostocki 1963, 780–81.
25. Altti Kuusamon mukaan Gombrich on osasyyllinen ikonologisen projektin lopahtamiseen tämän luovuttua laajasta kontekstualisoinnista ja sanouduttua irti Cassirerin ”symbolisista muodoista”. Kuusamo 1996, 157–158.
26. Gombrich 1972, 3–7.
27. Palin 1998, 148, 155–158, 160. Palin viittaa teokseen J. B. Bedaux 1990, The Reality of Symbols.

28. Esimerkiksi Holly 1984, 164, 188–190.
29. Kritiikistä mm. Palin 1998, 148–57, 160–61. M. A. Hollyn mukaan Panofskya on ymmärretty laajasti väärin. Holly 1984, 10.
30. Panofsky 1972a [1939], 228. Monilta on jäänyt huomaamatta Michelangelo-esseen lopulta löytyvä *non liquet* ("tämä ei ole selvää"), jonka Panofsky käsittääkseni ulottaa koskemaan useimpia *Studies in Iconology* -teoksen ikonologisen tason tulkintoja. ("It is disappointing to conclude these chapter with another *'non liquet'*. But the symbolical creations of geniuses are unfortunately harder to nail down to a definite subject than the allegorical inventions of minor artists.")
31. Holly 1984, mm. 179–183, 185.
32. Ikonologia = ikoneita (kuva, kaltaisuus) käsittelevä logos (tiede, teksti, diskurssi). Mitchell 1986, 1–2.
33. Mitchellin teoria pohjautuu teoksiin *Iconology* (1986) ja sen "jatko-osaan" *Picture Theory* (1994). Kokoavan yleisesityksen Mitchellin ajattelusta on tarjonnut Kai Mikkonen (ks. lähdeluettelo).
34. Belting 2005.
35. Kuusamo 1996, 159–160.
36. Esimerkiksi panofskylaiseksi tunnustautuva Jörg Traeger on analysoinut modernia taidetta ja nykytaidetta ikonologisesti. Esim. Traeger, Jörg, 2004. *Kopfüber. Kunst am Ende des 20. Jahrhuderts.*
37. Gombrich 1972, 37–63, Panofsky 1972b, 193–199, Wind 1958, 49–50, 110.
38. Etenkin Charles Dempsey on lukuisissa kirjoituksissaan 1960-luvulta alkaen painottanut hovirunouden merkitystä Primaveran innoittajana (esim Dempsey, Charles, 1992. *The Portrayal of Love.* Princeton).
39. Vielä 1400-luvulla vallinnut ptolemaiolainen järjestelmä perustui oletukseen seitsemästä maata kiertävästä taivaankappaleesta (Kuu, Merkurius, Venus, Aurinko, Mars, Jupiter ja Saturnus).
40. *De vita libri tres* (Kolme kirjaa elämästä), julkaistu 1489. Tuorein moderni editio *Three books on the life* [*De vita libri tres*]. A critical edition and translation with introduction and notes by Carol V. Kaske and John R. Clark. Binghamton. Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1989. Teos on kirjoitettu *Primaveran* syntymisen jälkeen, mutta muut lähteet osoittavat Ficinon tunteneet siinä esitellyt astrologiset opit jo 1470-luvulla.
41. Graatioiden yhteyden planeettoihin löysi Gombrich (1972, 57–58). *Figura mundi* -yhteyttä ehdotti Warburg-instituutin tutkija Frances Yates (Yates, F. A., 1964. Giordano Bruno and the hermetic tradition. London.1964, 76–78). Laajempi astrologinen tulkinta ja Ficinon figura mundi -kuvaus suomeksi, Ockenström 2011, Icones Magicae. *kuvat ja magia Marsilio Ficinon ajattelussa.* (JYKDOK, Elektroninen aineisto.)145–149.
42. Gombrich 1972, 41–45.
43. Levi d'Ancona 1983, 28. Ficino, *De vita* 3.19. Levi d'Anconan teos on hyvä esimerkki laajan kirjallisen lähteistön ja historiallisen kontekstin huomioivasta ikonografis-ikonologisesta tutkimustyöstä.
44. Gombrich 1972, 41–42. Ficino, Opera omnia 805.
45. Ficino, De vita 3.4, 3.5, 3.6, 3.7. Kuun ja Venuksen yhteyksistä myös Levi d'Ancona 1983, 111.
46. Ficino, De vita 3.5–6.
47. Esimerkiksi Kuun ja Venuksen astrologisten vaikutusten samankaltaisuuden ja Kuun, kolmen graatian ja Merkuriuksen yhteenkuuluvuuden pohjalta tehty oletus

Venuksen personifikaatiosta Kuun ikonografisena ”korvaajana” on esimerkki pitkälle menevästä tulkinnasta, johon on syytä suhtautua varoen.

KIRJALLISUUS

Belting, Hans 2005. ”Image, Medium, Body: A new Approach to Iconology”. *Critical Inquiry,* Vol. 31, No. 2 (Winter 2005), 302–319.

Bialostocki, Jan 1963. ”Iconography and Iconology”. Teoksessa *Encyclopedia of World Art, Vol. VII,* 769–785. Italia: McGraw-Hill Book Company.

Gombrich, Ernst H. 1972. *Symbolic Images. Studies in The Art of the Renaissance.* Edinburgh: Phaidon Publishers.

Holly, M. A. 1984. *Panofsky and the Foundations of Art History.* USA: Cornell University Press.

Levi d'Ancona, Mirella 1983. *Botticelli's Primavera. A Botanical Interpretation Including Astrology, Alchemy and the Medici.* Firenze: Leo S. Olschki Editore.

Mikkonen, Kai 1998. ”Kuvan ja sanan suhteesta. Visuaalisen ja verbaalisen esittämisen rajankäyntiä W.J.T. Mitchellin mukaan”. Teoksessa *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään,* toim. Kirsi Saarikangas, 115–145. Tampere: Vastapaino.

Mitchell, W.J.T. 1986. *Iconology. Image, Text, Ideology.* USA: The University of Chicago Press.

Mitchell, W.J.T. 1994. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation.* USA: The University of Chicago Press.

Palin, Tutta 1998. ”Hollannin kultainen vuosisata. Svetlana Alpersin ja Mieke Balin haaste taidehistorialle”. Teoksessa *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään,* toim. Kirsi Saarikangas, 147–176. Tampere: Vastapaino.

Panofsky, Erwin 1934. ”Jan van Eyck's Arnolfini Portrait”. *The Burlington Magazine for Connoisseurs,* vol. 64, No. 372 (Mar., 1934), 117–127.

Panofsky, Erwin 1955. *Meaning in the Visual Arts.* USA: Doubleday Anchor Books.

Panofsky, Erwin 1971. *Early Netherlandish Paintig. Its Origin and Character.* Vol. I.

Panofsky, Erwin 1972a (1939). *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance.* USA: Icon Editions.

Panofsky, Erwin 1972b (1969). *Renaissance and Renascences in Western Art.* USA: Icon Editions.

Wind, Edgar, 1958. *Pagan Mysteries in the Renaissance.* London: The Norton Library.

Tunneilmaisu, tiedostamaton

TAIDETTA TUTKIMAAN

Sari Kuuva

Pathosformel ~ Hulmuavat hiukset taiteen tunneilmaisussa

Intro

Sandro Botticellin (1445–1510) maalauksessa *Venuksen syntymä* (n. 1485, kuva 1) länsituulen henkäys hulmuttaa rannalla seisovan Venuksen ja kevään jumalattaren hiuksia. Liehuvat hiukset tuovat kuvaan illuusion liikkeestä, joka jatkuu myös teoksessa kuvatuissa draperioissa eli kankaiden laskoksissa. Hulmuavien hiusten tematiikka yhdistää Botticellin teoksen Edvard Munchin (1863–1944) noin 400 vuotta myöhäisempään maalaukseen *Ero* (1896). Myös Munchin maalauksen naishahmo hulmuavine hiuksineen on sijoitettu meren partaalle. Naishahmon pitkä, vaalea leninki ei kuitenkaan liehu vapaasti tuulessa, vaan puvun helma näyttää pikemminkin sulautuvan osaksi kiemurtelevaa rantaviivaa. Sekä Botticellin että Munchin kuvissa on liikettä, mutta liikkeen logiikka on täysin erilainen. Botticellin kuvaama liike on kevyttä ja leijailevaa, mutta Munchin maalauksessa liike on kierteistä ja hidasta, miltei jähmettynyttä. Vaikutelma jähmettyneisyydestä korostuu Munchin puupiirroksessa *Salome-parafraasi* (1898), jonka yhteydessä taiteilija on edelleen kehitellyt hiusteemaansa.

Hulmuavien hiusten problematiikkaa *Venuksen Syntymän* yhteydessä on analysoinut esimerkiksi Aby Warburg (1866–1929) Botticelli-tutkimuksessaan (1893). Warburgin tutkimuksellinen kiinnostus kohdistui tunneilmaisun eri ulottuvuuksiin, joita hän lähestyi uransa aikana erilaisten kuva-aineistojen, teorioiden ja käsitteiden avulla. Uransa alkuvaiheessa, 1800-luvun lopussa, Warburg oli kiinnostunut taiteellisen havaitsemisen psykologiasta, esimerkiksi Friedrich Theodor Vischerin (1807–1887) ja Robert Vischerin (1847–1933) kehittelemästä Einfühlung-teoriasta, mutta 1900-luvun alussa hän siirtyi taidepsykologisten ilmaisuteorioiden alueelle. Warburgin tutki-

muksia yhdistävä päähypoteesi oli, että kaukaa historiasta juontuvat emotionaalisesti latautuneet ilmaisumuodot, kuten ilmeet, eleet, asennot, liikkeet tai dramaattisen toiminnan kuvaukset, ilmestyvät aika ajoin myöhäisempään kulttuuriin, ilmaisuvoimansa säilyttäneinä. Vuodesta 1905 lähtien Warburg käytti näistä muodoista nimitystä *Pathosformel* eli paatosmuoto. Warburg tutki uransa aikana erityisesti antiikista juontuvien asento-, ele- ja ilmetyyppien alkuperää, vaellusreittejä ja muodonmuutoksia.[1]

Artikkelissa tarkastelen Warburgin *Pathosformel*-käsitteestä avautuvia metodologisia mahdollisuuksia taiteen tunneilmaisun tutkimukselle. Lähestyn käsitettä Warburgin omien kirjoitusten ja kuvaesimerkkien kautta, hyödyntäen myös Warburgin tuotantoa analysoineiden suomalaisten tutkijoiden, Petri Vuojalan ja Altti Kuusamon, tekstejä. Etenen Warburgin Botticelli-tutkimuksesta *Ninfa fiorentina* -aiheeseen ja keskeneräiseksi jääneeseen *Mnemosyne Atlas* -projektiin. Warburg oli kiinnostunut erityisesti antiikin ja renessanssin kuvaperinnön suhteesta, mutta artikkelissani pohdin, millaisia näkökulmia Warburgin käsitteestä *Pathosformel* voisi avautua myöhemmän taiteen tutkimukselle. Käytän esimerkkeinä Edvard Munchin aiheita *Ero, Vetovoima* ja *Salome-parafraasi,* jotka kaikki sisältyvät teoskokonaisuuteen *Elämänfriisi.* Analysoin hulmuavien hiusten teemaa Munchin *Elämänfriisissä* kiinnittäen erityistä huomiota paatosmuotoihin liittyvään merkitysten polarisaatioon ja energeettiseen inversioon. Päätäntöluvussa pohdin *Pathosformel*-käsitteen käyttökelpoisuutta metodologisena välineenä.

Warburgin ajatusten hyödyntämistä taiteen tutkimuksessa on hankaloittanut se, että monet hänen teksteistään ovat olleet arkiston kätköissä. Tekstien toimitus- ja käännöstyötä on vaikeuttanut muun muassa Warburgin omaperäinen, tiivis ja aforistinen kirjoitustyyli. Pitkään yksi tunnetuimmista Warburgin elämään ja ajatteluun johdattavista julkaisuista oli Ernst Gombrichin (1909–2001) *Aby Warburg. An intellectual biography* (1970). Vuonna 1999 julkaistiin englanniksi laaja Warburgin kirjoitusten kokoelma *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance* ja vuonna 2000 rekonstruktio Warburgin kuvakokoelmasta *Der Bilderatlas Mnemosyne.* Lisäksi vuonna 2001 ilmestyi Richard Woodfieldin toimittama artikkelikokoelma *Art History as Cultural History: Warburg's Projects,* jossa eri kirjoittajat pohtivat Warburgin elämäntyöstä avautuvia teemoja. Warburgin teksti- ja kuvakokoelmien julkaiseminen

Kuva 1. Sandro Botticelli (1444/5–1510): *Venuksen syntymä,* n. 1485, tempera kankaalle. Galleria degli Uffizi, Firenze, Italia. Kuva: Giraudon/The Bridgeman Art Library.

vuosituhannen vaihteessa on lisännyt hänen lähestymistapaansa kohdistuvaa kiinnostusta. Tällä hetkellä Warburgin avaamia teemoja tutkitaan aktiivisesti eri puolilla Eurooppaa, ja hänen ajatuksiaan on sovellettu paitsi kuvataiteen, myös elokuvan ja arkkitehtuurin tutkimukseen.

Kuten englanninkielinen, myös suomenkielinen Warburg-tutkimus lisääntyi 1990-luvulla. Väitöskirjassaan *Pathosformel. Aby Warburg ja avain tunteiden taidehistoriaan* (1997) Petri Vuojala on analysoinut Warburgin ajattelua monipuolisesti Pathosformel-käsitteen näkökulmasta. Vuojala on käsitellyt Warbugin teemoja myös tekstissään ”Warburg ja taiteen psykopatologia eli metaforan funktiot taidehistoriassa” (2011). Altti Kuusamo on puolestaan teoksessaan *Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli ja ikonografia* (1996) pohtinut Warburgin ajattelua erityisesti kuvien vaellushistorian näkökulmasta. Lisäksi hän on jatkokehitellyt Warburgin avaamia tutkimusteemoja muun muassa artikkeleissaan ”Yksityiskohdan teoriaa III: Sivuseikat liikkeessä” (2002) ja ”Käsite ja elemuoto. Vaghezza ja dionyysinen karnevalisaatio 1500-luvun puolivälin italialaisen taiteen synnytyshuonekuvissa” (2004).[2]

Pathosformel

Ensimmäisen kerran Warburg käytti käsitettään Pathosformel vuonna 1905 artikkelissaan Albrecht Düreristä (1471–1528) ja Italian antiikista. Tekstissään Warburg vertaa Dürerin piirrosta *Orfeuksen kuolema* (1494)[3] varhaisempiin tulkintoihin samasta aiheesta. Hänen mukaansa Dürerin teos pohjautuu kopioon Andrea Mantegnan piirissä (n. 1431–1506) tehdystä anonyymistä kaiverruksesta,[4] jolla puolestaan on kosketuskohtia kreikkalaiseen vaasimaalaukseen. Dürerin versio *Orfeuksen kuolemasta* jakaa siis emotionaalisen elekielensä kreikkalaisten, samaa traagista näyttämöä kuvaavien aiheiden kanssa, ja teos voidaan siten nähdä yhtenä dokumenttina muinaisen maailman tunkeutumisesta moderniin sivilisaatioon. Warburgin artikkelissaan esittelemät työt viitoittavat vaellusreitin, jota pitkin antiikin paatosmuoto eteni renessanssin taidepiireihin ja lopulta Dürerin mieleen.[5]

Vaikka *Pathosformel* on usein mielletty Warburgin pääkäsitteeksi, hän ei määritellyt sitä missään yhteydessä kovin täsmällisesti.[6] Warburgin ja eri kommentaattoreiden kirjoitusten perusteella on kuitenkin mahdollista konstruoida käsitteestä seuraavanlainen määritelmä: *Pathosformel* eli paatosmuoto viittaa psyykkisten tilojen visuaalisiin ilmauksiin kuvissa. Kyse on esimerkiksi ilmeiden, eleiden, asentojen, liikkeiden tai dramaattisten toimintojen kuvauksista, joiden avulla ilmaistaan henkilöiden tunnetiloja tai tilanteiden sisäisiä jännitteitä. Paatosmuotoja hyödyntämällä on pyritty kuvien emotionaalisen ilmaisuvoiman ja visuaalisen tehon lisäämiseen. Paatosmuoto voi olla jokin yksittäinen visuaalinen elementti kuvassa, mutta kyse voi olla myös koko kompositiosta eli sommitelmasta, kuten esimerkiksi Dürerin tapauksessa. Warburg arveli muinaisuudesta juontuvien paatosmuotojen vaikutuksen ulottuvan nykyisyyteen saakka. Hänen kuvailemansa paatosmuodot voivat ikään kuin kivettyneinä siirtyä teoksesta ja aikakaudesta toiseen, mutta ne saattavat myös muuntua siirtyessään uuteen käyttöyhteyteen.[7]

Warburg oletti yksinkertaisen hyötyajattelun ohjaavan klassisten mallikuvien käyttöä. Hänen mukaansa esimerkiksi varhaisrenessanssin taiteilijat kokivat oman kuvakulttuurinsa ilmaisullisesti köyhäksi ja kyvyttömäksi vastaamaan ajan tarpeisiin, mutta antiikin intohimoisten elekuvien lähteille palaamalla onnistuttiin murtamaan keskiaikaiset ilmaisukahleet. Mallikuvien käytössä kyse oli ennen muuta historiallisten esikuvien taiteelle antamasta

intensiteettilisästä. Klassisia malleja jäljittelemällä voitiin vaivattomasti valmistaa ihmissuhteiden dramatiikkaa heijastavia tilannekuvia, koska esikuvissa oli ikään kuin annettu valmiina kaikki olennaiset visuaaliset elementit, kuten henkilöiden asennot, eleet, ilmeet ja katseradat. Antiikin mallikuvien käyttö ei välttämättä edellyttänyt lainaajaltaan suurtakaan oppineisuutta, vaan siihen riittivät niin sanotut esiymmärrykselliset valmiudet, erityisesti empaattinen kyky hahmottaa kuvan inhimillinen perustilanne ja myötäelää se. Paatosmuodot saattoivat saada moninaisia sisältöjä, eivätkä ne välttämättä sitoutuneet alkulähteisiinsä, vaan ne saattoivat irtautua kontekstistaan ja siirtyä aihepiiristä toiseen. Toisinaan renessanssin taiteilijat käyttivät antiikin mallikuvia ikään kuin leimasinten tapaan kuvan tunnevoimaisuuden ja liikkeisyyden kohottamiseksi. Vaikka taiteilijat eivät aina tienneet, mitä heidän jäljittelemänsä kuvat olivat, saattoi paatosmuotojen käyttö parhaimmillaan olla antiikin myyttien, draaman ja historian ymmärryksen syventämää.[8]

Vaikka *Pathosformel*-käsite ilmestyi Warburgin sanastoon vasta vuonna 1905 Dürer-artikkelissa, tutki hän kuitenkin siihen rinnastuvia yksityiskohtia jo aikaisemmin. Esimerkiksi Warburgin Botticelli-tutkimuksessa (1893) keskeisiä olivat visuaaliset yksityiskohdat, kuten ihmisfiguureiden liehuvat hiukset ja kankaiden laskokset, joista kirjoittaja käytti nimityksiä ”dynamisoivat sivumuodot”, ”liikkuvat sivuaiheet” ja ”antikisoivat sivuaiheet”. Warburgin mukaan tämänkaltaisilla yksityiskohdilla oli 1400-luvun italialaisessa taiteessa itseisarvoinen rooli.[9]

Botticellin *Venuksen syntymää* analysoidessaan Warburg lähtee liikkeelle maalauksen aikaisemmista tulkinnoista, joissa teos on liitetty *Homeeriseen hymniin Afroditelle*[10] ja Polizianon (1454–1494) *Giostraan*[11]. Warburgin mukaan *Homeerinen hymni* toimi inspiraationa Polizianon säkeissä esiintyvälle reliefikuvaukselle. *Homeerisessa hymnissä* ei kuitenkaan ole suoria viittauksia hiuksiin, kuten Polizianon runossa, jossa puhutaan esimerkiksi horahahmojen[12] vapaana liehuvista hiuksista ja mainitaan, että jumalatar pitelee hiuksiaan oikealla kädellään. Kuten Warburg toteaa, Polizianon lisäykset *Homeeriseen hymniin* rajoittuvat melkein yksinomaan koristeellisiin yksityiskohtiin. Botticelli taas mukailee Polizianon runoa muuten, paitsi vaihtaessaan käsien tehtäviä: Botticellin Venuksen vasen käsi pitelee hiuksia ja oikea peittää rinnan. Muissa suhteissa Polizianon runon ja Botticellin maalauksen välillä on kuitenkin niin paljon yhtäläisyyksiä, että Warburg pitää te-

osten välistä yhteyttä varmana. Koska kirjallisissa teoksissa on kolme horahahmoa ja maalauksessa vain yksi, on Polizianon runo Warburgin mukaan kronologisesti maalausta aikaisempi ja siten lähempänä alkuperäistä lähdettä, kun taas maalaus on myöhäisempi ja vapaampi versio. Sekä runossa että maalauksessa keskeistä on hiusten ja vaatteiden liikkeiden vangitseminen. Warburgin mukaan Poliziano löysi liikekuvaukselleen esimerkkejä antiikin runoilijoilta, kuten Ovidiukselta (Publius Ovidius Naso 43 eKr. – n. 18 jKr.) ja Claudianukselta (n. 370–404). Polizianon kautta nämä vaikutteet vaelsivat edelleen Botticellin *Venuksen syntymään.*[13]

Vaikka Warburg Botticelli-tutkimuksessaan tarkasteli kuvien ja tekstien suhdetta, hänen ensisijaisena kohteenaan olivat visuaalisesti havaittavat ja usein myös narratiivisen kontekstinsa ylittävät paatosmuodot[14]. Hän osoitti Botticellin liikekuvauksille myös lukuisia visuaalisia vertailukohtia. Yksi niistä on roomalaiseen sarkofagireliefiin pohjautuva anonyymin tekijän niin kutsuttu *Chantillyn sulkakynäpiirros* 1400-luvulta. Teos esittää neljää naishahmoa tuulen purkausten liikuttelemine hiuksineen ja draperioineen[15]. Warburgin Botticelli-tutkimuksen loppupäätelmä on, että renessanssin taiteilijoiden huomio suuntautui kohti antiikkia ja muinaisia lähteitä silloin, kun ulkoisen liikkeen merkitystä haluttiin korostaa[16]. Myös renessanssin taideteoreetikko Leon Battista Alberti (1404–1472) puhuu liikkuvien yksityiskohtien, kuten hiusten, miellyttävyydestä teoksessaan *De Pictura* (1435) (Suom. *Maalaustaiteesta,* 1998). Hänen kuvaustensa mukaan hiukset saattoivat esimerkiksi kiertyä solmuiksi, aaltoilla ilmassa kuin liekit, liukua toistensa alle tai hulmahtaa eri suuntiin. Taiteessa kuvatut liikkuvat hiukset ja kankaat jättivät tilaa mielikuvitukselle ja antoivat elottomille lisämuodoille orgaanisen elämän. Hiusten liikehdinnässä Alberti näki yhtäläisyyksiä muun muassa käärmeen luikerteluun, nuoleviin tulenlieskoihin ja puun oksistoon. Alberti kuitenkin vaati varovaisuutta liikkeen käsittelyssä – vain tuulen aiheuttama liikehdintä oli oikeutettua.[17]

Polariteetit

Warburgin käsite *Pathosformel* liittyy keskeisesti hänen käsitykseensä symbolista ja symbolisaatiosta. Hänen symbolikäsityksellään on yhteyksiä erityisesti romantiikan symboliteorioihin ja Friedrich Theodor Vischerin teok-

seen *Das Symbol* (1887). Vischer liitti symboleihin kaksi vastakkaista ulottuvuutta, maagis-assosiatiivisen ja loogis-dissosiatiivisen. Maagisessa ajattelussa symboli ja symboloitu sulautuvat yhteen ja loogisessa ne ovat toisistaan erillisiä. Warburg siirsi Vischerin ajatukset historialliseen kontekstiin ja näki renessanssin eräänlaisena konfliktitilana maagisen ja loogisen ajattelun välillä. Kun logiikka loi käsitteellisen tilan symbolin ja symboloidun välille, magiikka tuhosi sen.[18] Symbolisaation Warburg käsitti mentaaliseksi prosessiksi, jonka yhteydessä kahdensuuntaiset, erottavat ja yhdistävät polarisoivat voimat laukaisevat ihmismielessä tietoisia ja tiedostamattomia toimintoja. Vuojalan mukaan Warburgin ajatukset symbolisaatiosta pohjautuvat Johann Wolfgang von Goethen (1749–1832) morfologiseen kehitysoppiin ja polariteettikäsitteeseen. Esimerkiksi tekstifragmentissaan *Polarität* (1799, 1805) Goethe esittää, että elävien ilmiöiden dualismi ilmenee maailmassa loputtomina vastakkaisuuksina, kuten ”me ja kohteet”, ”valo ja pimeys”, ”ruumis ja sielu”, ”ideaalinen ja reaalinen”, ”aistillisuus ja järki” ja ”oleminen ja kaipuu”. Ilmiöiden kehityksessä Goethe tunnisti periaatteen nimeltä *kohoaminen* (*Steigerung*). Hänen mukaansa ilmiöiden osat irtautuvat ensin vastakohdikseen, mikä jälkeen ne yhdistyvät toisiinsa uudella tavalla, mahdollisesti kohottaen esiin kolmannen, aikaisemmasta poikkeavan muodon. Tämä mahdollisti muotojen loputtoman moninaistumisen ja erilaistumisen.[19]

Warburgin pyrkimyksenä oli paljastaa läntiseen ajatteluun juurtuneet polariteetit, joiden avulla todellisuutta jäsennetään. Hän hylkäsi hegeliläisen idean ajan hengestä (*Zeitgeist*), koska hänen mielestään tämäntyyppiset psykologiset yleistykset eliminoivat elämää hallitsevien monimutkaisten ja usein ristiriitaistenkin voimien merkityksen. Warburg ajatteli, että visuaalinen merkki perustuu dialogiin menneen ja nykyisen symbolisen sisältönsä välillä.[20] Goethen lisäksi Warburg sai aineksia polariteettiajatteluunsa myös Friedrich Nietzschen (1844–1900) teoksesta *Die Geburt der Tragödie* (1872). Teoksessaan Nietzsche kyseenalaisti Johann Joachim Winckelmannin (1717–1768) näkemyksen apollonisesta ja harmonisesta antiikista ja avasi siihen uudenlaisen näkymän esittelemällä jaottelun apollonisten ja dionyysisten voimien välillä. Dionysoksen avulla Nietzsche pyrki paljastamaan antiikin kulttuurin emotionaaliset, ekstaattiset ja pimeätkin puolet. Warburg oletti, että antiikin vaikutteet ilmenivät renessanssin taiteessa sekä apollonisina että dionyysisinä voimina ja kuvasi ilmiötä termillä ”Apollo-

Dionysos kaksoishermi".[21] Warburgin mukaan kulttuurisessa symbolisaatiossa ihmismieleen kohdistuu sisältä päin kahdensuuntaisia rikkirepiviä voimia – maanisia ja depressiivisiä. Klassisessa mytologiassa näitä voimia edustivat kaksi toisilleen täysin vastakkaista olennoitumaa: kaikkialle rientävä ekstaattinen, maaninen nymfi ja sureva, passiivinen, depressiivinen joenjumala. Kun nymfi rinnastuu elämän virtaan, tarkkailee joenjumala tilannetta "poisvajonneena" (*versunken*).[22]

Warburgin ajatuksia polarisaatiosta on mahdollista tarkastella hänen *Ninfa Fiorentina* -tutkimuksensa viitekehyksessä. Warburgin kuvailema ninfa eli nymfi on tuulen kohottelemiin kankaisiin verhottu, juokseva naishahmo, joka toistuu lukuisissa kuvissa renessanssin aikana. Warburg kiinnostui nymfiaiheesta jo Botticelli-tutkimuksensa yhteydessä, ja hänen on arveltu saaneen tutkimukseensa virikkeitä myös Hippolyte Tainen (1828–1893) teoksesta *Voyage en Italie.* Suurimman vaikutuksen Warburgiin teki nymfi Domenico Ghirlandaion (1449–1494) Firenzen Santa Maria Novellan kirkon pääkuorikappeliin maalaamassa freskossa (1486–90), joka kuvaa Johannes Kastajan syntymää[23]. Maalauksessa synnytyshuoneeseen kiirehtii palvelijatar, joka kantaa päänsä päällä hedelmäkoria. Naisen vyötetty vaate lepattaa liikkuvana ja hänen olkapäiltään nouseva, tuulessa pullistunut harso toimii Warburgin mukaan maallisena ja koristeellisena korvikkeena voitonjumalattaren olympolaisille siiville. Vaikka Warburg esittää, että Ghirlandaion nymfi on kopioitu roomalaisesta bakkanaalisarkofagikuvasta, periytyy tämä hahmo kuitenkin vielä kauempaa historiasta.[24] Kirjeessään hollantilaiselle kirjallisuustieteilijälle, Andre Jollesille vuonna 1900 Warburg kuvaili nymfiaihetta seuraavasti:

> "Kuka hän on, mistä hän tulee, olenko tavannut hänet aikaisemmin, tarkoitan puolitoistatuhatta vuotta sitten, onko hän varhaiskreikkalaista aatelia, oliko hänen isoäidillään yhteyksiä ihmisiin Vähä-Aasiassa, Egyptissä tai Mesopotamiassa…? [–] Riittää, menetin sydämeni, ja niinä synkän mietteisinä päivinä, joita nyt seurasi, näin hänet jatkuvasti [–] niinpä tunnistin nykyisen nymfini niistä monista asioista, joita olin taiteessa rakastanut. Oloni häilyi pahan unen ja lastensadun välillä [–] pian hän oli Salome, joka saapuu tanssien kuolemaa tuovine suloineen halukkaan tetrarkin luo, välillä hän on Judith, joka ylpeästi riemuiten,

> iloisin askelin tuo murhatun sotaherran pään kaupunkiin; sitten hän näytti kätkeytyneen pienen Tobiaan poikamaisen grazian taakse [–] välistä näin hänet serafissa, joka lentää rukoillen Jumalan luo ja sitten taas Gabrielissa, kun hän kertoo ilosanomaansa. Tapasin hänet morsiamena sposaliziosta viattomasti riemuitsevana, löysin hänet ”lastensurmassa” pakenevana äitinä kuolemankauhu kasvoillaan. [–]”[25]

Kuten Vuojala on todennut, toimii ninfa esimerkkinä antiikin vaikutusvoimaisista paatosmuodoista. Hahmon suosio perustuu siihen, että se mukautuu helposti yhä uusiin uskonnollisiin ja mytologisiin teemoihin, ja se on myös valjastettavissa erilaisiin eroottisiin tilannekuviin. Juokseva neito on vaellusreitillään esiintynyt sekä apollonisissa että dionyysisissä rooleissa, sekä takaa-ajettuna että takaa-ajajana, sekä sulokkaana nymfinä että ”päänmetsästäjättärenä” väkivaltaisessa roolissa, esimerkiksi Salomena, Judithina ja mainadina.[26] Kun Warburgin analyysi ninfa-aiheesta keskittyi suurelta osin 1400-luvulle, on Altti Kuusamo jatkanut Warburgin projektia tarkastelemalla eroja 1400- ja 1500-lukujen nymfikuvien välillä ns. synnytyshuonekuvien yhteydessä, kiinnittämällä huomiota erityisesti hahmojen liikkeisiin. Kuusamon mukaan 1400-luvun naishahmojen liikkeille oli tyypillistä muun muassa toiminnan yhtenäisyys ja keskitetty ilmaisu, hidas ja kontrolloitu liike, *leggiadria* eli viehättävyys, hienostuneisuus ja kohtuullisuus sekä antiikin paatosmuotojen marginaalisuus. Vastaavasti 1500-luvulla tyypillistä oli esimerkiksi toiminnan heterogeenisyys ja hajautettu ilmaisu, nopea ja sitomaton liike, *vaghezza* eli epävakaat ja erikoiset liikesarjat, *furia* eli liikkeiden hurjuus sekä antiikin eleiden liioiteltu ja toisteinen vaikutus keskustassa ja etualalla.[27] Vaikkei Warburg kattavasti käsitellyt 1500-luvun nymfiaiheita, hänen esittelemistään nymfeistä nykyaikaisimmat elivät julisteissa ja valokuvissa, muun muassa Hampuri-Amerikka -laivareitin matkustajattarena tai golfinpelaajattarena, modernisoituneina 1920-luvun poikatytöiksi. Warburg esittelee nymfien vaellusta *Mnemosyne Atlaksensa* tauluissa 46 ja 77.[28]

Energeettinen inversio

Viimeiset elinvuotensa Warburg työskenteli keskeneräiseksi jääneen *Mnemosyne Atlas* -kuvatauluhankkeensa parissa. Hän kaavaili teoksestaan

eräänlaista ekspressiivisten ilmausten kokoelmaa, johon olisi sisällytetty kaikkien inhimillisten perustilanteiden, asentojen, eleiden ja ilmeiden kuvaesitykset. Viimeisessä vaiheessaan, vuonna 1929, *Mnemosyne Atlas* käsitti noin 80 taulua, joihin oli kiinnitetty yli tuhat valokuvaa. Mukana oli esimerkkejä muinaisajoilta 1900-luvulle. Kuten Vuojala on todennut, Warburg sijoitti esimerkkinsä *Mnemosyne Atlaksen* tauluihin mytologisista ja uskonnollisista sisällöistä piittaamattomiksi ”taidehistoriallisiksi kuvajonoiksi”, joita tuli lukea nykyisyydestä kohti menneisyyttä. Tällöin kuvista muodostui hämärään muinaisuuteen johtavia vaellusreittien verkostoja. Warburg oletti vanhempien ilmaisujen vaikuttavan uusiin, muotoaan etsiviin ilmauksiin ja käytti tästä dynamiikasta nimitystä leimaaminen eli *Prägung*. Tässä yhteydessä vanhempi ekspressiivinen muoto painoi leimansa uudempaan, joka puolestaan elvytti varhaisemmat piiloutuneet tai tukahdutetut ilmaisuarvot. Warburg oletti, että läpäisyvoimaisempia olivat menneisyyden yksinkertaisimmat ilmaisumuodot, jotka pystyivät parhaiten ilmaisemaan sisällöiltään primitiivisiä, inhimillisiä perustunnetiloja. Warburgin mukaan näissä kollektiivisessa tietoisuudessa säilyneissä muuttumattomissa hahmoissa eli osia ihmiskunnan varhaisimmasta kehityshistoriasta.[29] Vaikka Warburgin ajattelussa on tiettyjä yhteyksiä esimerkiksi Carl Gustav Jungin (1875–1961) näkemyksiin kollektiivisesta tietoisuudesta, Warburgin kuvamaailma ei kuitenkaan koostunut mentaalisista arkkityypeistä, vaan materiaalisista kuvista[30].

Mnemosyne Atlas -projektinsa yhteydessä Warburg käytti käsitettä ”energeettinen inversio”, tarkemmin ”energeettisesti nurinkääntynyt merkityksenanto” (*energetisch invertierte Sinngebung*). Käsite viittaa symbolisaation kautta tapahtuvaan muodonmuutokseen ja siihen, että tietty symbolinen yksityiskohta voi eri yhteyksissä saada erilaisen merkityksen.[31] Esimerkiksi käden kohotus voidaan tulkita joko ilona tai pelkona. Kuten Kuusamo on todennut, merkitysten polarisoituminen tunneilmaisun suhteen on tyypillistä erityisesti silloin, kun kuvatraditiota uusinnetaan. Esimerkiksi renessanssin aikana kristillinen traditio ”kehysti” antiikin paatosmuotoja omalla kontekstillaan. Tuolloin muun muassa antiikin mainadin ekstaattinen tanssiasento toistui Bertoldo di Giovannin (1435/40–1491) ristiinnaulitsemista kuvaavassa reliefissä surevan Magdaleenan asentona.[32] Kun paatosmuoto siirretään täysin aikaisemmasta poikkeavaan yhteyteen, kyse ei Vuojalan

mukaan enää ole antiikin aiheeseen liittyvän alkuperäisen muodon palauttamisesta, vaan pikemminkin uusien ilmaisuarvojen liittämisestä antiikista periytyvään paatosmuotoon[33].

Mnemosyne Atlas on usein mielletty pikemminkin taideteokseksi kuin tieteelliseksi ponnistukseksi. Warburgin kuvataulukokoelmaa on kuvailtu montaasimaiseksi, mosaiikkimaiseksi ja fragmentaariseksi, ja sitä on verrattu esimerkiksi sinfoniaan, kollaaseihin ja mykkäfilmiin. Mykkäfilmien yhteydessä yksittäiset taulut on määritelty ihmiskunnan historiaa kuvaavaksi traagisten eleiden näyttämöiksi. Warburg itse käsitti atlaksensa taiteen visuaaliseksi historiaksi ja käytti siitä myös ilmausta ”kummitustarinoita aikuisille”.[34] Warburgille omistamassaan muistoluennossa (1929) taidehistorioitsija Erwin Panofsky (1892–1968) korosti Warburgin pyrkimystä analysoida taideteoksen sisältöä yksinkertaisista, muuttumattomista ja ajassa toistuvista inhimillisistä kokemustiloista käsin. Hänen mukaansa Warburgin elämäntyötä sävytti halu, tai jopa pakko, tulkita inhimillisen kulttuurin historia inhimillisten intohimojen historiaksi.[35]

Hiusteema Munchin *Elämänfriisissä*

Sisällyttäessään *Mnemosyne Atlakseensa* myös 1900-luvun kuvia Warburg pyrki ikään kuin laajentamaan lähestymistapansa selitysvoimaa[36]. Warburgin Botticellin taiteen yhteydessä käsittelemä hiusteema on keskeinen myös Edvard Munchin *Elämänfriisissä,* noin 400 vuotta Botticellin jälkeen. *Mnemosyne Atlaksen* tapaan myös Munchin päätyötä, *Elämänfriisiä* hallitsevat voimalliset tunnekuvaukset ja sitäkin on verrattu sinfoniaan. *Elämänfriisi* koostuu Munchin 1890-luvulla kehittelemistä aiheista, joita yhdistää eksistentiaalinen, narratiivinen ja kirjallinen sisältö. Osa friisistä esiteltiin Berliinissä vuonna 1902, mutta Munch jatkoi friisin aiheiden kehittelyä myös myöhemmin, 1900-luvulla.[37] Munchilla oli tapana tehdä aiheistaan lukuisia erilaisia versioita, kuten piirroksia, maalauksia ja grafiikkaa, ja hän käsitteli teostensa aiheita myös kirjallisesti. Hiusteema liittyy keskeisesti esimerkiksi Munchin *Elämänfriisin* aiheisiin *Vetovoima, Ero* ja *Salome-parafraasi.* Munchin hiusteema on yhdistetty muun muassa Maurice Maeterlinckin (1862–1949) näytelmään *Pelléas ja Mélisande* (1892), jonka kuvittamista taiteilija suunnitteli 1890-luvun alussa[38]. Maeterlinckin näy-

Kuva 2. Edvard Munch: *Ero/Løsrivelse,* 1896, öljy kankaalle, 96.5 x 127 cm. Munch-museo, Oslo. © Munch Museum/Munch Ellingsen Group/BONO, Oslo 2011-09-13/KUVASTO 2011. Kuva © Munch Museum.

telmässä Pelléas ihmettelee, ihastelee, koskettelee ja suutelee Mélisanden hiuksia todeten muun muassa, että ne ovat kuin eläviä lintuja hänen käsissään. Kuten Botticellin, myös Munchin hiuskuvaukselle on siis osoitettavissa kirjallisia vaikutteita, vaikka Munch kehittelikin hiusteemaa aktiivisesti omaan suuntaansa.

Hulmuavat hiukset ilmaantuivat Munchin taiteeseen 1890-luvun puolivälin paikkeilla. Vuonna 1894 valmistui ensimmäinen versio teoksesta *Ero*[39]. Maalauksessa nainen seisoo rannalla katsellen kohti vaaleaa horisonttia samanaikaisesti, kun murtunut mies hänen selkänsä takana on vetäytynyt omaan, tummanpuhuvaan tilaansa. Hiusmaiset viivat ihmishahmojen välillä, kuten myös muutamat muut yksityiskohdat, on lisätty kuvaan myöhemmin[40]. Vuonna 1896 valmistuneissa versioissa *Ero*-aiheesta hulmuavat hiukset miehen ja naisen välillä on esitetty aiempaa selkeämmin, ja osassa teoksista mies pitelee kättään haavoittuneella sydämellään (kuva 2). *Ero-*

Kuva 3. Edvard Munch: *Vetovoima II/Tiltrekning II,* 1896, litografia, 395 x 625 mm. Munch-museo, Oslo. © Munch Museum/Munch Ellingsen Group/BONO, Oslo 2011-09-13/KUVASTO 2011. Kuva © Munch Museum.

teosten lisäksi Munchin hiusteeman kehitystä voi tarkastella myös vertailemalla vuosina 1895–1896 valmistuneita versioita aiheesta *Vetovoima.* Varhaisimmissa versioissa mies ja nainen avoimine hiuksineen seisovat rannalla kasvotusten, mutta hiukset eivät vielä hulmua tuulessa. Muutamissa versioissa vuodelta 1895 naishahmon hiukset liukuvat jo hienovaraisesti kohti miestä[41], mutta täyteen voimaansa ne hulmahtavat kuitenkin vasta vuonna 1896 valmistuneissa litografisissa versioissa *Vetovoimasta* (kuva 3). Näissä teoksissa naisen hiukset liehuvat valtoimenaan ilmassa, vaikka ilta muuten vaikuttaa suhteellisen tyyneltä. Tässä yhteydessä Munch ikään kuin vastustaa Albertin ohjetta, jonka mukaan hiusten liikkeiden tulisi olla hillittyjä ja pakottomia[42]. Munchin hiuskuvauksessa on surrealistinen sävy, joka liittyy elottomien kohteiden elollistamiseen. Irrationaalisesti käyttäytyvät hiukset kuvaavat energioiden välittymistä ihmisten välillä.

Munchin teoksiin *Vetovoima* ja *Ero* on usein liitetty seuraavat, taiteilijan kirjoittamat säkeet: ”Silmiemme kohdatessa sitoivat näkymättömät kädet hienoja säikeitä – jotka kulkivat sinun suurista silmistäsi minun silmiini ja liittivät sydämemme yhteen. […] Kun sinä jätit minut merelle, oli kuin hie-

not säikeet olisivat yhä yhdistäneet meitä. Se kivisti kuin haava."[43] Myöhemmin Munch selitti hiustematiikkaansa toteamalla, että teoksissa *Ero* ja *Vetovoima* hiukset muuntuivat aaltolinjoiksi ja toimivat siteenä rakastavaisten välillä. Samassa yhteydessä Munch myös mainitsee, ettei langatonta yhteyttä vielä tuolloin osattu hyödyntää.[44] Esimerkiksi renessanssin lääketieteellisissä teksteissä puhuttiin kuitenkin aineellisista "rakkauden säteistä", jotka etenivät ihmisen sieluun ja ruumiiseen silmäkontaktin välityksellä, aiheuttaen kohteessaan rakkauden tuskaa ja jopa sairautta[45]. Myös Munchin edellä siteeratuissa säkeissä hienot säikeet liittävät sydämet yhteen juuri silmäkontaktin välityksellä. *Eron* ja *Vetovoiman* lisäksi hiukset toimivat keskeisenä paatosmuotona Munchin teoksessa *Salome-parafraasi* (kuva 4). Kun *Vetovoimassa* voi vielä nähdä heijastuksia Maeterlinckin näytelmästä, kuljettavat *Ero* ja *Salome-parafraasi* hiusten symboliikkaa toisenlaiseen suuntaan. Munch kehitteli näitä aiheita rinnakkain, mikä on havaittavissa noin 1895–1896 valmistuneesta luonnoksesta[46]. Teoksessa *Ero* hiussymboliikka yhdistyy henkiseen ja fyysiseen kipuun, kun *Salome-parafraasissa* hiukset taas näyttäytyvät eräänlaisena ansana, johon mies on juuttunut.

Salome-parafraasissa voi nähdä tiettyjä yhteyksiä esimerkiksi Oscar Wilden (1854–1900) aikalaisnäytelmään *Salomé* (1891), jolla on juurensa *Raamatussa,* vaikka Salomen nimeä ei siellä mainitakaan[47]. Salome oli Herodiaan tytär ja Juudean kuninkaan, Herodes Antipaksen tytärpuoli. Isäpuolensa syntymäpäivän kunniaksi Salome esitti tanssin, joka miellytti kuningasta niin paljon, että hän lupasi Salomelle mitä tahansa tämä pyytäisi. Koska Johannes Kastaja oli saarnannut Herodiaan ja Herodeksen avioliittoa vastaan, Herodias ohjeisti tytärtään pyytämään lahjaksi Johannes Kastajan pään, ja näin myös tapahtui. Salomen tarinaa ovat kuvanneet taiteessa esimerkiksi Donatello (n. 1386–1466), Filippo Lippi (1406–08/1469), Antonio Pollaiuolo (1429/33–1498), Tizian (n. 1477–1576), ja myöhemmin muun muassa Aubrey Beardsley (1872–1898), joka kuvitti Wilden näytelmän. Myös Warburgin *Mnemosyne Atlaksen* kuvataulussa 47 on esimerkkejä Salome-aiheesta.

Edellä esitetyn perusteella Munchin hiusteemaa voi pitää yhtenä ilmentymänä Warburgin käsitteestä *Pathosformel.* Munchin taiteessa hiusteemalla on runsaasti emotionaalista liikkumavaraa. Taiteilija on hyödyntänyt hiusteemaa sekä positiivisesti että negatiivisesti latautuneiden tunnekuvaustensa

Kuva 4. Edvard Munch: *Salome-parafraasi/Salome-parafrase* 1898, puukaiverrus, 445–449 x 280–286 mm. Munch-museo, Oslo.
© Munch Museum/Munch Ellingsen Group/BONO, Oslo 2011-09-13/KUVASTO 2011. Kuva © Munch Museum.

yhteydessä. Kun *Vetovoima* edustaa tunnekirjon positiivista asteikkoa, ovat *Ero* ja *Salome-parafraasi* negatiivisempia herättäessään mielikuvia henkisestä ja fyysisestä kivusta ja ansaan joutumisesta. Hiusteeman valjastamista sekä positiivisiin että negatiivisiin tunnekuvauksiin voi verrata Warburgin kuvailemaan energeettiseen inversioon, jossa samaa yksityiskohtaa, kuten asentoa tai elettä, käytetään eri yhteyksissä eri merkityksissä.

Munchin aiheita *Vetovoima, Ero* ja *Salome-parafraasi* voi myös tarkastella temaattisesti etenevänä kuvasarjana. Tällöin *Vetovoimassa* kuvatun naisen voi kuvitella ennen *Ero*-teokseen siirtymistään pyörähtävän puolikkaan kierroksen oikealle ja suuntaavan katseensa merelle, kun taas mies hänen vierellään kääntyy vastakkaiseen suuntaan, vasemmalle. Vuonna 1896 valmistuneessa maalauksessa *Ero* hiukset naisen selän takana hulmuavat yhä kohti miestä, ja naisen leningin helma näyttää sulautuvan osaksi vaaleaa rantaviivaa. Rantaviivan voi nähdä myös vaalean asun kehämäisesti kiertyvänä laahuksena, naisen kiertoliikkeen yhä jatkuessa vastapäivään. Mies puolestaan on jähmettynyt paikalleen, omaan tummanpuhuvaan kuvatilaansa ja kohottanut kätensä verta tihkuvalle sydämelleen. Ernst Gombrichin mukaan sydämelle kohotettu käsi viittasi alun perin fysiologisiin oireisiin, kuten muutoksiin sydämen lyöntitiheydessä, mutta vähitellen, toistumisensa myötä, ele muuttui symptomista kulttuuriseksi symboliksi, joka viittaa esimerkiksi vilpittömyyteen[48]. Munchin maalauksen miehellä on melankolinen, sulkeutunut ilme. Hänen frontaalinen, miltei liikkumaton vartalonsa rinnastuu vertikaaliseen puun runkoon vasemmalla, kun taas puun oksat yhdessä naisen hiusten kanssa tuovat maalaukseen horisontaalisia linjoja. Maalauksen violetti taustaväri korostaa vaikutelmaa kärsimyksestä, kuten myös kuvan etualalla olevat punaiset lehdet, joiden väri ja muoto muistuttavat murtuneesta sydämestä. Yleisemmin syksyn punaiset lehdet viittaavat kesän loppumiseen ja siihen liittyvään melankoliaan. Kun Botticellin *Venuksen syntymään* sirottelemat hennosti punertavat kukat leijailevat keveinä ilmassa, on Munchin verenpunainen kasvi juurtunut tiukasti maahan. Munchin maalauksen vaalea naishahmo erottuu keveämpänä kuvan muuten raskaasta värimaailmasta.

Salome-parafraasissa liike on miltei pysähtynyt. Nainen on kuvattu kasvottomana, anonyymina ja ruumiillisena olentona[49]. Miehestä puolestaan näkyvät vain kasvot. Mies näyttäytyy naista henkisempänä, mutta toisaalta

myös passiivisena olentona, joka ei pyristele irti ansasta, vaan alistuu kohtaloonsa. Kuvassa naisen hiukset ovat kiertyneet miehen ympärille, ja ne ikään kuin imevät miestä kohti mustaa aukkoa. *Salome-parafraasin* muotokieltä on verrattu 1800-luvun lääketieteellisten kirjojen kuvitukseen esittämällä, että kuvan kompositio muistuttaa poikkileikkausta kohdusta[50]. Teoksessa kuvatun tilanteen voikin ymmärtää siirtymisenä kohtumaiseen tilaan. Symboliikassa kohtu on ymmärretty sekä kehtona että hautana, elämän alku- ja päätöspisteenä. Teoksen alaosassa naishahmon kädet näyttävät kannattelevan miehen päätä, ja kuva rinnastuu siten aikaisempiin kuviin, joissa Johannes Kastajan pää on asetettu tarjottimelle. *Salome-parafraasissa* Munch on siis yhdistänyt aineksia oman aikansa lääketieteellisestä kuvituksesta ja varhaisemmasta kuvaperinteestä ja rakentanut näistä aineksista uudenlaisen kokonaisuuden.

Kuten edelliset esimerkit osoittavat, Munchin hiusaiheissa voi hahmottaa lukuisia erilaisia polariteetteja, kuten luonto ja kulttuuri, feminiininen ja maskuliininen, henki ja ruumis, keveys ja raskaus, valo ja pimeys, aktiivisuus ja passiivisuus, liike ja pysähtyneisyys ja elämä ja kuolema. Näiden vastakkaisten käsitteiden väliset suhteet vaihtelevat aiheesta ja teoksen versiosta toiseen ja muodostavat jatkuvasti erilaisia kombinaatioita. Vaikka naisen tyylitellysti hulmuavat hiukset ja taustan mutkitteleva rantaviiva esimerkiksi Munchin teoksessa *Ero* muistuttavat jugendmaisesta pintaornamentiikasta, on hänen hiusteemallaan aina myös syvempi emotionaalinen merkityksensä teoksissa kuvattujen ihmisten jännitteisten suhteiden kannalta. Renessanssitaiteeseen, esimerkiksi Botticellin maalaukseen, verrattuna hiusteema on Munchin taiteessa siirtynyt ulkoisen liikkeen kuvauksesta sisäisen tunnemaailman ilmaukseksi, ja samalla teeman emotionaalinen lataus on monimutkaistunut. Munchin tapa hyödyntää polariteetteja muistuttaa Warburgin klassiseen mytologiaan liittämistä olennoitumista: kaikkialle rientävästä, ekstaattisesta, maanisesta nymfistä, joka rinnastuu elämänvirtaan ja surevasta, passiivisesta ja depressiivisestä joenjumalasta, joka tarkkailee tilannetta ”poisvajonneena”[51]. Nymfien vilkkaaseen liikehdintään verrattuna Munchin kuvaama liike on hitaampaa ja raskaampaa, miltei jähmettynyttä.

Pathosformel taiteentutkimuksen teoreettisena ja metodologisena välineenä

Kuten esimerkiksi Richard Woodfield on artikkelissaan "Warburg's 'method'" (2001) esittänyt, mitään yksiselitteistä warburgilaista metodia ei ole olemassa[52]. Warburgin *Pathosformel*-käsitteen avulla on kuitenkin mahdollista pureutua toistuvien elementtien käyttöön taiteen tunneilmaisussa. *Pathosformel*-käsitteeseen liittyy kiinteästi ajatus polariteeteista ja energeettisestä inversiosta. Kun taiteen tunneilmaisua lähestytään polariteettien näkökulmasta, tarkasteltava ilmiö hahmotetaan vastakohtaisten käsitteiden avulla, pyrkien samalla paljastamaan kuvatun tilanteen tai tapahtuman tunnesisällöt. Tässä yhteydessä paatosmuotoa, kuten hulmuavia hiuksia, tarkastellaan suhteessa muihin sitä ympäröiviin visuaalisiin elementteihin. Mikäli tätä yksityiskohtaa on käytetty eri tavoin ja eri merkityksessä kuin aikaisemmin, voidaan puhua energeettisestä inversiosta.

Warburgin tieteelliseen ajatteluun on kohdistettu paljon kritiikkiä. Hänen kirjoituksiaan ja kuvakokoelmiaan on luonnehdittu fragmentaarisiksi ja vaikeaselkoisiksi, eikä hän missään yhteydessä avannut riittävästi kysymyksenasettelunsa tieteenteoreettista taustaa tai suhteuttanut yksittäisiä tutkimuksiaan osaksi yleisempää tieteellistä viitekehystä. Toisin sanoen, hän ei esittänyt ajatuksiaan selkeän oppirakennelman muodossa.[53] Vaikka Warburgin lähestymistavassa on yhteyksiä esimerkiksi ikonografiaan, intertekstuaalisuuden tutkimukseen ja taidehistorialliseen esikuvatutkimukseen yleisemmällä tasolla, on hänen ajattelussaan myös tasoja, jotka ovat olleet tieteellisesti vaikeammin pureskeltavissa, kuten kiinnostus astrologiaan, magiaan ja vitalismiin. Warburgin kysymyksenasettelua ja esimerkkivalintoja on myös toistuvasti syytelty subjektiivisuudesta, ja hänen henkilöhistoriansa on arveltu värittäneen tutkimustuloksia. Esimerkiksi Warburgin taipumus skitsofreniaan on usein rinnastettu hänen psykopatologiaan kohdistuviin intresseihinsä.[54] Myös Warburgin kiinnostusta detaljeihin ja sivuaiheisiin teoskokonaisuuksien kustannuksella on kritisoitu. Lisäksi hänen on väitetty suhtautuneen kielteisesti renessanssin jälkeisen liikekuvauksen yksityiskohtiin, kuten manierismin ja barokin taiteen lihasretoriikkaan. Tässä suhteessa Warburgin tulkinnat on nähty oman aikansa porvarillisten yksityiskohtatottumusten sävyttämiksi. Kuten esimerkiksi Kuusamo on

kuitenkin korostanut, jokaisella aikakaudella, ”kieroutuneenakin”, on omat paatosmuotonsa.[55]

Vaikka Warburg keskittyi tutkimuksessaan pääasiallisesti renessanssin taiteeseen, on hänen viitoittamassaan tunneilmaisun tutkimuksessa runsaasti liikkuma-alaa – periaatteessa taide ja kulttuurit koko kirjossaan. Warburg oletti tunneilmaisun juurien juontuvan muinaisuuteen ja kurottuvan sieltä omaan aikaamme asti, eikä hän toisaalta kokenut tarpeelliseksi rajoittaa tutkimusta taidehistorian kanonisoimiin teoksiin. Warburg keskittyi ensisijaisesti figuratiivisiin teoksiin, joissa ihmisten asennoilla, eleillä ja ilmeillä on keskeinen asema, mutta myöskään *Pathosformel*-käsitteen soveltaminen abstraktiin taiteeseen ei vaikuta täysin mahdottomalta ajatukselta. Abstraktin taiteen yhteydessä on mahdollista pohtia, voisiko tietty väri, väriyhdistelmä tai abstrakti muoto toimia paatosmuotona. Esimerkiksi Wassily Kandinsky (1866–1944) kirjoitti runsaasti värien tunnevaikutuksista, ja monet taiteilijat tunnetaan juuri heille ominaisista värisävyistä. Lisäksi tietyt abstraktit muodot, kuten neliö suprematismin yhteydessä, ovat toimineet voimakkaiden emotionaalisten merkitysten kantajina. Postmodernin taiteen yhteydessä on puolestaan viljelty runsaasti sekä nostalgisoivia että ironisoivia sitaatteja aikaisemmasta taiteesta.[56] Warburgin lähestymistapa saattaisi avata kiinnostavia näkökulmia myös postmoderninin taiteen siteeraamiskäytäntöihin.

Warburgin kiinnostus taiteen tunneilmaisuun lähensi hänen kysymyksenasetteluaan estetiikkaan ja psykologiaan ja siten epähistorialliseen ajatteluun. Kuten Kuusamo on esittänyt, Warburg pyrki korvaamaan ikonografisten tyyppien sarjat psykologisten tyyppien sarjoilla eli paatosmuodoilla. Toisin sanoen, kyse oli tunneilmaisun ”psyko-ikonografiasta”, joka irrotti kuvatut henkilöt ikonografisista lähikonteksteistaan.[57] Warburgin ajatukset paatosmuodoista ovat kiinnostavia paitsi suhteessa ikonografiaan, myös suhteessa psykologiseen, ihmisten ilmeisiin ja eleisiin keskittyneeseen tunnetutkimukseen. Vaikka Warburg keskittyikin tunneilmaisuun kuvataiteessa, eikä tunteiden olemukseen sinänsä, on hänen lähtökohdissaan selkeitä yhteyksiä esimerkiksi psykologisiin pohdintoihin perustunteista.[58] Viime vuosikymmeninä ideaa muuttumattomista perustunteista on kritisoitu ja samanaikaisesti on kehitelty uudenlaisia lähestymistapoja tunteiden problematiikkaan. Tunteet on alettu mieltää kulttuurisiksi konstruktioiksi, joi-

ta määrittävät sosiaaliset odotukset ja säännöt.[59] Warburgin Pathosformel-käsitteen suhteuttaminen viimeaikaisiin tunneteorioihin voisi tarjota kiinnostavia tutkimuksellisia näköaloja.

Lukuisista haasteista huolimatta Warburgin lähestymistavassa taiteen tunneilmaisuun on paljon potentiaalia ja liikkumavaraa, ja hänen kirjoituksensa ovatkin inspiroineet monien tutkijoiden työtä, erityisesti Warburg-instituutin toiminnan kautta. Keskeisintä Warburgin ajattelussa on kysymyksenasettelu itsessään – historiasta juontuvien ekspressiivisten ilme-, ele- ja asentotyyppien alkuperä, vaellusreitit ja muodonmuutokset. Warburgin viitoittamalla tunteiden taidehistorialla on tärkeä paikkansa taiteen, historian, kulttuurin ja psykologian suhteeseen liittyvässä keskustelussa.

1. Ks. esim. Forster 1999, 10–19; Kuusamo 2002, 3–6; Rampley 2001, 122–125; Vuojala 1997, 86–89, 106–121.
2. Warburg esiintyy yhtenä henkilöhahmona myös Anna Kortelaisen Stendhalin syndroomaa käsittelevässä kirjassa *Hurmio – Oireet, hoito ja ennaltaehkäisy* (2009).
3. Albrecht Dürer, *Orfeuksen kuolema* (1494), Hampuri, Kunsthalle, ks. esim. Warburg 1999 (1932), 552, Fig. 97; Vuojala 1997, 215, kuva 32.
4. *Orfeuksen kuolema.* Pohjoisitalialainen kuparipiirros (1400-luku), Hampuri, Kunsthalle, ks. esim. Warburg 1999(1932), 552, Fig. 98; Vuojala 1997, 215, kuva 33.
5. Warburg 1999 (1932), 553–558.
6. Kuusamo 2002, 6.
7. Ks. esim. Didi-Huberman 2004 (1998), 15–16; Schoell-Glass 2001, 187; Warburg 1999 (1932), 553–558; Vuojala 1997, 23–24.
8. Vuojala 1997, 108–114.
9. Ks. esim. Kuusamo 2002, 3–6; Warburg 1999 (1932), 89–110; Vuojala 1997, 92–99, 106, 109.
10. *Homeeriset hymnit* ovat kokoelma Homeroksen (kreikkalainen rapsodi ja runoilija, länsimaisen kirjallisuuden ensimmäinen nimeltä tunnettu edustaja) nimissä säilyneitä jumalille (mm. Afrodite, Apollon, Ares, Demeter, Hermes) omistettuja heksametrimitallisia hymnejä, joista varhaisimmat ovat syntyneet 600–500-luvuilla eKr. ja myöhäisimmät myöhäisantiikin aikana (Castrén & Pietilä-Castrén 2000, 220.)
11. Angelo Ambrogini (1454–1494), joka tunnetaan parhaiten lempinimillään Poliziano (ital.) ja Politianus (lat.) oli italialainen renessanssioppinut ja runoilija. Stanzamuotoisessa teoksessaan *La Giostra,* joka julkaistiin vuonna 1478, Poliziano kirjoittaa Giuliano de Medicin turnajaisvoitosta.
12. Horat (kr. *horai*) olivat Zeuksen ja Themiksen tyttäriä: Eunomia (Hyvä hallitus), Dike (Oikeus) ja Eirene (Rauha). Horat avasivat auringonjumalalle Olympoksen portit ja valvoivat oikeutta ja moraalia. Hora-hahmoihin on liitetty ajatuksia vuodenaikojen vaihtelusta ja hedelmällisyyden suojelusta ja heistä on käytetty myös nimityksiä Thallo (kukkiminen), Aukso (kasvaminen) ja Karpo (hedelmöiminen). Hellenistisenä kautena horat korvautuivat neljän vuodenajan henkilöitymillä. (Castrén & Pietilä-Castrén, 2000, 221.)
13. Warburg 1999 (1932), 90–102.

14. Vrt. Kuusamo 2002, 6.
15. *Chantillyn sulkakynäpiirros* (1400-luku), Chantilly, Museé Condé, ks. esim. Warburg 1999 (1932), 106, Fig. 7; Vuojala 1997, 207, kuva 9.
16. Warburg 1999 (1932), 141. Myöhemmin myös Panofsky tunnusti yliherkkyyden laskosten ja hiusten kuvaukseen poikkeukselliseksi, Italian 1400-luvun taiteelle ominaiseksi ilmiöksi – antiikissakin hiukset leijuivat lähinnä mainadikuvien yhteydessä. Warburgin tapaan myös Panofsky liitti liikkuvien koristeiden käytön sensualistiseen pyrkimykseen tunnevaikutusten aikaansaamiseksi. (Vuojala 1997, 95.)
17. Alberti 1998 (1435), 119–120; Warburg 1999 (1932), 95–97.
18. Ferretti 1989 (1984), 72; Rampley 1997, 46–55.
19. Vuojala 1997, 29–30.
20. Ostrow 2001, 2–4;
21. Michaud 2004, 30; Rampley 2001, 129–132; Warburg 2001 (1914), 28; Vuojala 1997, 101–105.
22. Vuojala 2011.
23. Domenico Ghirlandaio, *Johannes Kastajan syntymä* (n. 1486–1490), Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni, ks. esim. Warburg 1999 (1932), 16, Fig. 1-8; Vuojala 1997, 211, kuva 21.
24. Vuojala 1997, 132–135.
25. Warburg, teoksessa: Vuojala 1997, 133–134, Suom. Vuojala.
26. Vuojala 1997, 134. Mainadit olivat Dionysoksen seuralaisia, jotka saattoivat häntä meluisana parvena, tanssien ja laulaen, matkalla Lyydiasta ja Fryygiasta kohti Traakiaa ja Kreikkaa. Mainadeja kuvattiin vaasimaalauksessa joko uskonnollisen hartaasti tai aistillisina, puolialastomina hahmoina, jotka tanssivat ekstaattisia tansseja hiukset hajallaan tai eläinten nahkoja yllään. (Castrén & Pietilä-Castrén, 2000, 336–337.)
27. Kuusamo 2004, 69–75.
28. Warburg, 2008 (2000), 84–85, 128–129; Vuojala 1997, 134.
29. Vuojala 1997, 114–121.
30. Ks. esim. Ostrow 2001, 2.
31. Kuusamo 2002, 6–7; Schoell-Glass 2001, 188; Vuojala 1997, 136–138.
32. Kuusamo 2002, 6–7; Warburg 2001, 25.
33. Vuojala 1997, 137.
34. Kuusamo 2002, 5; Michaud 2004, 251–291; Schoell-Glass 2001, 183.
35. Vuojala 1997, 110.
36. Schoell-Glass 2001, 189.
37. Eggum 2000 (1990), 9–10.
38. Eggum 2000 (1990), 28–29, 79; Kuuva 2010, 101–107; Nergaard 1968, 37–40; Prideaux 2007 (2005), 159.
39. Edvard Munch, *Ero* (*Løsrivelse*) (1894), Oslo, Munch-museo, ks. esim. Eggum 2000 (1990), 86, ill. 107; Woll 2009 (2008), 328, Cat. 344.
40. Bucchart 2003a, 26–27; Bucchart 2003b, 167; Eggum 2000 (1990), 88; Woll 2009 (2008), 23.
41. Edvard Munch, *Vetovoima* (*Tiltrekning*) (1895), Oslo, Munch-museo, ks. esim. Eggum 2000 (1990), 80, ill. 100; *Vetovoima II* (*Attraction II, Tiltrekning II*) (1895), Oslo, Munch-museo, ks. esim. Eggum 2000 (1990), 81, ill. 101; Woll 2001, 59, Cat. 20.
42. Alberti 1998 (1435), 119–120.
43. ”Da vore øine mødtes da bandt usynlige hænder fine tråde – som gik gjennem dine store øine ind igjennem mine øine og bandt vore hjerter sammen – […] Da du forlod mei over havet/var det som ennu fine/traade forenede os/det sled som i et sår”.

Munch: teoksessa Eggum 2000 (1990), 85, 93; Suom. Mikko Kilpi, teoksessa Stang 1980 (1977), 141.
44. Tøjner 2003, 110.
45. Ruvoldt 2004, 84–85.
46. Edvard Munch, *Neito ja sydän/Ero/Miehen pää naisen hiuksissa* (*Piken med hjertet/Løsrivelse/Mannshode i kvinnehår*) (1895–96), Oslo, Munch-museo, ks. esim. Eggum 2000 (1990), 94, Ill. 116.
47. Matteus 14:6–11 ja Markus 6:21–29.
48. Gombrich 1982 (1966), 63–64.
49. Munchin ja muiden symbolistitaiteilijoiden naiskuvaa kohtaan on esitetty feminististä kritiikkiä, ks. esim. Jayne 1989; Slatkin 1980.
50. Cordulack 2002, 72–73.
51. Vuojala 2011.
52. Woodfield 2001, 259–260.
53. Vuojala 1997, 59–64.
54. Gombrich 1986 (1970), 7; Vuojala 1997, 17–19.
55. Kuusamo 2002, 9-10;
56. Ks. esim. Sarje 1989, 7-9, 169–170.
57. Kuusamo 1996, 116; Kuusamo 2002, 5.
58. Ks. esim. Darwin 1897 (1872); Ekman, Friesen & Ellsworth, 1972; Ortony & Turner, 1990; Power & Dalgleish, 1997.
59. Ks. esim. Bremmer & Roodenburg (Eds.), 1991; Harding & Pribram (Eds.), 2009.

KIRJALLISUUS

Alberti, Leon Battista 1998 (1435). *Maalaustaiteesta.* Suom. Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide. Julkaistu alunperin nimellä *De pictura,* 1435.

Bremmer, Jan & Roodenburg, Herman toim. 1991. *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day.* Cambridge: Polity Press.

Buchhart, Dieter 2003a. "Disappearance: Experiments with material and motif". Teoksessa *Edvard Munch. Theme and variation,* toim. Klaus Albrecht Schröder & Antonia Hoerschelmann. Albertina: Hatje Cantz Publishers, 23–39.

Buchhart, Dieter 2003b. "Separation". Teoksessa *Edvard Munch. Theme and variation,* toim. Klaus Albrecht Schröder & Antonia Hoerschelmann, 167. Albertina: Hatje Cantz Publishers.

Castrén, Paavo & Pietilä-Castrén, Leena 2000. *Antiikin käsikirja.* Otava: Helsinki.

Cordulack, Sue W. 2002. *Edvard Munch and the Physiology of Symbolism.* London: Associated University Presses.

Darwin, Charles 1897 (1872). *The Expression of the Emotions in Man and Animals.* New York: D. Appleton and Company.

Didi-Hubermann, Georges 2004 (1998). "Foreword. Knowledge: Movement (The Man Who Spoke to Butterflies)". *Teoksessa Aby Warburg and the Image in Motion,* toim. Michaud, Philippe-Alain, käänt. Sophie Hawks. 7–19. New York: Zone Books. Jukaistu alunperin nimellä *Aby Warburg et l'image en movement,* 1998.

Eggum, Arne 2000 (1990). *Edvard Munch. Livsfrisen fra maleri til grafikk.* Oslo: J. M. Stenersens Forlag A. S.

Ekman, Paul, Friesen, Wallace V. & Ellsworth, Phoebe 1972. *Emotion in the Human*

Face: Guidelines for research and an integration of findings. New York, Toronto, Oxford, Sydney, Braunschweig: Pergamon.

Ferretti, Silvia 1989 (1984). *Cassirer, Panofsky, and Warburg. Symbol, art, and history.* Käänt. Richard Pierce. New Haven and London: Yale University Press. Julkaistu alunperin nimellä *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky,* 1984.

Forster Kurt W. 1999. "Introduction". Teoksessa *Aby Warburg, The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the cultural history of the European Renaissance,* käänt. D. Britt, C. Beamish & C. Lanham. Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, 1–75. Julkaistu alunperin nimellä *Die Erneuerung der heidnischen Antike: Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance,* 1932.

Gombrich, Ernst H. 1982 (1966). "Ritualized Gesture and Expression in Art". Teoksessa *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art,* 63–77. Oxford: Phaidon.

Gombrich, Ernst H. 1986 (1970). *Aby Warburg. An intellectual biography.* Chicago: University of Chicago Press.

Harding, Jennifer & Pribram, E. Deidre (toim.) 2009. *Emotions. A Cultural studies reader.* London & New York: Routledge.

Jayne, Kristie 1989. "The Cultural Roots of Edvard Munch's Images of Women". Women's Art Journal, Vol. 10, No 1, 28–34.

Kortelainen, Anna 2009. *Hurmio – oireet, hoito ja ennaltaehkäisy.* Helsinki: Tammi.

Kuusamo, Altti 1996. *Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia.* Helsinki: Gaudeamus.

Kuusamo, Altti 2002. "Yksityiskohdan teoriaa III". *Synteesi,* 1/2002, 2–21.

Kuusamo, Altti 2004. "Käsite ja elemuoto. Vaghezza ja dionyysisen nymfin karnevalisaatio 1500-luvun puolivälin italialaisen taiteen synnytyshuone-kuvissa". *Synteesi,* 2/2004, 62–79.

Kuuva, Sari 2010. *Symbol, Munch and Creativity. Metabolism of Visual Symbols.* (Doctoral dissertation). Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Michaud, Philippe-Alain 2004 (1998). *Aby Warburg and the Image in Motion.* Käänt. Sophie Hawks. New York: Zone Books. Julkaistu alunperin nimellä *Aby Warburg et l'image en movement,* 1998.

Nergaard, Trygve 1968. *Refleksjon og visjon. Naturalismens dilemma i Edvard Munchs kunst 1889–1894.* (MA-thesis). Oslo: University of Oslo.

Ortony, Andrew & Turner, Terence J. 1990. "What's Basic about Basic Emotions?". *Psychological Review,* Vol. 97, No. 3, 315–331.

Ostrow, Saul 2001. "Introduction. Aby Warburg: Culture's image network". Teoksessa *Art History as Cultural History. Warburg's Projects,* toim. Richard Woodfield, 1–6. Amsterdam: G + B Arts.

Power, Michael J. & Dalgleish, Tim 1997. *Cognition and Emotion. From order to disorder.* Hove: Psychology Press.

Prideaux, Sue 2007 (2005). *Edvard Munch. Behind the Scream.* London & New York: Yale University Press.

Rampley, Matthew 1997. "From Symbol to Allegory: Aby Warburg's theory of art". *Art Bulletin,* Vol. 79, No. 1, 41–55.

Rampley, Matthew 2001. "Mimesis and Allegory. On Aby Warburg and Walter Benjamin". Teoksessa *Art History as Cultural History. Warburg's Projects,* toim. Richard Woodfield , 121–149. Amsterdam: G + B Arts.

Ruvoldt, Maria 2004. *The Italian Renaissance. Imagery of inspiration. Metaphors of sex, sleep, and dreams.* Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town: Cambridge University Press.
Sarje, Kimmo 1989. *Romantiikka ja postmoderni.* Helsinki: Kuvataideakatemia.
Schoell-Glass, Charlotte 2001. "'Serious Issues'. The Last Plates of Warburg's Picture Atlas Mnemosyne". Teoksessa *Art History as Cultural History. Warburg's Projects,* toim. Richard Woodfield, 183–208. Amsterdam: G + B Arts.
Slatkin, Wendy 1980. "Maternity and Sexuality in the 1890s". *Woman's Art Journal,* Vol. 1, No. 1, 13–19.
Stang, Ragna 1980 (1977). *Edvard Munch. Ihminen ja taiteilija.* Suom. Mikko Kilpi. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY. Julkaistu alun perin nimellä *Edvard Munch. Mennesket og kunstneren,* 1977.
Tøjner, Poul Erik 2000. *Munch. Med egne ord.* Oslo: Forlaget Press.
Vuojala, Petri 1997. *Pathosformel. Aby Warburg ja avain tunteiden taidehistoriaan.* (Väitöskirja). Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
Vuojala, Petri 2011. "Warburg ja taiteen psykopatologia eli metaforan funktiot taidehistoriassa". Julkaisematon artikkeliluonnos 9.1.2011.
Warburg, Aby 2001 (1914). "The Entry of the Idealising Classical Style in the Painting of the Early Renaissance". Teoksessa *Art History as Cultural History. Warburg's Projects,* toim. Richard Woodfield, käänt. Matthew Rampley, 7–31. Amsterdam: G + B Arts.
Warburg, Aby 1999 (1932). *The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the cultural history of the European Renaissance.* Kääntänyt D. Britt, C. Beamish & C. Lanham. Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and Humanities. Julkaistu alunperin nimellä *Die Erneuerung der heidnischen Antike: Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance,* 1932.
Warburg, Aby 2008 (2000). *Die Bilderatlas Mnemosyne.* Toim. Martin Warnke & Claudia Brink. Kolmas, toista painosta vastaava painos. Berlin: Akademie Verlag.
Woll, Gerd 2001. *Edvard Munch. The Complete Graphic Works.* London: Philip Wilson Publishers.
Woll, Gerd 2009 (2008). *Edvard Munch. Complete Paintings. Catalogue Raissonné. Vol. I–IV.* London: Thames & Hudson.
Woodfield, Richard 2001. "Warburg's 'method'". Teoksessa *Art History as Cultural History. Warburg's Projects,* toim. Richard Woodfield, 259–293. Amsterdam: G + B Arts.

Tunneilmaisu, tiedostamaton
TAIDETTA TUTKIMAAN

Jussi Saarinen

Teoreettisia lähtökohtia psykoanalyyttiseen taiteentutkimukseen

Johdanto

Psykoanalyyttinen taiteentulkintaperinne syntyi 1900-luvun alkupuolella Sigmund Freudin (1856–1939) kirjoitusten pohjalta. Nykyisin psykoanalyyttinen taiteentutkimus kattaa toisistaan laajastikin poikkeavia suuntauksia omine teorioineen, kiinnostuksen kohteineen ja tulkintamenetelmineen. Usein psykoanalyyttinen lähestymistapa risteää muiden, esimerkiksi taidehistoriallisten, feinististen tai semioottisten lähestymistapojen kanssa.

Artikkelini tarkoituksena ei ole luoda kattavaa esitystä psykoanalyyttisen taiteentutkimuksen eri suuntauksista, vaan pohtia sitä, mikä niistä tekee juuri psykoanalyyttisia. Vastauksena esitän, että psykoanalyyttinen taiteentutkimus liikkuu tiedostamattoman jäljillä. Vaikka tiedostamatonta hahmotetaankin eri suuntauksissa eri tavoin, kaikki psykoanalyyttiset tutkijat olettavat sen vaikuttavan taiteelliseen luovuuteen, taideteoksiin ja esteettisiin kokemuksiin. Lisäksi yleinen kanta on, ettei taide koskaan ilmaise tiedostamatonta sellaisena kuin se itsessään on. Juuri symbolisen maailman kerrostuneisuus ja monimerkityksisyys antavat psykoanalyysille motiivin tulkita sitä, miten tiedostamaton on läsnä taiteessa. Artikkelini tavoitteena onkin antaa käsitys siitä, miten tiedostamaton on kytketty taideilmiöihin aina Freudista Lacaniin asti. Lopuksi tarjoan esimerkin siitä, miten taiteilija kuvaa tiedostamattoman merkitystä omassa taiteellisessa työskentelyssään.

Freud ja taide

Alkusysäyksen psykoanalyysin ja taiteiden vuoropuhelulle antoi Freud, joka sivusi ja eritteli kehitteillä olevan teoriansa pohjalta eri taiteenlajeja. Freud

itse totesi, ettei suinkaan ollut taiteiden asiantuntija, vaan tavallinen harrastaja[1]. Eniten häntä kiehtoivat kirjallisuus ja kuvanveisto, vähemmässä määrin maalaustaide[2]. Musiikin hän määritteli itselleen ”suljetuksi kirjaksi”[3]. Freudin taidemakua on luonnehdittu klassiseksi ja sovinnaiseksi. Aikansa ekspressionistista maalaustaidetta hän suorastaan kavahti[4]. Freud oli kuitenkin varsin kultivoitunut, mikä ilmeni hänen intohimoisessa arkeologiaharrastuksessaan, taidekeräilyssään ja monissa tutkielmissa, joissa hän käsitteli taidetta tai viittasi siihen[5].

Freud otaksui, että taiteeseen liittyvät psyykkiset ilmiöt ovat selitettävissä yleispätevän mielen teorian pohjalta. Hänen esittämänsä psykologiset lainalaisuudet koskivat ennen kaikkea mielen kehitystä, rakennetta ja toimintaa. Mielen perustavaksi voimaksi Freud määritti kehollisuudesta kumpuavan seksuaalis-aggressiivisen viettienergian. Mielen hän kuvaili kehittyvän vaiheittain sen mukaisesti, mihin ja miten tätä viettienergiaa puretaan. Esimerkiksi oraalisessa kehitysvaiheessa viettityydytykset ja -pettymykset saavutetaan pääosin suun kautta – imemällä, nielemällä, pois sylkemällä ja puremalla[6]. Vaikka vietit saavat kehityksen myötä yhä moninaisempia kohtaloita, myös niiden aiempiin (infantiileihin) kohteisiin jää psyykkisiä energiavarauksia. Mielen rakentuessa vietit ajautuvat enenevässä määrin ristiriitaan sekä keskenään että ulkomaailman kanssa, jolloin tyydytyksen tavoittelusta tulee erilaisten konfliktien sävyttämää. Fiksaatiosta puhutaan silloin, kun tietyn kehitysvaiheen mielihyvän lähteet ja muodot jäävät tavallista merkitsevämmiksi yksilön persoonassa. Regressio puolestaan merkitsee varhaisemmille kehitystasoille palaamista ja tätä kautta kyseisten vaiheiden viettityydytyslähteiden ja -muotojen uudelleen aktivoitumista.[7]

Vuonna 1900 Freud esitti topografiseksi kutsutun mallinsa psyyken kerrostuneesta rakenteesta. Tietoinen kerros sisältää havaintomaailman eli kaiken sen, mistä olemme tarkkaavaisuutemme ansiosta kullakin hetkellä selvillä. Esitietoista on se, mihin emme juuri nyt kiinnitä huomiota, mutta jonka voimme tiedostaa kohdistamalla uudelleen tarkkaavaisuuttamme. Tiedostamatonta on laajassa mielessä kaikki se, mikä ei ole tietoista tai esitietoista. Freudille merkittävin oli kuitenkin torjuttu tiedostamaton eli piilotajunta, joka kattaa tietoisuudesta aktiivisesti poissuljetut psyykkiset sisällöt.[8]

Freudin vuonna 1923 esittelemä strukturaalinen malli puolestaan jaotteli mielen eritasoisesti tiedostettuihin toimintaryhmittymiin: idiin, egoon

ja superegoon.[9] Kokonaan tiedostamattomaan idiin hän sisällytti viettien psyykkiset johdannaiset, joista merkittävän osan muodostavat tietoisuudesta torjutut mielikuvat, fantasiat, toiveet ja yllykkeet. Idille ominaista viettienergian vapaata virtaamista Freud kutsui psyyken primaariprosessiksi, jonka hän jo unitutkimuksissaan totesi ajan, paikan ja logiikan ehdoista riippumattomaksi[10]. Tyypillisiksi primaariprosessin ilmiöiksi Freud tunnisti muun muassa tihentymät ja siirtymät[11]. Tihentymissä useampi tiedostamaton psyyken sisältö tiivistyy yhteen ajatukseen tai mielikuvaan (esimerkiksi unissa esiintyvät hahmot, jotka ovat samanaikaisesti eläimiä ja ihmisiä, tai useita eri ihmisiä). Siirtymissä vietin kohde korvataan toisella kohteella jonkin yhteisen ominaisuuden perusteella (esimerkiksi meri edustaa kohtua). Olennaista on, että tihentymät ja siirtymät tuottavat piilotajuisista psyykkisistä sisällöistä kuvallisia representaatioita. Tästä syystä niitä on käytetty paitsi unien myös kuvataiteen tulkinnallisina lähtökohtina[12].

Psyyken havainnoivan, yhteensitovan ja toimeenpanevan kokonaisuuden Freud nimesi egoksi. Siinä missä idiä ohjaa pyrkimys välittömään viettityydytykseen ulkoisista olosuhteista riippumatta (mielihyväperiaatteen mukaisesti), ego työstää viettiyllykkeet todellisuuden vaatimuksiin taipuviksi kompromissimuodostelmiksi (realiteettiperiaatteen mukaisesti). Egon suorittamaa viettienergian sitomista Freud kutsui psyyken sekundaariprosessiksi. Se ylläpitää valvetietoisuutta, jossa pätevät totutut aika- ja paikkasuhteet sekä kausaaliset ja kielelliset lait. Egolla on käytössään laaja repertuaari tiedostamattomasti toimivia puolustusmekanismeja (defenssejä), jotka pitävät uhkaavat viettipyrkimykset loitolla tietoisuudesta. Näistä keskeisin ja kehittynein on torjunta, joka pitää huolen siitä, etteivät idin primaariprosessi ja mielihyväperiaate pääse liialti häiritsemään egon sekundaariprosessin ja realiteettiperiaatteen mukaista toimintaa. Torjunta vaatii runsaasti psyykkistä energiaa, sillä se perustuu vastavarauksen ylläpitämiseen viettiyllykkeisiin nähden. Strukturaalisen mallin myöhäsyntyisimmäksi määritetty psyyken osa, superego, viittaa sisäistettyyn käsitykseen hyvästä ja pahasta, sallitusta ja kielletystä. Superego asettaa egolle vaatimuksia viettienergian säätelyn suhteen ja joko hyväksyy tai hylkää sen toiminnan. Sen tiedostettua puolta voidaan kutsua omaksitunnoksi.

Siinä missä puolustusmekanismit pyrkivät sulkemaan pois viettityydytyksen, Freudin sublimaatioksi nimeämä prosessi suuntaa ja jalostaa seksuaalis-

sävytteiset yllykkeet sosiaalisesti hyväksyttyihin kohteisiin ja muotoihin[13]. Se toisin sanoen mahdollistaa viettipyrkimysten tyydyttymisen realiteettiperiaatteen ja superegon vaatimusten mukaisesti. Sublimaatioon liittyy sekä torjunnan ohittamista että torjutun aineksen paluuta naamioidussa muodossa. Freud havaitsikin taiteilijoiden työskentelyssä merkittävää torjunnan höltymistä ja poikkeuksellista kykyä sublimoida viettipyrkimyksiä yhteishyödylliseen muotoon[14]. Psykoanalyytikko Veikko Tähkä on antanut mielenkiintoisen esimerkin siitä, kuinka sublimoitu aktiviteetti voi kehittyä vietinomaisesta toiminnasta taiteelliseksi työskentelyksi. Hän kuvailee, kuinka ulostuksellaan leikkivä ja tuhriva lapsi siirtyy ensin leikkimään kuralla, sitten muovailusavella, ja voi lopulta säilyttää muovailun aikuisiän harrastuksenaan. Jos lahjoja riittää, hän saattaa valita kuvanveiston ammatikseen.[15]

Freudin suhtautumista taiteelliseen luovuuteen ja taiteilijoihin voidaan kokonaisuudessaan pitää melko kaksijakoisena. Yhtäältä hän arvosti suuresti esimerkiksi kirjailijoita, joita hän luonnehti aikalaisiaan edistyneemmiksi mielen salojen ymmärtämisessä – tieteentekijät mukaan lukien[16]. Toisaalta kun luovuutta motivoi torjutun aineksen mahdollisimman tyydyttävä käsittely, taiteilijat olivat osittain rinnastettavissa viettiyllykkeiden kanssa painiviin introvertteihin neurootikoihin[17]. Luovan työskentelyn menetelmistä tai taideteosten esteettisistä kriteereistä Freud ei halunnut lausua juuri mitään. Hän myönsi, ettei analyysi pysty selittämään taiteellista lahjakkuutta eikä liioin paljastamaan taiteilijan tekniikan saloja[18].

Varautuneisuudestaan huolimatta Freudia askarrutti se, miten taiteilija onnistui pukemaan yksityisen torjutun aineksen sellaiseen muotoon, että yleisökin saattoi saada siitä mielihyvää.[19] Hän esitti, että taiteilija lieventää henkilökohtaisen fantasiansa luonnetta verhoamalla tai muuntamalla sitä. Samalla hän tarjoaa esteettisen houkutuspalkinnon tai esimielihyvän, joka maanittelee yleisön mukaan viettityydytyksen lähteille[20]. Tässä asetelmassa teoksen ilmiasu toimii syöttinä, jolla lahjotaan vastaanottajan kriittiset kyvyt, heikennetään torjuntaa ja raivataan tilaa tiedostamattomien jännitteiden mielihyväntäyteiselle purkamiselle. Tätä esimielihyvän ja syvemmän viettityydytyksen välistä suhdetta Freud tarkasteli myös vitsien rakenteen ja kerronnan yhteydessä[21].

Visuaalisia taiteita Freud käsitteli laajemmin vain kahdessa tutkielmassaan. Näistä varhaisemmassa (1910) Freud kartoitti Leonardo da Vincin

persoonallisuuden kehitystä muun muassa homoseksuaalisuuden ja narsismin näkökulmista. Lisäksi hän arvioi, miten Leonardolle tyypillinen sublimointi ja regressio vaikuttivat hänen tieteellisiin ja taiteellisiin pyrkimyksiinsä. Näiden teemojen valossa Freud analysoi tarkemmin kahta Leonardon maalausta. *Pyhä Anna kolmantena* -teoksessa hän näki Leonardon varhaislapsuuden merkittävimmät hoivasuhteet yhteen sommitelmaan tiivistettyinä. *Mona Lisan* hymyn hän puolestaan tulkitsi sulauttavan yhteen taiteilijan varhaisen äitisuhteen torjutut, ristiriitaiset puolet. Freud ei vetänyt maalauksista suoria johtopäätöksiä Leonardon persoonasta tai elämästä. Päinvastoin hän käytti niitä lisätodistusaineistona oletuksilleen Leonardon keskeisistä varhaislapsuuden muistoista ja piilotajuisista konflikteista. Tutkielmallaan Freud alusti niin kutsutun psykobiografisen tutkimusotteen, jossa pyritään kokonaisvaltaiseen käsitykseen taiteilijan elämänkaaren, psyyken dynamiikan ja luovan tuotannon välisistä suhteista[22].

Myöhemmän, Michelangelon *Mooses*-veistosta käsittelevän tutkielmansa (1914) Freud julkaisi ensin anonyymisti ja kuvaili sitä jälkikäteen ”ei-analyyttiseksi lapsekseen”.[23] Tulkintansa Paavi Julius II:n haudalle teetetystä *Mooses*-veistoksesta hän rakensi sellaisten yksityiskohtien varaan, jotka olivat aiemmilta tutkijoilta jääneet huomiota tai ymmärrystä vaille. Freud analysoi seikkaperäisesti *Mooseksen* oikean käden etusormen, parran ja hänen pitelemiensä laintaulujen välisiä suhteita, erityisesti hahmon oletettujen (aikaisempien) liikeratojen ja asentojen valossa. Freud esitti, että Mooses on ”hakattu kiveen” juuri, kun on saanut hallintaan raivonsa havaitsemiaan pakanallisia menoja kohtaan. Veistos voidaan nähdä kompromissimuodostelmana, joka ilmentää sisäisten intohimojen onnistunutta hillintää mielen korkeampien toimintojen avulla[24]. Lisäksi Freud arvioi, että teos on sekä Julius II:n väkivaltaisia taipumuksia paheksuva piilotettu kannanotto että Michelangelon itselleen osoittama varoitus omien intohimojensa uhkaavasta voimasta. Tämä monitulkintaisuus paljastaa taideteoksen ylideterminoituneen luonteen – sen, kuinka yhteen symboliin aina kiteytyy useita piilotajuisia ja tietoisia vaikutteita[25].

Freudin taidetta käsittelevien kirjoitusten systemaattisuudesta ja yhtenäisyydestä on esitetty monenlaisia arvioita.[26] Varsinaista esteettistä teoriaa tai taiteentutkimuksen metodia hän ei kuitenkaan luonut. Näin ollen olisi ongelmallista väittää, että freudilainen taiteentulkinta on ykskantaan sitä

tai kategorisesti tätä. Freudin monipuolisia tutkielmia on luettu monin eri tavoin, jolloin hänen taidetta ja psyykettä koskevia näkemyksiään on myös kehitelty ja sovellettu varsin erilaisin painotuksin. Näin tapahtui jo hänen elinaikanaan. Vuonna 1912 perustettiin ensimmäinen psykoanalyyttisen taiteentutkimuksen lehti, *Imago,* jossa esiteltiin pääsääntöisesti psykobiografisia tutkielmia. Vuonna 1924 puolestaan julkaistiin psykoanalyysin inspiroima surrealismin ensimmäinen manifesti. Freud otti etäisyyttä suuntaukseen, vaikka vakuuttui myöhemmin ainakin Salvador Dalín taidoista[27]. Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan joitakin keskeisiä Freudin jälkeisiä näkökulmia.

Id-, ego- ja objektisuhdepainotteiset tulkintatavat

Id-painotteiset taidetulkinnat nojaavat pääsääntöisesti Freudin viettiperäisiä ristiriitoja korostaviin näkemyksiin. Näin ollen taideteokset näyttäytyvät tekijöidensä seksuaalissävytteisten konfliktien naamioituneina ilmaisuina. Maalauksia lähestytään kuva-arvoituksina, joiden ratkaiseminen edellyttää taiteilijan tuottamien symbolien, siirtymien ja tihentymien purkamista piilotajuisiin alkutekijöihinsä. Perusteellisen tulkinnan odotetaan paljastavan taiteilijan torjutut muistot ja fantasiat, neuroosit ja perversiot. Mielenkiintoisimmillaan tämänkaltainen analyysi saattaa osoittaa, kuinka tietyt torjutut sisällöt palaavat taiteilijan töihin yhä uudestaan. Toisaalta se on vaarassa typistää taiteen pakonomaiseksi oireiluksi. Tunnettu toteamus siitä, kuinka taiteilijat työstävät koko elämänsä yhtä ja samaa teosta, asettuu tästä näkökulmasta varsin pessimistiseen valoon. Pahimmillaan id-painotteinen analyysi voi ajautua vulgaariin freudilaisuuteen, jossa käärme viittaa aina penikseen, psykopatologisia ilmauksia nähdään kaikkialla ja teosten kulttuurihistoriallinen konteksti sivuutetaan tyystin.

Kategorisia tulkintoja on tehty siitäkin huolimatta, ettei Freud itse pitänyt taideteoksia halujen tai neuroosien yksioikoisina ilmauksina. Hän piti todenmukaisempana, että teoksella on useita lähteitä, ja näin ollen myös useita tulkintamahdollisuuksia – aivan kuten unillakin[28]. Lisäksi hän tiedosti eron sen välillä, tarkastellaanko teosta itsenäisenä esteettisenä objektina vai elämäkerrallisena todistusaineistona. Nykyään pidetään selvänä, että uskottavan psykobiografisen tulkinnan muodostaminen vaatii monipuoli-

sen ja kattavan aineiston käyttöä. Analyysissa voidaan hyödyntää taiteilijan kokonaistuotannossa havaittavia kehityslinjoja ja toistuvia teemoja, elämäkerrallista tietoa, mahdollisia kirjeitä, muistiinpanoja ja julkisia kirjoituksia, aikalaisanalyyseja sekä taidehistoriallista tietoutta ajan tyylisuunnista, symboleista jne. Lisäksi analyysi on syytä kiinnittää aikansa poliittisten, taloudellisten ja kulttuuristen virtausten kontekstiin. Teoksia tulee tarkastella avoimesti ajan kanssa, yhä uudelleen[29].

Freud myönsi olevansa kiinnostuneempi taiteen aiheista kuin sen teknisistä ja muodollisista ominaisuuksista.[30] Id-painotteiset lähestymistavat jatkoivat sisältöä korostavalla linjalla, mikä johti ennen pitkää ongelmiin. Kun analyysin päämääränä on paljastaa teoksen piilotajuinen sisältö, teoksen esteettiset ominaisuudet – sommittelu, värit, muodot, materiaali, tekstuuri – jäävät toisarvoisiksi. Esteettinen kokeminen näyttäytyy kovin yksitotisena ja yllätyksettömänä, jos sitä tarkastellaan vain taiteilijan piilotajuisten motiivien tavoittamisen näkökulmasta. Taideteokset eivät kuitenkaan ole vain viestejä, vaan itsenäisiä objekteja, jotka kutsuvat luomaan lukemattoman määrän merkityksiä. Lisäksi id-painotteiset näkemykset perustuvat luovuuskäsitykseen, jossa tekijän ja teoksen välille oletetaan melko suora yksisuuntainen suhde. Taiteellinen työskentely voidaan vaihtoehtoisesti ymmärtää monitahoisena ja joustavana vuoropuheluna taiteilijan ja teoksen välillä, jolloin materiaalin ja muodon haasteet vaativat ongelmanratkaisukykyä ja ennakoimattomien ratkaisujen tekemistä. Koko ajatus siitä, että luovuus perustuisi defensiivisiin taipumuksiin, vaikuttaa kovin kapealta – sikäli kun luovuus useimmiten koetaan myös aktiivisena todellisuutta jäsentävänä ja rikastuttavana prosessina. Filosofi Paul Ricoeurin sanoin: taide voi olla sekä oire että ratkaisu[31].

Ego-painotteiset lähestymistavat vastustavat näkemystä, jonka mukaan luovuus kumpuaa yksinomaan infantiileista toiveista ja konflikteista. Idin sijaan ne korostavat egon kykyä leikkiä primaariprosessin aineksilla. Voidaankin puhua ratkaisevasta muutoksesta luovuuskäsityksessä: taiteellisessa työssä suunta ei ole enää idistä egoon, vaan pikemmin egosta idiin päin. Taiteilijaa ei nähdä piilotajuisten paineiden kanavoijana, vaan primaariprosessin hyödyntäjänä, apunaan egon sekundaariprosessin säätelytoiminnot. Psykoanalyytikko Ernst Kris luonnehti luovuutta ytimekkäästi ”regressioksi egon palveluksessa”[32]. Luovuus vaatii egon kontrollin tarkoituksenmukais-

ta höllentämistä, jotta päästäisiin käsittelemään piilotajuisen primaariprosessin antia. Luova työ on jatkuvaa vuorottelua regression ja kontrollin – uppoutumisen ja kriittisen arvioinnin – välillä. Tässä asetelmassa mielihyvää ei tuota piilotajuisten yllykkeiden tyydyttyminen tai konfliktien purkaminen, vaan piilotajuisen aineksen leikinomainen työstäminen yhteisesti jaettavaan muotoon.

Siinä missä id-painotteiset lähestymistavat etsivät taideteosten piilotajuisia sisältöjä, ego-painotteiset tulkinnat antavat enemmän tilaa teosten muodollisten ja teknisten ominaisuuksien tarkastelulle. Aiemmin esitetyssä sublimointiesimerkissä lapsen varhainen tuhriminen muuttuu ensin muovailuksi ja lopulta kenties ammattimaiseksi kuvanveistoksi. Se, mikä aluksi oli viettien ohjaamaa välitöntä toimintaa, kehittyy hallituksi tutkimiseksi. Tällöin keskeisiksi nousevat itse materiaali ja sen työstämiseen liittyvät välineet, tekniikat ja haasteet. Kun ego valtaa tilaa idiltä, luovuutta ja luovia tuotoksia ei voida enää tyhjentävästi palauttaa idin yllykkeisiin. Ego-painotteinen lähestymistapa tarjoaa täten käyttökelpoisen tavan tutkia taiteellisen työstämisen ja ongelmanratkaisun – eli egon toimintojen – näkökulmista vaikkapa Piet Mondrianin maalausten rakenteita tai Jackson Pollockin vapauden ja kontrollin rajoilla liikkuvia valutuksia ja roiskeita[33].

Kokonaisuudessaan id- ja ego-painotteiset tulkinnat keskittyvät idin, egon ja superegon välisiin suhteisiin, vaikkakin eri näkökulmista. Molemmissa on pääsääntöisesti tutkittu sitä, miten yksittäisen mielen sisäiset tapahtumat vaikuttavat luovuuteen, taideteoksiin ja esteettisiin kokemuksiin. Objektisuhdeteoreettiset näkökulmat painottavat sen sijaan mielen ja maailman välisiä suhteita. Niissä kuvataan psyykkisen olemassaolon perustumista varhaisiin vuorovaikutussuhteisiin, joissa rajat itsen ja maailman välillä ovat vasta muotoutumassa, ja hyvän/pahan sijoittamista itseen ja toiseen koetellaan eri tavoin. Näiden varhaisten suhteessa olemisen muotojen oletetaan hallitsevan myös aikuisen tiedostamatonta maailmaa – ja täten vaikuttavan taiteen tekemiseen ja kokemiseen monin eri tavoin.

Psykoanalyytikko Donald Winnicott (1896–1971) on esittänyt, että kaikki kulttuurinen toiminta lepää potentiaalisen tilan varassa[34]. Tätä tilaa hän luonnehti lapsen ja äidin varhaisesta suhteesta juontuvaksi ”kolmanneksi alueeksi” – eräänlaiseksi puolimatkan krouviksi sisäisen ja ulkoisen, kuvitellun ja todellisen välillä. Potentiaalinen tila mahdollistaa luovan leikin

transitionaaliobjektien kautta[35]. Tuttu esimerkki varhaisesta transitionaaliobjektista on riepu tai nalle, jonka lapsi luo edustamaan äidin läsnäoloa tämän ollessa poissa. Merkittävää ei ole niinkään se, mitä objekti lapselle edustaa, vaan se, että objekti avaa hänelle pääsyn luovan illuusion ja leikin maailmaan. Näin hän saavuttaa kyvyn liikkua subjektiivisen ja objektiivisen todellisuuden välimaastossa. Toteamukset ”Minä loin tämän” ja ”Tämä löytyi itseni ulkopuolelta” ovat tällöin yhtä lailla totta – asiaintila, jonka voimme havaita myös Marcel Duchampin readymade- ja found object -teoksissa. Tämä varhainen luovan tilan prototyyppi toimiikin perustana myöhemmälle symbolisoinnille ja taiteelliselle työlle. Taiteilijat työstävät omista materiaaleistaan transitionaaliobjekteja, jotka edustavat jotain puuttuvaa, kaivattua kokemusta. Myös uskonnollinen taide voi toimia kahden maailman kohtaamispisteenä, oli kyseessä sitten ikoni, sarkofagi tai kirkkorakennus[36]. Winnicottin teoriassa objekti on taidetta vasta kun se kohdataan potentiaalisessa tilassa. Taideteos on sekä konkreettinen että symbolinen, ulkoinen että sisäinen, eikä sen muotoa ja sisältöä voida erottaa toisistaan tuhoamatta sen taiteellista olemusta.

Psykoanalyytikko ja objektisuhdeteoreetikko Melanie Kleinin (1882–1960) ajatuksia soveltaneet tutkijat ovat puolestaan keskittyneet suremisen ja sovituksen prosesseihin taiteessa. Klein hahmotteli mielen kehittyvän objekteihin (erityisesti hoivaajiin) kohdistettujen viha–rakkaus -kokemusten pohjalta. Vastasyntynyt vauva ei vielä erota itseään muusta maailmasta eikä liioin hahmota objektien kokonaisuutta tai erillisyyttä. Aluksi viha ja rakkaus suuntautuvatkin osaobjekteihin, joista tärkein on äidin rinta. Tyydytyksen hetkinä vauva kohdistaa rintaan kaiken rakkautensa, jolloin siitä tulee hyvä objekti, kun taas turhautumisen hetkinä hän kohdistaa siihen äärimmäisen vihansa, jolloin siitä tulee paha objekti. Hyvän rinnan vauva haluaisi sisäistää itseensä (introjektio); pahan rinnan hän haluaisi ulkoistaa (projisoida) ja tuhota aggressionsa voimalla. Klein kutsuu skitsoparanoidiseksi positioksi tilannetta, jossa idealisoidun hyvän rinnan tuottama tyydytys ja vihatun pahan rinnan vainoava uhka vuorottelevat lapsen kokemuksessa. Rinta saa näin ollen kahtalaisen varauksen, jossa hyvä ja paha erotetaan jyrkästi toisistaan.[37]

Depressiivinen positio koittaa, kun lapsi oivaltaa mielikuvissaan yhteyden hyvän ja pahan rinnan välillä: ne eivät olekaan erillisiä, vaan kuuluvat yhdelle ja samalle äidille. Näin syntyy laajempi ymmärrys objektien (myös itsen)

erillisyydestä ja mahdollisuudesta sisältää sekä hyvää että pahaa. Koska lapsi on mielikuvissaan pyrkinyt tuhoamaan pahan rinnan, hän kokee huolensekaista syyllisyyttä siitä, että on aiheuttanut tuhoa myös hyvälle objektille, äidilleen. Edelleen hän kohdistaa sisäistettyihin kokonaisobjekteihin aggressiivisia ja tuhoavia mielikuviaan. Päällimmäiseksi nousee tällöin hyvän objektin menettämisen pelko. Ankara syyllisyys ja menetyksen pelko luovat reparaation tarpeen – halun sovittaa ja korjata objektille tehty paha. Symbolinmuodostuksesta kehkeytyy yksi reparaation keskeisimmistä keinoista. Koska lapsi haluaa säästää objektinsa omalta tuhoavuudeltaan, hän suuntaa sen objektin korvaavaan symboliin. Symbolinmuodostus perustuu näin ollen koettuun menetykseen, suruun, sekä haluun luoda menetetty objekti symbolisesti hyväksi ja uudeksi.[38]

Kleinilaisittain voidaan kiteyttää, että taidekokemusten alustana toimivat tiedostamattomasti koetut kohtaamiset lapsen ja äidin välillä. Taiteellista luomisprosessia on tältä pohjalta luonnehdittu siirtymäksi skitsoparanoidisesta positiosta depressiiviseen positioon – eräänlaiseksi kamppailuksi hyvän ja eheän kokonaisobjektin puolesta[39]. Sublimointi ei ole vain viettiyllykkeiden jalostamista, vaan menetetyksi koetun objektin uudelleen luomista. Työssään taiteilija elää läpi erillisyyden ja eriytymättömyyden kokemuksia sekä hyödyntää sisäistettyihin objektisuhteisiinsa liittyviä tuhon ja sovituksen tarpeita. Teosten tulkinnan kannalta on merkitsevää, että luomistyön tiedostamattomien vaikuttimien oletetaan osin projisoituvan myös itse taideteokseen. Teosta voidaan täten tarkastella ilmauksena siitä, miten itsen ja objektien välisiä suhteita on luovan prosessin aikana käsitelty. Esimerkiksi taidehistorioitsija Adrian Stokes (1902–1972) ehdotti taiteen historian kirjoittamista sen pohjalta, miten skitsoparanoidinen ja depressiivinen positio – nimenomaan eriytymättömyyden ja erillisyyden muodoissaan – ovat olleet läsnä eri kulttuurien ja ajanjaksojen taiteessa[40]. Taidepedagogi Anton Ehrenzweig (1908–1966) puolestaan kuvasi, kuinka liikehdintä skitsoparanoidisten ja depressiivisten positioiden välillä tuottaa taideteoksiin piilotajuisen järjestyksen, joka on kokonaisvaltaisesti koettavissa muttei tietoisesti havaittavissa[41].

Ehrenzweig myös luonnehti taideteoksia persooniksi, joiden kanssa keskustellaan osin samoin ehdoin kuin ihmistenkin kanssa[42]. Ahdistunut tai kontrolloiva taiteilija/kokija voi pakottaa keskustelun kapeisiin raameihin

ja suunnata sen kulkua jäykkien ennakkokäsitystensä mukaisesti. Näin hän pyrkii varmistamaan, ettei mikään uhkaa hänen tutuiksi ja turvallisiksi muodostuneita psyykkisiä rajojaan. Avoin dialogi antaa enemmän tilaa toisen esittämille vaatimuksille ja avauksille – ja täten myös yllätyksille. Jos taiteilija/kokija uskaltaa hetkellisesti luopua sekundaariprosessin kontrolloivasta otteesta, primaariprosessi voi murtaa havaitsemisen ja kokemisen kahleita. Parhaimmillaan taide synnyttää luovaa rajankäyntiä itsen ja maailman välillä, ja edesauttaa eheämmän ja joustavamman egon kehittymistä[43]. Myös taidemaalari Juhana Blomstedt (1937–2010) kertoi suhtautuneensa tauluihinsa kuin henkilöihin. Hän kuvasi, kuinka työn alussa ”ei ole muuta kuin avuton merkki kankaalla. Se on kuin lapsen ensimmäinen yritys sanoa sana. Sitten kangas alkaa vaatia, että kun olet tehnyt minulle tämän, sinun täytyy seuraavaksi tehdä näin. Hiljalleen se alkaa hahmottua, minun osuuteni kasvaa ja monen vaiheen jälkeen päättyy”[44]. Hän koki, että taideteos on valmis kun teoksella ja taiteilijalla ei ole enää mitään sanottavaa toisilleen. Mutta kun taideteos lopulta tuodaan julkisen keskustelun piiriin, onko se koskaan valmis?

Halu, katse ja tiedostamaton

Ranskalainen psykoanalyytikko Jacques Lacan (1901–1981) uudisti perinpohjin psykoanalyyttista teoretisointia tiedostamattomasta ja täten myös käsityksiä siitä, mitä on olla symbolisoiva subjekti. Kuten yllä esitetyissä tulkintatavoissa, myös lacanilaisessa taiteentulkinnassa keskiöön nousevat psyyken kehitykseen ja rakenteeseen liittyvät lainalaisuudet. Lacan kuvaili pienen vauvan hajanaista olotilaa leikkisästi termillä *l'hommelette* (*hommelette,* pieni mies; *omelette,* munakas)[45]. Eriytymättömyydestään huolimatta vauva alkaa jo varhain peilata itseään äidin katseesta ja samalla kokea itsensä joksikin, kuten hellyyden ja huolenpidon kohteeksi. Ratkaisevan askeleen kohti erillisyyttä lapsi ottaa puoleentoista ikävuoteen mennessä, niin kutsutussa peilivaiheessa[46]. Tuolloin lapsi kohtaa ensimmäistä kertaa peilikuvansa siten, että samastuu näkemäänsä ja kokee itsensä kokonaiseksi objektiksi. Tämä narsistinen samastuminen eheään ideaaliminään on äärimmäisen houkutteleva ja mielihyväntäyteinen tapahtuma. Toisaalta se on myös erheellinen ja skismaattinen, sillä peilikuvaa pidetään samanaikaisesti sekä

itsenä että ei-itsenä. Minuus, ego, on näin ollen heijastettu rakennelma, jonka perusta valetaan illuusion ja vieraantumisen jännitteiseen tilaan.

Peilivaihe toteutuu esikielellisessä, imaginaarisessa rekisterissä – aistien ja mielikuvien maailmassa. Sen ytimessä on illuusio, jossa vauva kuvittelee täydellisen vastaavuuden itsensä ja äitinsä/peilikuvansa välille. Hän uskoo olevansa äidin halun ainoa kohde ja haluaa täten olla kaikkea sitä, mikä äidin halun tyydyttäisi. Vastaavasti äiti toimii vauvan tarpeiden primaarisena tyydyttäjänä. Tämä sinetöi illusorisen tilan, jossa vauva ja äiti muodostavat toisiaan täydentävän ykseyden. Äidin ajoittainen poissaolo antaa lapselle kuitenkin syytä epäillä jonkun muunkin kilpailevan äidin halusta. Lisäksi lapsi päättelee, että kolmas osapuoli pitää hallussaan äidin halun tyydyttävää objektia, fallosta. Tätä äidin halun kohdetta lapsi janoaa myös itselleen. Halu perustuu havaittuun puutteeseen ja ohjautuu alusta pitäen sen mukaan, mitä aistimme ja näemme muiden haluavan. Vaikka lapsi ennen pitkää oivaltaa, ettei fallosta – täydellistä tyydytyksen lähdettä – ole kenelläkään todellisella ihmisellä, sen jäänteitä etsitään läpi elämän erinäisistä objekteista. Näitä halun kohteita, ja samalla sen syitä, Lacan kutsui nimellä *l'objet petit a.* Objet petit a ei viittaa varsinaisiin objekteihin, vaan siihen mikä niissä on haluttavaa, halun herättävää.[47]

Isän kielto/laki pakottaa lapsen odottamaan tyydytystä ja torjumaan äitiin kohdistuvan halunsa. Tällöin hänen kohtalonaan on lopullinen astuminen symboliseen rekisteriin: jo olemassa olevaan kielen, erottelujen ja sääntöjen maailmaan. Vaikka imaginaarisen täyteyden illuusio katoaa ulottumattomiin, sen kaipaus jää elämään. Samalla mieli jakaantuu peruuttamattomasti tietoiseen ja tiedostamattomaan puoleen. Strukturalistisen lingvistiikan lähtökohdista Lacan esitti, että tiedostamaton rakentuu kielen tavoin. Tällä hän tarkoitti sitä, että tiedostamattomaan torjutaan nimenomaan symbolisen rekisterin merkitsijät – sana-äänteet, representaatiot –, joilla poissaolevaa ja halua merkitään. Tiedostamattomat halut ovat näin ollen niitä edeltävän, merkityksiä tuottavan symbolisen rekisterin synnyttämiä. Lisäksi Lacan esitti, että tiedostamatonta kielellistä liikehdintää ohjaavat metaforan ja metonymian prosessit, jotka ovat rinnastettavissa tihentymän ja siirtymän mekanismeihin. Loputtomien merkitsijäketjujen ja muunnelmien kautta symbolinen tavoittelee sitä, minkä kokeva subjekti on kielijärjestelmään astuessaan kadottanut. Lacanin subjekti-

käsitystä voidaan luonnehtia traagiseksi. Haluamme sellaista, mitä emme koskaan voi saada.[48]

Lacanin *skooppisen vietin* käsite kuvaa halun läsnäoloa katseessa; sitä, kuinka katse etsii jotain, joka edustaa objet petit a:ta. Silmät eivät ole vain havaitsemista varten, vaan toimivat skooppisen vietin välineinä, mielihyvän etsijöinä. Lacan kuvailee silmän ja katseen asettumista ristiriitaiseen suhteeseen, jossa silmä on sidoksissa symbolisen rekisterin vaateisiin, kun taas katse tavoittelee narsistista, imaginaarista tyydytystä. Visuaalinen taide houkuttelee katseen eräänlaiseen ansaan, jossa tarjotaan samastumisen mahdollisuutta siihen, minkä taiteilija on kutsunut näkemään. Objet petit a ei kuitenkaan osoittaudu piilotetuksi – ja täten löydettäväksi –, vaan poissaolevaksi. Seurauksena on narsistisen fantasian talttuminen. Kun taiteilija houkuttelee katsojan mukaan halun ja poissaolon dialektiikkaan, voi hyvässä tapauksessa seurata luopumista virheellisistä samastumisista.[49]

Taiteentutkija Elizabeth Wright on luonnehtinut René Magritten *Le Viol* -teosta lacanilaisen katseen metaforaksi. Maalauksessa naisen kasvot on korvattu naisen vartalolla niin, että nännit ovat silmät, napa on nenä ja häpy suu. Kasvoja kehystää ajanmukainen muodikas kampaus. Jos sulkeistamme kulttuuriset raamit (hiukset) pois, alastomuus jää selkeästi nähtäväksi. Kasvot näyttäytyvät tällöin tyystin seksualisoituneina. Wright tulkitsee tämän metaforaksi siitä, kuinka halu on läsnä kaikessa mitä teemme. Lisäksi kuva ilmaisee oman halumme ohella toisen halun valloittamista (*le viol*). Paljaat kasvot viittaavat julkiseen minään, joka kuvassa riisutaan yksityisen paljastamiseksi. Wright kuvailee, kuinka teoksessa (taiteilijan) symbolinen silmä häiritsee katsojan narsistista, imaginaarista katsetta. Silmien korvaaminen nänneillä havahduttaa näkemään halun läpitunkevuuden, jolloin myös katsojan oman katsomisen luonne paljastuu hänelle itselleen. Katse on aistimuksellinen, ruumiillinen kokemus.[50]

Imaginaarisen ja symbolisen rekisterin lisäksi Lacan kartoitti kolmannen, reaalisen, rekisterin vaikutusta psyyken toimintaan. Reaalinen on kaikkea sitä, mitä merkitsijä ei kykene tavoittamaan. Sitä on luonnehdittu muun muassa symbolisoitumattomaksi tiedostamattomaksi ja tiedostamattoman puhtaaksi, tyhjäksi ytimeksi. Lacania voidaan siis lukea niin, että torjutun tiedostamattoman lisäksi on syvempi, reaalisen tiedostamattoman taso. Koska reaalinen pakenee merkityksenantoa, sitä on mahdotonta näyttää sellai-

senaan. Se kuitenkin tunkeutuu symboliseen jatkuvasti. Taiteellinen työ voi täten kurkottaa torjuttuja traumoja, kammottavia kokemuksia ja menetyksiä syvemmälle, tiedostamattoman tyhjään ytimeen. Psykoanalyytikko Pirkko Siltala kuvaakin osuvasti, kuinka ”odottamaton, ennakoimaton, satunnainen yllätyksellisyys sekä aistimuksellisuus sisältyvät taiteelliseen työhön ja ohjaavat taiteilijaa tiedostamattoman lähteille. Taiteilija kohtaa ei-tiedettävän ja antaa sille viivan, hahmon, muodon, värin, äänen ja muistin. Taiteissa tutkitaan sitä, mikä ei ole tiedettävissä. Siitä ei voi sanoutua irti”[51].

Taiteilijan sanoin

Kuvataiteilija, Kuvataideakatemian maalaustaiteen professori Tarja Pitkänen-Walter on hyödyntänyt psykoanalyyttista teoretisointia väitöstutkimuksessaan[52]. Seuraavassa kuvauksessa hän tarkastelee tiedostamattoman osuutta omassa taiteellisessa työskentelyssään. Vaikka kuvaus on kirjoitettu tätä artikkelia varten, Pitkänen-Walter on tietoisesti välttänyt sen sitomista mihinkään yksittäiseen psykoanalyyttiseen teoriaviitekehykseen[53]. Näin hän jättää runsaasti tilaa erilaisille ajatuksille ja tulkinnoille. Kuvausta – ja erityisesti sen käsitystä tiedostamattomasta – voidaankin lähestyä useamman psykoanalyyttisen suuntauksen kautta, muun muassa seuraavien kysymysten avittamana: Mistä Pitkänen-Walterin mainitsema ”tuntematon ja ennalta arvaamaton” muodostuu? Miten se ilmenee, ja miten sitä voidaan hyödyntää? Mitä kaikkea katsominen ja havaitseminen pitävät sisällään? Minkälainen suhde taiteilijan ja teoksen välille muodostuu luovassa prosessissa? Entä miten luovaan työskentelyyn sisältyvät psyykkiset ja aistimukselliset prosessit heijastuvat itse teokseen?

> Taiteellisessa työskentelyssä merkityksellisin ja elähdyttävin hetki on, kun teos itse ”ottaa ohjat” ja esittää tekijälleen jotain ennalta arvaamatonta. Tuolloin taiteilijan tehtävänä on seurata tuota ”annettua”, tehdä sille hienovaraisesti visuaalisia ehdotuksia toivoen, että innoittava paljastuminen saisi tukea valinnoistani; ettei annettu paljastunut häipyisi vaan voimistuisi valintojeni myötä. Taideteoksen rakentamisessa oleellisinta on tällainen tuntemattoman ilmaantuminen, sen vaaliminen ja seuraaminen. Tuntematon tuo näet mukanaan elävyyden ja vitalisoitumisen tunteen.

Taiteellinen työskentely ei kuitenkaan tarkoita ”ennalta arvaamatonta”, ”annettua” tai ”paljastunutta” vitalisoijaa yksinään. Nuo kaikki kasvavat tutun, tarkkaan suunnitellun ja mietityn sivuun, suunniteltua laajentamaan, ennalta hahmotettua mielikuvaa murtaen. Taiteellisessa työskentelyssäni olennaista on siis hapuilemani mielikuvan ja teossuunnitelman samanaikainen rakentaminen ja rikkominen. Kyse on sellaisesta toiminnan tavasta, jossa tekijä antaa – ja tietoisesti raivaa – tilaa jollekin ennalta arvaamattomalle, suunnittelun tavoittamattomissa olevalle. Mikä hyvänsä ennalta arvaamattomuus ei kuitenkaan toimi. Suunnitellun ja arvaamattoman välille on rakennettava ja rakennuttava merkityksellinen suhde. Tässä prosessissa kumpikaan ei saa muokata toista liikaa. Näiden kahden välille on rakennuttava mielenkiintoinen suhde, jossa molemmilla on tilaa olla.

Maalauksen prosessi tarkoittaa katsomisen kautta hahmottuvaa ajattelua. Erotan prosessissa useanlaisia katsomisen ja näkemisen muotoja tai pikemminkin katseen ja ajatuksen välisiä suhteita. Maalatessa tarkkaillaan siveltimenjälkeä, maaliaineen levittymisen tapaa, värisävyä, muodon rakentumista, elementtien välisiä suhteita. Maalauksen praksis sisältää siis tarkkaa, erittelevää havainnointia.

Yhtä olennaista on ajatuksistaan unohtunut tuijotus tai työn äärellä tapahtuva katseeseen kietoutuneen tietoisen ajatuksen harhautus. Tässä vaiheessa maalaus on jo saavuttanut hataran suunnitellun osuuden määränpään. Sellaisenaan se ei kuitenkaan tyydytä tekijää. Siihen täytyy löytää uusi ulottuvuus. Suunnitellun juonen oheen täytyy kehittyä toinen, arvaamaton juoni. Usein uusi juoni on jo kehittynyt, ja maalarin tehtävä on vain huomata se ja vahventaa sitä. Uusi juoni on voinut kehittyä esimerkiksi värien suhteesta, maalin tai siveltimen jäljestä tai virheestä, elementtien koosta ja muotokielestä. Taiteilija tarkkailee maalauksen oman viestin/sisällön muodostumista. Taiteilija voi käyttää peiliä tai kameraa nähdäkseen maalauksensa uudesta perspektiivistä toisen median suodattamana. Hän voi kääntää teoksen ylösalaisin tai viedä sen toiseen tilaan katsottavaksi. Joskus toisin näkeminen mahdollistuu, kun ajatukset keskitetään teoksen äärellä toisaalle esim. satunnaisen puhelinkeskustelun myötä. Tällöin maalauksen voi äkillisesti hahmottaa toisin; siinä voi nähdä sellaisen visuaalisen juonen, jonka eteenpäin kehittämisen kokee merkitykselliseksi.

Tarja Pitkänen-Walter: *Värikentiltä väriniityille,* 2003, yksityiskohta teoksesta. Yksityiskokoelma. © KUVASTO 2011.
Kuva: Tuntematon valokuvaaja/Valtion taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto.

Teokseni *Värikentiltä väriniityille – tyhmänä kuin maalari* (2003) rakentuu nähdäkseni taiteellisen prosessin ”annetun” symbolisaatioksi. Teosta tehdessäni ajatukseni harhailivat toisaalta impressionismille ominaisessa, väriin keskittyvässä näköhavainnossa sekä 2- ja 3-ulottei-

suuden limittyneisyydessä, toisaalta representaatiokeskeisen taidekäsityksen kapeudessa ja kritiikissä. Tyhmänä kuin maalari -asenne (saappaiden asento maalilätäkössä) edustaa omiin ajatuksiin uppoutumista, tuijottamista/töllöttämistä näkemisen ja itsensä unohtamiseen saakka.

Kun maalari maalaa maalausta, kaikki maali ei päädy siveltimestä kankaalle. Matkallaan paletilta kankaalle osa maalinesteestä tippuu lattialle. Taiteilijan työhuoneen lattia voi peittyä satunnaisesti ryhmittyneistä värilänteistä. Minua kiinnostavat nämä taiteellisen prosessin tahattomat jäljet. Värikentiltä väriniityille -teoksessani maali ei ole yltänyt lainkaan seinälle, pikemminkin representaatio, kuvaesitys on romahtanut lattialle, satanut pisaroina maahan. Maaliroiskeiden keskellä töpöttävät saappaat – yhtälailla maalipisaroiden peitossa. Maalaus on ikään kuin satanut tekijän/katsojan päälle.

Ymmärtääkseni teokseni väittää, että maalausta ei tule ymmärtää pelkästään katsojastaan erillisenä objektina tai diskursiivisesti käsiteltävänä koodistona. Maalaus ei asetu hallinnassa pysyvän välimatkan päähän. Se ylittää tietoisesti ajatellut erillisyyden rajamme. Se koskettaa meitä – kostuttaa ja läpäisee meidät – aistimuksellisesti ajatusta nopeammin. Siksi ilmeisin, oletettu representaatio, kuva-aihe, taulu seinällä, ei ole merkityksellisin taso. Sehän edustaa tuttua mielikuvaa, paikoillaan ja entisessä pysyttäytymistä. Mielikuvan rikkoutuessa (seinältä romahtaminen) tavoittuu juureva, kehollinen aistimuksellisuus ja sen myötä elävöitymisen ja merkityksellisyyden kokemus.

Tyhmänä kuin maalari -asenteessa diskursiivinen ajattelu ei ole arvossaan. Pikemminkin se edustaa assosiatiivista, vuorovaikutuksellista ja voimallista sanattoman alueen operointia katsoja-tekijässä ja tekijä-katsojan operointia sanattoman alueella.

Lopuksi

Psykoanalyysi on tutkinut mieltä jo runsaan vuosisadan verran, jolloin näkemykset tiedostamattoman luonteesta ja vaikutuksista ovat muuttuneet huomattavasti. Tiedostamatonta ei enää nähdä pelkästään uhkaavana torjuttujen psyykkisten sisältöjen säiliönä. Rinnalle on noussut näkemyksiä, joissa muun muassa korostetaan tiedostamattoman prosessuaalisia, aistimukselli-

sia ja rakenteellisia ominaisuuksia. Lisäksi, kun tiedostamattoman luovuutta edistävä ja kokemusta elävöittävä potentiaali on tunnistettu, on voitu myös pohtia sen hyödyntämiskeinoja. Mitään lopullista yhteisymmärrystä tiedostamattoman kehityslinjoista tai vaikutustavoista ei kuitenkaan ole saavutettu, eikä liioin siitä, mistä se ylipäätään koostuu. Psykoanalyysi on muotoutunut hämmentävänkin moniääniseksi traditioksi.

Psykoanalyyttisen taiteentutkimuksen kannalta keskeisintä on, että tiedostamattoman uskotaan vaikuttavan laajasti taideilmiöihin. Tulkinnan tehtävänä on tällöin avata sitä, miten luovuus, taide ja esteettinen kokeminen kantavat ja ilmentävät tiedostamatonta. Psykoanalyysin tavoitteena ei ole sulkea ja päättää tulkintaa, vaan avata ja jatkaa sitä. Taide ei siis ole psykoanalyysille yksisuuntaisen analysoinnin kohde – ilmiö, johon sovellettaisiin kiveen hakattuja tulkintametodeja. Päinvastoin psykoanalyyttisen teorian kehitys on ollut enenevässä määrin taidelähtöistä, kun taidemaailman monimutkaistuminen on vaatinut psykoanalyyttisia tutkijoita tarkentamaan käsityksiään mielen rakenteista ja toiminnasta.

Taiteentutkijat ovat puolestaan soveltaneet psykoanalyyttista teoriaa innovatiivisesti omiin tarpeisiinsa, omaan asiantuntemukseensa nojaten. Monet suomalaiset tutkijat ovat viime vuosikymmeninä hyödyntäneet erityisesti ranskalaisesta ja feministisestä perinteestä kumpuavaa psykoanalyyttista ajattelua. Psykoanalyysia käsittelevästä ja soveltavasta suomenkielisestä taiteentutkimuksesta kiinnostuneet voivatkin kääntyä esimerkiksi Helena Erkkilän, Irmeli Hautamäen, Juhani Ihanuksen, Harri Kalhan, Anna Kortelaisen, Altti Kuusamon, Tutta Palinin, Kirsi Saarikankaan ja Juha-Heikki Tihisen kirjoitusten puoleen[54]. Avoin vuoropuhelu psykoanalyysin ja taiteentutkimuksen välillä taannee rikastuttavia tulkintoja jatkossakin.

1. Freud 1914, 211.
2. Freud 1914, 211.
3. E. Freud 1960, 389.
4. Jones 1957, 44.
5. Esim. Freud 1905a, 1907, 1910, 1914. Kattava lista Freudin taideviittauksista SE XXIV, 187–194.
6. Taidehistorioitsija Ernst Gombrich 1963, 30–44, on esittänyt esteettisen mielihyvän juontuvan oraalisen vaiheen tapahtumista.
7. Freud 1917, 339–357.
8. Freud 1900, 610–621; 1923, 13–18.
9. Freud 1923.

10. Freud 1900, 588–609.
11. Freud 1900.
12. Ks. esim. Spitz 1985, 83: M. Wolfensteinin analyysi René Magritten maalauksista.
13. Freud 1905a, 178; 1923, 45–47.
14. Freud 1910, 136; 1917, 376.
15. Tähkä 1982, 36.
16. Freud 1907, 8.
17. Freud 1913, 187; 1917, 376; 1925, 64–5.
18. Freud 1925, 64.
19. Freud 1908, 153.
20. Freud 1908, 153; 1913, 187.
21. Freud 1905b.
22. Freud 1910.
23. Siteerattu Fuller 1980, 43.
24. Ricoeur 1970, 169.
25. Freud 1914.
26. Ks. esim. Ricoeur 1970, 163–177; Wollheim 1974, 219.
27. Siteraattu Freudin kirje Stefan Zweigille, Ihanus 1987, 80.
28. Freud 1900.
29. Ks. esim. Spitz 1985, 54–97; Ihanus 1987, 71–89; Hamilton 2001; Hagman 2010.
30. Freud 1914, 211.
31. Ricoeur 1970, 174.
32. Kris 1952, 253.
33. Spitz 1985, 19.
34. Winnicott 1971, 100, 107.
35. Winnicott 1971, 1–25.
36. Schneider Adams 1996, 201–205.
37. Klein 1975a, 1975b.
38. Klein 1975a, 1975b.
39. Stokes 1978; Fuller 1980; Segal 1991.
40. Stokes 1978, 12.
41. Ehrenzweig 1967.
42. Ehrenzweig 1967, 57–58, 104–105.
43. Milner 1957; Ehrenzweig 1967; Newton 2001.
44. Jäämeri 2007.
45. Lacan 1998, 197.
46. Lacan 1977, 1–7.
47. Lacan 1977; 1998 (yhteenveto käsitteistä: 277–282).
48. Lacan 1977; 1998 (yhteenveto käsitteistä: 277–282).
49. Lacan 1998, 67–119.
50. Wright 1998, 108–109.
51. Pitkänen-Walter 2006, 101.
52. Pitkänen-Walter 2006.
53. Henkilökohtainen kirjeenvaihto.
54. Ks. esim. Erkkilä 2008; Hautamäki 1997; Ihanus 1989, 1995; Kalha 2005; Kortelainen 2003; Kuusamo 1984, 2010; Palin 1998 Saarikangas 1997; Tihinen 2008.

Ehrenzweig, Anton 1967. *The Hidden Order of Art. A Study in the Psychology of Perception.* London: Phoenix Press.
Erkkilä, Helena 2008. *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa.* Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto.
Freud, Ernest (toim.) 1960. *The Letters of Sigmund Freud,* käänt. Taria ja James Stern. New York: Basic Books.
Freud, Sigmund 1953–1974. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (SE), I–XXIV, käänt. James Strachey. London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.
Freud, Sigmund 1900/1953. *The Interpretation of Dreams.* SE, IV–V.
Freud, Sigmund 1905a/1953. *Three Essays on the Theory of Sexuality.* SE, VII, 125–243.
Freud, Sigmund 1905b/1960. *Jokes and their Relation to the Unconscious.* SE, VIII.
Freud, Sigmund 1907/1959. *Jensen's Gradiva.* SE, IX, 7–95.
Freud, Sigmund 1908/1959. *Creative Writers and Day-dreaming.* SE, IX, 141–153.
Freud, Sigmund 1910/1957. *Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood.* SE, XI, 63–137.
Freud, Sigmund 1913/1955. *The Claims of Psycho-Analysis to Scientific Interest.* SE, XIII, 164–190.
Freud, Sigmund 1914/1955. *The Moses of Michelangelo.* SE, XIII, 211–238.
Freud, Sigmund 1917/1963. *Introductory Lectures on Psychoanalysis, Part III.* SE, XVI.
Freud, Sigmund 1923/1961. *The Ego and the Id.* SE, XIX, 3–68.
Freud, Sigmund 1925/1959. *An Autobiographical Study.* SE, XX, 7–74.
Fuller, Peter 1980. *Art and Psychoanalysis.* London: Writers and Readers.
Gombrich, Ernst 1963. *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art.* (4. painos.) Oxford: Phaidon.
Hagman, George 2010. *The Artist's Mind: A Psychoanalytic Perspective on Creativity, Modern Art and Modern Artists.* London and New York: Routledge.
Hamilton, James 2001. "'Nothing Specific, Nothing Human': The Life and Work of Piet Mondrian". *The Psychoanalytic Review 88* (3), 337–367.
Hautamäki, Irmeli 1997. *Marcel Duchamp. Identiteetti ja teos tuotteina.* Helsinki: Gaudeamus.
Ihanus, Juhani 1987. *Kauneus ja kuvotus. Luovuuden, kirjallisuuden ja taiteen psykologiasta kirjoitettua.* Helsinki: Gaudeamus.
Ihanus, Juhani 1995. *Toinen. Kirjoituksia psyykestä, halusta ja taiteista.* Jyväskylä: Gaudeamus.
Jones, Ernest 1957. *Sigmund Freud: Life and Works, Vol. III.* London: The Hogarth Press.
Jäämeri, Hannele 2007. "Kohtaan taulun kuin henkilön". *Suomen Kuvalehti 41.* <http://suomenkuvalehti.fi/jutut/kulttuuri/kohtaan-taulun-kuin-henkilon> (viitattu 3.3.2011).
Kalha, Harri 2005. *Tapaus Magnus Enckell.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Klein, Melanie 1975a. *Love, Guilt and Reparation and Other Works,* 1921–1945. New York: Simon and Schuster.
Klein, Melanie 1975b. *Envy and Gratitude and Other Works,* 1946–1963. New York: Simon and Schuster.
Kris, Ernst 1952. *Psychoanalytic Explorations in Art.* New York: International Universities Press.
Kortelainen, Anna 2003. *Levoton nainen. Hysterian kulttuurihistoriaa.* Helsinki: Tammi.

Kuusamo, Altti 1984. ”Psykoanalyyttisestä lähestymistavasta kuvataiteen tutkimuksessa”. *Synteesi,* 3, 95–115.
Kuusamo, Altti 2010. ”Omakuva ja autokommunikaation ulottuvuudet. Merkityksen muodostumisen itseviittaavat elementit omakuvan lajissa”. Teoksessa *Kuinka tehdä taidehistoriaa?,* toim. Minna Ijäs, Altti Kuusamo & Riikka Niemelä. Turku: Turun yliopisto.
Lacan, Jacques 1977. *Écrits: A Selection,* käänt. Alan Sheridan. London: Tavistock.
Lacan, Jacques 1998. *The Seminar of Jacques Lacan. Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis,* käänt. Alan Sheridan. New York: W.W. Norton & Company.
Milner, Marion 1957. *On Not Being Able to Paint* (2. painos.) New York: Tarcher/ Putnam.
Newton, Stephen James 2001. *Painting, Psychoanalysis, and Spirituality.* Cambridge: Cambridge University Press.
Palin, Tutta 1998. ”Merkistä mieleen”. Teoksessa *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa,* toim. Arja Elovirta & Ville Lukkarinen. Lahti: Helsingin yliopiston ja Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
Pitkänen-Walter, Tarja 2006. *Liian haurasta kuvaksi – maalauksen aistisuudesta.* Helsinki: Like.
Ricoeur, Paul 1970. *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation.* New Haven and London: Yale University Press.
Saarikangas, Kirsi 1997. ”Äitiyden esittäminen ja Post-Partum Document”. Teoksessa *Ruumiin kuvia: Subjektin ja sukupuolen muunnelmia,* toim. Sara Heinämaa, Martina Reuter & Kirsi Saarikangas. Tampere: Gaudeamus.
Schneider Adams, Laurie 1996. *The Methodologies of Art: An Introduction.* Oxford: Westview Press.
Segal, Hanna 1992. *Dream, Phantasy and Art.* London and New York: Tavistock/ Routledge.
Spitz, Ellen Handler 1985. *Art and Psyche: A Study in Psychoanalysis and Aesthetics.* New Haven and London: Yale University Press.
Stokes, Adrian 1978. *The Critical Writings of Adrian Stokes,* vol. III, 1955–1967. London: Thames and Hudson.
Tihinen, Juha-Heikki 2008. *Halun häilyvät rajat. Magnus Enckellin teosten maskuliinisuuksien ja feminiinisyyksien representaatioista ja itsen luomisesta.* Helsinki: Taidehistorian seura.
Tähkä, Veikko 1982. *Psykoterapian perusteet psykoanalyyttisen teorian pohjalta* (3. painos.) Helsinki: Werner Söderström Oy.
Winnicott, Donald W. 1971. *Playing and Reality.* London: Tavistock.
Wollheim, Richard 1974. *On Art and the Mind.* Cambridge: Harvard University Press.
Wright, Elizabeth 1998. *Psychoanalytic Criticism: A Reappraisal* (2. painos.) Cambridge: Polity Press.

Taiteilija, teos, historia, aineellisuus

TAIDETTA TUTKIMAAN

Hanna Pirinen

Biografinen ja historiallinen näkökulma taiteentutkimukseen

Taiteilijaan ja hänen teoksiinsa kohdistuva tutkimus kuuluu taidehistorian vakiintuneimpiin tutkimusalueisiin. Historiallisia ilmiöitä ja prosesseja tutkivana tieteenalana taidehistoria on kokenut muutoksia, jotka noudattavat lähitieteenaloilla, kuten historiassa ja sosiologiassa omaksuttuja näkökulmia ja metodeja.

Historiallinen ulottuvuus on ollut oleellinen osa taidehistoriaa tieteenalan muotoutumisesta alkaen. Se ei kuitenkaan merkitse sitä, että suhtautuminen historialliseen lähdepohjaan olisi itsestään selvä tai ongelmaton alue. Taidehistorialliselle kuvatutkimukselle oleellinen historiallinen kontekstointi taiteen ja kuvan historiallisen tulkinnan perustana kyseenalaistettiin kärkevimmässä 1980-luvun loppupuolen postmodernistisessa ja jälkistrukturalistisessa keskustelussa. Kriittisimmät uuden taidehistorian puolestapuhujat kärjistivät taiteesta kirjoittamisen yhtäältä kysymykseen lähteiden ja arkistotutkimuksen roolista ja toisaalta kysymykseen kuvan tulkinnan ja lukemisen perusteista. Norman Bryson katsoi taidehistoriallisen arkistotutkimukseen tukeutuvan tulkintaperinteen ja alalle tyypillisen tulkintastrategian alistavan maalauksen dokumentiksi sen sijaan, että tutkimusasetelma rakentuisi ajatukselle visuaalisen representaation lukemisesta.[1] Uusi taidehistoria toi tulkintamenetelmäksi kriittisen kuvan lukemisen, joka purkaa latautuneita interpretaatioita katsomalla uudella tavalla, lukemalla kuvaa kulttuurisena tekstinä. Diskurssin tutkimukseen sovellettuna lukutapa tekee näkyväksi seikan, että yhtä paljastavaa on se, mitä sanotaan, kuin se, mistä vaietaan.[2]

Uuden taidehistorian monista virtauksista voi nostaa biografisen ja historiallisen tutkimuksen kannalta keskiöön kaksi lähtökohdiltaan erilaista strategista lähestymistapaa. Näistä toinen on näkökulmallinen lukuta-

pa, esimerkiksi feministisesti ja psykoanalyyttisesti orientoituva visuaalisen kulttuurin tutkimus. Toista juonnetta voi luonnehtia perinteisemmin historialliseen lähdeaineistoon ankkuroituvaksi taidehistorialliseksi tutkimukseksi, joka on ottanut vaikutteita ns. uusista historioista, kuten mikrohistoriasta[3]. Molemmille on yhteistä visuaalisten havaintojen tulkinta ja oivaltavan etsimisen kautta avautuva uusi kohteen katsomis- ja lukemistapa. Niin ikään tutkimuskohteen kontekstointi on avartunut: yhtenäiseen kontekstiin sijoittamisen sijasta tutkimuksessa voidaan rakentaa useita kontekseja, jotka valottavat monipuolisesti tutkittujen henkilöiden toimintaa eri näkökulmista.

Taidehistoriallinen kontekstitutkimus

Historiallisessa tutkimuksessa tehdään päätelmiä menneisyydestä nykyhetkeä koskevan tietämyksen varassa[4]. Historian esitysmuodosta tulee näin ollen narratiivi, joka on tutkijan rakentama ajallisten tapahtumaketjujen jäsentämä katsomistapa menneisyyteen. Narratiivi on kertomuksellinen jatkumo, jolla on alkupiste ja päättymiskohta, kertomusta eteenpäin vieviä tapahtumia ja niihin merkittävästi vaikuttaneita toimijoita. Kertomus muodostuu kronologiseksi tapahtumaketjuksi, jonka ilmiöt suhteutetaan historialliseen kontekstiinsa. Kuten rakennettu narratiivi, myös siihen kiinnittyvä historiallinen konteksti tai useammasta kontekstoivasta lähestymiskulmasta koottu kehys on tutkijan rakentama, kussakin tutkimuskohteessa relevantiksi katsottu konstruktio. Esitetty kertomus ei näin ollen ole identtinen kohteensa kanssa, vaan siihen on valikoitunut ja koottu tutkittavaan kohteeseen liittyvää materiaalia tutkijan esittämän näkökulman mukaisesti. Tieteelliselle tutkimukselle leimallinen totuuden vaatimus edellyttää, että esitetty vastaa menneisyyden tosiasioita, mikä erottaa sen fiktiosta.[5] On kuitenkin muistettava, että historiantutkimuksessa totuuteen liittyvät kulttuurista johtuvat tekijät. Totuutta ei hyvin perustellun tiedon merkityksessä voida ajatella yhtään sen perustellummin universaalina kuin kieltäkään.[6]

Historiallisen tiedon tuottaminen on aina muutakin kuin menneisyyden tekojen ja tapahtumien tunnistamista ja ennallistamista. Se on kirjoittamalla tapahtuvaa päättelyä, johon sisältyy aina tulkintaa, selittämistä ja valintoja

oleellisen ja triviaalin välillä. Niin ikään tulkintaamme vaikuttaa vääjäämättä oma aikamme. Jokainen tulkinta on ymmärrettävissä eräänlaiseksi kompromissiksi sen laatimisolosuhteissa. Meidän konstruoimamme narratiivit voidaan pikemminkin nähdä omien arvojemme tuotoksina, siten kuin niihin ovat vaikuttaneet puolestaan ne sosiaaliset voimat, jotka ovat muovanneet minuuttamme.[7]

Taidehistoriallisen historiatutkimuksen haasteena on näin ollen kriittinen kontekstointi, jolla pyritään ymmärtämään tutkittavia ilmiöitä ja vallinneita olosuhteita. Historiallisella kontekstoinnilla hahmotellaan aikalaisja alkuperäiskontekstina sen kulttuurin tai ajatusjärjestelmän lainalaisuuksia, jossa teos on syntynyt. Taiteilija ja teos asetetaan vuorovaikutukseen ajan kulttuuristen, taloudellisten, sosiaalisten ja poliittisten olosuhteiden sekä muiden teoksen syntyvaiheiden selvittämisen kannalta relevanttien temaattisten tekijöiden, kuten esimerkiksi uskonnollisten ja aatteellisten taustojen tai tilaajasta johtuvien yksittäisten ehtojen kanssa. Tutkijalta tehtävä edellyttää analyyttistä ja kriittistä otetta kaikkia lähdemateriaalin lajeja kohtaan. Tutkimusmateriaalia kokonaisuutena on punnittava ja taustoitettava tutkitun ajan institutionaalisiin käytänteisiin, esimerkiksi hallinnollista kulttuuria koskevassa tarkastelussa suhteuttaen päätöksentekojärjestelmään ja sen rakenteisiin. Kontekstualisoinnin tarkoituksena on saattaa erilaisia yhteiskunnan, taiteen ja yksilön vuorovaikutuskenttään nivoutuvia ilmiöitä vuorovaikutukseen toistensa kanssa.

Menneisyyden tutkimuksen haasteisiin kuuluu asioiden suhteellisuuden hahmottaminen. Tutkijan tulisi kyetä näkemään aikansa hegemonisten näkemysten rinnalla vähäisempiä, jopa marginaalisia katsomuksia ja osata tunnistaa kulttuurisia ja esteettisiä virtauksia osana aikansa aatteellista miljöötä. Kontekstia hahmoteltaessa tutkijan haasteena on yleisen, laajan ilmiön ja suppearajaisen erityisilmiön suhteuttaminen aikalaisolosuhteisiin. Käytännössä tutkija kohtaa tämän tyypillisesti pohtiessaan, miten voidaan todentaa taiteilijalle tai mahdolliselle tilaajalle läheisiä aatteellisia ja uskonnollisia virtauksia tai yhteiskunnallisia tendenssejä taiteessa, jos ne eivät kuulu ajan taiteen suureen historialliseen kehykseen.

Menetelmän tällaiseen monialaisten lähteiden lähilukuun tarjoaa historiantutkimuksen piirissä syntyneisiin ”uusiin historioihin” kuuluva mikrohistoria. Se perustuu kohteen konkreettisten yksityiskohtien huolelliseen ja

pikkutarkkaan analyysin, jonka kautta tuotetaan teoreettisia tulkintoja. Mikrohistoria, samoin kuin perinteinen historiallis-deskriptiivinen menetelmä, jäsentää historian tapahtumia narratiivin muodossa, joskin mikrohistorialle narratiivin muodostuminen on vain osa analyysia, joka pohjimmiltaan pyrkii kiinnittämään huomiota historian katkoksiin ja yllätyksellisiin tai jopa sattumanvaraisiin tekijöihin tai kriiseihin. Tällaiset katkokset tai kriisikohdat auttavat identifioimaan valtarakenteisiin liittyviä toimijoita samalla kun ne tekevät näiden toimijoiden toimintaa ja roolia näkyviksi.[8] Tutkimuksen kohteena on tyypillisesti marginaalisia, usein perinteisessä historiantutkimuksessa sivuutettuja ryhmiä.

Kontekstoinnin klassikkomenetelmiin kuuluu Erwin Panofskyn (1892–1968) ikonologinen metodi, jonka mukaan humanisti herättää henkiin taiteilijan teot ja luo tulkinnassaan uudelleen taiteilijan luomukset. Tutkija on kiinnostunut merkityksistä, ja sen voi Panofskyn mukaan ymmärtää vain tuottamalla uudelleen ja hyvin kirjaimellisesti realisoimalla ne ajatukset, jotka on ilmaistu teksteissä, samoin kuin ne taiteelliset käsitykset, jotka manifestoituvat teoksissa.[8]

Kulttuurihistoriallisesti painottuneen taidehistorian kiistakysymyksiin 1900-luvun alkupuolella kuului näkemysero kokonaisvaltaisesti aikakauden kulttuuria leimanneen ajanhengen ja yksilöllisen toimijan merkityksen välillä. Holistisen näkemyksen mukaan kaikki aikakauden filosofian, taiteen ja sosiaalisten rakenteiden manifestaatiot nähtiin yhtenäisen ja identtisen hengen ilmauksiksi. Näin jokainen aikakausi on leimallisesti vaikuttanut totaalisesti kaikkeen aikanaan. Keskeisimpänä Zeitgeist-ajattelun kriitikkona esiintyi Ernst Gombrich (1909–2001), joka jatkoi läpi tuotantonsa holistisen historiatradition arvostelua.[10]

Taidehistoriallinen tutkimus on kirjoittamalla tapahtuvaa päättelyä. Tämän vuoksi valitut sanat, kieli ja merkityksellistämisen tavat haastavat tutkijaa reflektoimaan omaa tutkimuksellista paikantumistaan. On syytä analyyttisesti eritellä, miten aikaisempien tutkijoiden lähtökohdat, painotukset ja näkökulmat eroavat omasta näkemyksestä. Usein tämä tarkoittaa kriittistä suhtautumista aiempiin tulkintoihin, mutta myös aineistollisesti ja menetelmällisesti sitä, että ensisijaiseksi, primaariksi nostetun lähdeaineiston avulla punnitaan niiden oletusten kestävyyttä, jotka on tehty sekundaarisiin lähteisiin tukeutumalla.[10]

Historialliset todisteet

Ensimmäisiä tutkielmiaan aloitteleva taiteentutkija kohtaa tyypillisen ongelman pohtiessaan tutkimuksensa lähteitä. Aiempien tutkijoiden kirjoittamat kirjat ja artikkelit saa helposti käsiinsä kirjastoista ja tietokannoista, ja tutkimuskirjallisuutta lukiessa tutkimusalue avautuu käsitettäväksi kokonaisuudeksi, jolloin tutkijan mielikuvitus lähtee liikkeelle ja alkaa muodostaa luovasti omia tutkimuskysymyksiä. Mutta mitä ovat lähteet, mistä niitä löytää ja miten niitä käyttää, on haastavampi kysymys. Tutkija löytää konkreettista tutkimusmateriaalia esimerkiksi arkistoista, painetuista lähdeteoksista tai internetissä julkaistuista digitoiduista aineistoista, mutta nämä löydöt eivät kokonaan ratkaise lähteenä käyttämisen ongelmaa.

Historiantutkimuksen piirissä on nostettu esille lähdetutkimuksen lähtöasetelman problemaattisuus. Mitä lähteellä ylipäätään tarkoitetaan? Milloin asiakirjasta, haastattelusta tai taideteoksesta tulee lähde? Aloitteleva tutkija voi purkaa ongelmaa selvittämällä ensin, mikä merkitys todisteella on jälkenä jostakin. Sen jälkeen voidaan arvioida todisteen pätevyyttä tutkijan esittämään kysymykseen vastaavana lähteenä. Mikäli todiste on pätevä vastaamaan kysymykseen, sitä voidaan käyttää lähteenä. Tämän selvityksen jälkeenkin lähteeksi toteaminen on tutkijan päätelmän tulosta. Päättelyn näkökulmasta konkreettinen todistuskappale, esim. taiteilijan kirjoittama kirje, on mykkä. Vasta kun siltä on kysytty jotain, se alkaa puhua, ja siitä tulee lähde.[12]

Tähän todistuskappaleen ja lähteen väliseen eroon kytkeytyy näkemysero, joka tulee näkyviin lähdekritiikkiä[13] koskevassa tieteellisessä keskustelussa. Historiantutkimuksessa lähdekritiikki nimittäin tunnetaan myös erityisenä kerätyn materiaalin käyttökelpoisuutta arvioivana metodina, jota ovat suosineet etenkin ruotsalaiset historiantutkijat 1900-luvun lopussa. Lähdekritiikillä yksityiskohtaisine sääntöineen on ytimeltään hermeneuttinen tieteenfilosofinen lähtökohta, mikä kuvastuu lähdekritiikin viisikohtaisesta systemaattisesta tarkastelukehikosta.[14]

Lähdekriittisten sääntöjen lähtökohtana ja ensimmäisenä kriteerinä on lähteen identifiointi. Samanaikaisuuskriteeriä soveltaen selvitetään, kuinka pian tapahtuman jälkeen lähde on laadittu ja missä yhteydessä lähde on syntynyt. Tendenssikriteerillä arvioidaan lähteen laatijan vaikuttumia ja pyrki-

myksiä vaikuttaa mielipiteisiin toivottuun suuntaan. Riippuvaisuuskriteerillä suhteutetaan samansisältöisten lähteiden keskinäistä sisällöllistä yhtäpitävyyttä. Saman tiedon toistuminen eri lähteissä ei välttämättä todista asiaa oikeaksi. Virheellinen tieto on saattanut kopioitua eri lähteisiin, ja siksi se toistuu virheellisenä monissa myöhemmissä lähteissä. Valintakriteerillä arvioidaan lähteen laatijan lähdevalintaa ja valintojen intentioita, mikä kattaa arvioinnin mahdollisesti puuttuvista lähteistä. Näin saadaan kuva aineistosta, joka on jätetty pois, koska sen sisältämä tieto ei tue muutoin asiasta annettua kuvaa ja siten uhkaisi muuttaa tai huojuttaa todisteita.[15] Tämä hermeneuttistaustainen lähdekriittinen tekniikka ei kriitikoidensa näkemyksen mukaan ole yksinään riittävä tieteellisten tulosten hankintametodi. Se tulee kytkeä viiden tarkastelukriteerinsä lisäksi laajempaan metodipakettiin, johon kuuluu tilastollisten ja taloustieteellisten menetelmien soveltaminen sekä eri lähitieteenalojen, kuten yhteiskuntatieteen, esimerkiksi sosiologian menetelmiä ja tutkimuskohteen mukaisesti täsmennettävä aatehistoriallinen kehys. Historiallisen lähdekriittisen menetelmän lähtökohtana on empiirinen todistettavuus ja kaiken tutkimuksen kannalta relevantin materiaalin huomioiminen.[16]

Suomessa lähdekriittistä menetelmää on kritisoitu siitä, että se häivyttää todistuskappaleen ja lähteen välisen eron[17]. Suomalaiset historioitsijat ovat suhtautuneet lähdekritiikkiin ensisijaisesti tiedon pätevyyden (validiteetin) arviointiperiaatteena. Lähdekritiikin soveltaminen edellyttää tutkijalta hyvää historiantuntemusta ja kykyä tulkita historiallisia lähteitä. Lähteinä voidaan nykyisen avaran katsomuksen mukaan lukea ja eritellä monenlaisia tutkimusmateriaaleja ilman, että pyritään sulkemaan pois epäpätevät materiaalit. Tutkijan kannalta oleellisimmaksi lähdekriittiseksi ohjenuoraksi voidaan nostaa kysymyksenasettelun terävyys. Miten oivaltavasti kysymykset on perusteltu? Miten vakuuttavasti lähteitä tulkitaan?[18]

Suomalaisissa historian metodioppaissa lähdekriittinen menetelmä jaetaan perustaltaan kahteen lähteen motiiviaspektia luonnehtivaan lohkoon. Ulkoinen lähdekritiikki on lähteen alkuperää rekonstruoiva identifioimismenetelmä, jolla tutkija lähtökohtaisesti arvioi lähteen syntytilannetta ja luojaa sekä ylipäätään sitä, voidaanko todistetta pitää aitona vai ei. Sisäinen lähdekritiikki pyrkii lähteen laatijan tavoitteiden ja lähteen sisällön tarkoituksen arviointiin. Ulkoisen ja sisäisen lähdekritiikin yhteinen kosketuspin-

ta muodostuu erityisesti lähteen tehtävän ja sen sisällön välisen riippuvuuden havainnoinnista.

Viime vuosikymmeninä ns. uudet historiat ovat muuttaneet todistekappaleiden käyttöä ja lähteiden lukemistapaa. Yhtenäisen linjakkaasti jatkuvan johtolankojen ketjun sijasta lähdemateriaalin aukkopaikat ja katkeamat kertomuksessa ovat olleet erityisen kiinnostavia sekä metodologiakriittisen taidehistorian että mikrohistoriallisen tutkimuksen näkökulmasta. Mikrohistoriallisen tutkimuksen vaikutuksesta tutkimuskohteet ovat laajentuneet ohi perinteisten aihepiirien – tosin tämä voi käytännössä tarkoittaa tutkimuksen rajautumista aiempaa pienimuotoisempiin ja marginaalisina pidettyihin ilmiöihin. Tämä muutos on johtanut entistä avarampaan suhtautumiseen lähteiksi kelpaavaa materiaalia kohtaan. Mikrohistorioitsija Carlo Ginzburg on luonut tavan nostaa tarkalla lähiluvulla arvokkaiksi ja ainutlaatuisiksi lähteitä, jotka aiempi tutkimus on hylännyt epäluotettavina ja käyttökelvottomina[19]. Todisteina voidaan käyttää esimerkiksi kirjeenvaihtoa, pöytäkirjoja liitteineen, muistelmia ja kiistakirjoituksia, jolloin äänen saavat myös erilaiset valtavirtaa vastaan muotoillut julkilausumat.

Taiteiljaelämäkerrat

Taidehistorian näkökulmien uudistuminen 1970-luvulta alkaen merkitsi muutosta taidehistorian kaanonille. Tutkimuksen arvojen pohdinta paljasti taidehistoriankirjoituksen maskuliinisen kulttuurisen ja taiteellisen hegemonian. Länsimaisen taiteen vuosisataisessa historiassa myyttinen taiteilijanero on ollut poikkeuksetta valkoinen mies. Niin ikään Suomen taidehistoriassa elämäkerran ovat ensisijaisesti saaneet kansallisen taiteen kehitystä viitoittaneet ”suuret” miehet. Elämäkertatutkimuksen systemaattinen kohdistaminen naistaiteilijoihin toi 1970-luvulta alkaen taidehistoriaan runsaasti uutta tietoa aiemmin tuntemattomasta taiteellisesta kehityksestä, teoksista ja tekijöistä, ja loi näin eräänlaisen naisten vastakaanonin miehiselle taiteen kaanonille. Samalla naisnäkökulmainen tutkimus haastoi tieteenalaa laajemminkin pohtimaan taiteesta kirjoittamisen ja taiteentutkimuksen arvoja, ennakkoluuloja ja sirpaleisesta tiedosta johtuvia ongelmia.[20]

Henkilöhistoriallisella tutkimuksella on vuosisataiset perinteet taidehistoriankirjoituksessa. Perinteisessä kuvauksessa individualistinen taiteilija si-

joittuu tuotannollaan edustamaansa aikakauteen ja koulukuntaan persoonallisine tunnuspiirteineen. Hänen asemansa taiteen kaanonissa jäsentyy taiteellisen kehityksen kautta, joskin suhteessa taiteen suuren kertomuksen kukoistus- ja rappiokausiin. Tällainen yksilöiden taiteellista kehitystä taiteen jatkumossa kartoittava historiankirjoitustapa vakiintui vuosisadoiksi.

Taiteilijaelämäkerta taidekirjallisuuden lajityyppinä syntyi 1500-luvulla. Giorgio Vasarin (1511–1574) *Taiteilijoiden, kuvanveistäjien ja arkkitehtien elämäkertoja* -teoksen ensimmäinen painos ilmestyi vuonna 1550. Vasari kuvaa teoksessaan Italian renessanssitaiteen kukoistuksen keskittymällä uutta luoviin, vapaisiin humanistisiin taiteilijayksilöihin tapahtumien keskiössä. Taiteilijaelämäkerroista koostuva teos loi sekä ensimmäisen taiteen periodihistoriallisen mallin että metodin esineiden systemaattiseen kuvailuun ja luokitteluun. Vasari kehitti luokittelevat kriteerit ja runsaan käsitteistön kuvataiteen tason määrittelylle. Tärkein Vasarin käsitteistä on monimerkityksinen *disegno,* joka kattaa erilaisia asioita hahmottelun taidosta piirtämiseen ulottuen aina muodon käsitteeseen saakka. Taiteilijaelämäkerroissa hahmotellaan kontekstia uraauurtaneelle firenzeläisen taidekulttuurin uudistumiselle 1300-luvun alussa ja osoitetaan Firenzen merkitys 1400-luvun alun antiikin taiteen uudelleen löytämisessä. Vasari tulee myös luoneeksi sosiologisen katsauksen taiteeseen luettelemalla syyt Firenzen taiteellisen toiminnan kilpailuun ja kilpailun synnyttämiin taiteellisiin edistysaskeliin. Eurooppalainen taidehistoriankirjoitus täydentyi seuraavalla vuosisadalla alankomaalaisten ja saksalaisten taitelijoiden elämäkertateoksilla.[21] Taiteilijaelämäkertakokoelmien rinnalle vakiintui 1700-luvun aikana uusi taitelijoita esittelevä kirjallinen lajityyppi: biografinen hakuteos. Sen taustalla vaikutti ajalle tyypillinen ensyklopedistinen harrastus, jonka alkusysäys oli Denis Diderot´n *Encyclopédie* (1751–1780).[22]

Sisältämiensä henkilöhistoriallisten tietojen ohella biografiset teokset toimivat lähteenä kirjoittajiensa taidenäkemyksen tutkimukselle. Kertomukset sekä taitelijayksilöistä että heidän tuotannostaan esittelevät ajalle tyypillistä deskriptiotapaa samoin, kuin ne osoittavat, millaisia taidekäsitteitä tuolloin käytettiin.

Taiteilijaesittelyssä luova yksilö kuvataan tyypillisesti poikkeuksellisena ja keskinkertaisuudesta erottuvana liittämällä hänen elämänvaiheisiinsa myyttisiä aineksia, joilla korostetaan taiteilijaan, erityisesti neroon liittyvää

arvoitusta, joka on jotain erityistä, vaikeasti määriteltävää. Arvoituksellisuus yhdistetään myös tiettyihin aikakausiin ja kulttuureihin, jotka ainutlaatuisuudessaan ovat tuottaneet erityisiä, kunnianhimoisia tilanteita taideteosten luomiselle. Toisaalta taiteilijaa heroisoidaan biografiassa. Hänen nuoruusvuosiinsa saatetaan liittää ihmetarina: ihmelapsen kykyjen paljastuminen on yleinen myyttinen teema taiteilijaelämäkerroissa. Taiteilijasta kerrotaan anekdootteja, joilla luodaan kuva erityisasemasta, esimerkiksi ilmaisukyvyn virtuoosimaisuudessa. Samankaltainen normeja ja sääntöjä suvereenisti rikkova yli-ihmismäinen taiteilijamyytti on elänyt sitkeästi myytinpurkuyrityksistä huolimatta meidän päiviimme saakka, vaikka 1960-luvun alkaen niin tekijä, maalaustaide, estetiikka kuin taidekin on julistettu kuolleiksi tai loppunsa kohdanneiksi.[23]

Naistaiteilijoita oli käsitelty teksteissä omana, miehistä erillisenä ryhmänään siitä lähtien, kun naisten taidekoulutus ja taiteilijana toimiminen valtaisasti laajeni 1800-luvulta alkaen. Tämän esittämistavan mukaisesti luotiin kuvaa taiteesta, josta naiset puuttuvat. Näin vahvistettiin feminiinistä stereotypiaa, jossa naiset esitetään ilman erityistä luovuutta ja ilman merkittävää vaikutusta taiteelliseen kehitykseen. Naisten huomioiminen on ollut lähtökohtaisesti vähättelevää – huomioiminen on lähinnä mitätöimiskeino.[24]

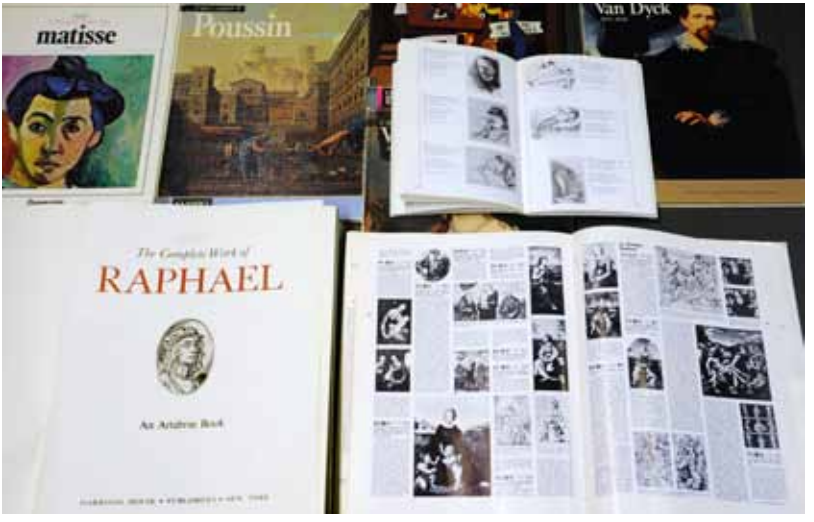
Gender-tutkimus haastoi taidehistoriaa ideologiseen reflektioon. Lähtölaukauksena naisnäkökulmaiselle tutkimukselle toimi Linda Nochlinin artikkeli vuodelta 1971 *Why Have There Been No Great Women Artists?* Nochlin nosti esiin taitelijatutkimuksen keskeisiä kysymyksiä, kuten ”suuren” taitelijan määritelmän, ja pohti yhteiskunnallisia tekijöitä, jotka estävät naisia tulemasta ”suuriksi”. Vuosikymmentä myöhemmin feministisen taidehistorian painopiste siirtyi taiteesta kirjoittamisen käsitteisiin ja ideologioihin. Rozsika Parker ja Griselda Pollock nostivat sanat, arvot, luokittelut ja diskurssit kategorisoivaa, naiset syrjäyttävää ja marginalisoivaa taidehistoriankirjoittamisen maskuliinista ideologiaa paljastavina tekijöinä analyysin keskiöön. 1990-luvun aikana ideologiakäsitteen rinnalle ja korvaajaksi on tullut diskurssianalyysinä tunnettu tutkimuskehikko. Griselda Pollockin edustama feministinen taidehistoria on soveltanut diskurssin käsitettä erilaajuisten merkityksellistämisen rakenteiden osoittajana. Siirtymä kuvastuu tutkimuksen kohteen muutoksesta: tutkimus ei enää keskity naiseen, vaan koko historiallis-kulttuuriseen sukupuoli-identiteettien järjestelmään.[25]

Jälkistrukturalistinen kulttuuriteoria ja sen ihmiskäsitys nostivat tarkasteluun uudenlaisen käsityksen subjektista. Se käsitetään heterogeeniseksi, moninaiseksi ja muuttuvaksi identiteetiksi, johon ympäröivä yhteiskunta ja sen kulttuuriset diskurssit vaikuttavat. Ranskalaisajattelijoista mm. Jacques Lacan, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes ja Gilles Deleuze ovat painottaneet subjektiutta diskursiivisesti tuotettuna. Voidaankin katsoa, että subjekti on sekä itsen ulkopuolella muodostuneiden yhteiskunnallisten, sosiaalisten ja kulttuuristen merkitysten tuote että niiden tuottaja. Merkitysten lähtökohta ja alkuperä on henkilökohtaisen kokemuksen ja identiteetin lisäksi riippuvainen merkityksiä muodostavista monimuotoisista prosesseista. Lisäksi vaihtelevissa tilanteissa muutoksenalaiset posititiot määrittävät subjektiutta siten että subjektipositiot voivat olla keskenään ristiriitaisia.[26]

Historiallisesti orientoituvassa tutkimuksessa viime vuosikymmeninä tapahtuneen vastaavan muutoksen voi liittää ns. historialliseen käänteeseen, joka on suunnannut keskustelua niin ikään merkitysten muuttumiseen ja uudelleentulkitsemiseen. Käänne on näkynyt lähitieteenaloilla, esimerkiksi sosiologiassa, entistä painokkaampana historiallisen ulottuvuuden huomioimisena etenkin tutkimuksissa, jotka keskittyvät pitkän aikavälin tarkasteluun. Vastaava murros historiantutkimuksessa on vahvistanut sosiaalisen tason huomioimista. Tällöin tarkastelun keskiössä ovat ainutlaatuiset historialliset olosuhteet ja tapahtumat, jotka ovat kulloinkin määränneet kulttuurista toimintaa ja siihen vaikuttavia tekijöitä sekä edistäen että ehkäisten.[27]

Taidehistoria ja historiantutkimus

Historiallisen käänteen vaikutuksesta taidehistoriasta on tullut entistä historiatietoisempaa, mikä näkyy sen tavassa käsitellä menneisyyttään ja hahmottaa rooliaan moniarvoisen visuaalisen kulttuurin tutkijana nykyisyydessä. Taidehistoria on kuitenkin vasta vähitellen, lähitieteenalojaan historiaa ja kirjallisuutta hitaammin, ryhtynyt käsittelemään historiapolitiikkaansa. Suomalaisen taidehistorian keskeinen vaikutin 1900-luvun alkupuolella oli kansallisvaltion näkökulmasta hahmottuva kansallisen taiteen projekti. Taiteen historiapolitiikkaa tehtiin käyttämällä historiaa aktiivisesti ja tietoisesti esim. poliittisena argumenttina. Toisaalta historiapolitiikkaa tehdään hyväksymäl-



Taiteellisen kokonaistuotannon luetteloita on julkaistu monista eurooppalaisen taiteen mestarinimistä. Kuvassa on mm. pariisilaisen Flammarion-kustantamon Les classiques de l'art -sarjan sekä milanolaisen Classici dell'arte Rizzoli -sarjan julkaisuja. Kokonaistuotannon luetteloita on tehty myös rajaten tiettyyn taiteellisen tuotannon osaan, kuten Hugo Simbergin graafiseen tuotantoon. Kuva: Maija Holma.

lä valittuja asioita osaksi historiaa tai rajaamalla asioita pois historiaan kelpaamattomina. Esimerkiksi suomalaisen taide-elämän poliittiset kytkökset 1930-luvulla ja toisen maailmansodan aikainen ideologinen sitoutuneisuus ovat kuuluneet vaivautuneesti sivuutettuihin aihepiireihin, joita on vasta pääasiassa 2000-luvulla ryhdytty tutkimaan aikalaistoimijoita huomioiden.[28]

Uusi taidehistoria on soveltanut taiteilijaa ja hänen tuotantoaan koskevassa tutkimuksessa poliittisen kulttuurin viitekehystä, jossa toimijat ja teokset asetetaan taiteellisen muodon ja visuaalisen representaation järjestelmien välisiin yhteyksiin. Keskeisinä kulttuurisia käytäntöjä julkituovina järjestelminä toimivat monitahoiset representaatiokäytännöt. Representaatioita analysoivan näkökulman taustalla ovat vaikuttaneet etenkin jälkistrukturalistiset, post- ja muut feministiset tutkimuskehikot sekä postkoloniaalit asenteet ja teoretisoinnit. Tälle poliittiseen kulttuurintutkimukseen identifioituvalle kulttuurintutkimukselle on leimallista taidekuvan käsittely osana visuaalista kulttuuria ja etenkin kytkien sosiaaliseen dimensioon, mikä mahdollistaa erilaisten marginaaliryhmien entistä vahvemman esillepääsyn.[29]

Representaatiot tuottavat merkityksiä ja positioita, joista käsin merkityksiä kulutetaan. Kuvat ja tekstit eivät ole maailman peilejä, jotka vain heijastaisivat lähteitään, vaan ne painottavat jotain, joka on muotoiltu uudelleen, koodattu retorisin, tekstuaalisin tai kuvallisin keinoin. Representaation voidaan ymmärtää pukevan sanoiksi ja visualisoivan sosiaalisia käytäntöjä ja voimia, jotka eivät ole näkyvissä, vaan joiden olemassaolon tiedämme teoreettisesti säätelevän olemassaoloamme.[30]

Perinteisen biografisen tutkimuksen keskittyminen yksilöön on tuottanut tyypillisesti tulokseksi narratiivin, joka on luonteeltaan lineaarisesti syy–seuraus -suhteita kuvaava tarina. Taideteoksen rooli tässä kertomuksessa voidaan kärjistetysti nähdä syntykontekstiaan kuvaavana historiallisena dokumenttina. Uusi taidehistoria ravisteli 1980-luvun lopussa tieteenalan perusteita vaatiessaan moniarvoisempaa suhdetta tutkimuskohteeseen. Norman Bryson patisti tutkijoita luopumaan tiukasta arkistotutkimukseen perustuvasta lähdetyöskentelystä ja siihen sisällytetystä strategisesta ajatuksesta nähdä taideteokset historiallisina dokumentteina. Sen sijaan Bryson ohjeisti tutkijoita hahmottamaan kohteeksi visuaaliset representaatiot.[31]

Brysonin paheksuma perinteisen taidehistorian narratiivi on rakentanut kohteena olevasta yksilöstä subjektin, joka ikään kuin heijastaa taidettaan. Heijastusteorioita vastustavat tutkijat ovat korostaneet representaatiokäsittä ja tekstintutkimuksellista näkökulmaa ja painottaneet historian diskursiivisen rakentumisen ymmärtämistä. Tämän näkemyksen mukaan tekstit mielletään luonteeltaan sosiaalisiksi ja produktiivisiksi. Näin tämä näkökulma hylkää ajatuksen kulttuurin heijastelevuudesta liian helppona ja mekanistisena, kun se tulkitsee sosiaalisten prosessien kuvastuvan taiteellisessa tuotannossa. Representaatiota korostavat tutkijat sen sijaan näkevät vaikutusprosessit paljon monimutkaisempina, liikkuvampina ja vaikeaselkoisempina. Kriittisimmät tutkijat ovat suhtautuneet varauksellisesti taiteen tutkimukseen historiallisessa kontekstissaan tunnistaessaan siinä pyrkimystä käyttää historiaa vain taiteellisen tuotannon taustoitukseen.

Uuden taidehistorian näkökulmasta kiinnostavin taiteilijatutkimuksen esimerkki on alankomaalaisen kirjallisuuden- ja kulttuurintutkijan Mieke Balin vuonna 1991 ilmestynyt *Reading "Rembrandt". Beyond the word-image opposition.* Bal asettaa teoksessaan kuvan ja tekstin verbaalisen vuorovaikutuksen kaltaiseen suhteeseen, jolloin kuva ei kuvita eikä peilaa tekstiä.

Tutkimuksen erityiseen ajankohtaisuuteen liittyi samanaikaisesti akuutissa murrosvaiheessa ollut Rembrandt-attribuointi, jonka tuloksena osa mestarin tuotantoon luetuista teoksista oli poistettu virallisista attribuoinneista ja vastaavasti joitakin teoksia, joita oli pidetty työpajan tai oppilaiden tekeminä, oli liitetty Rembrandtin tuotantoon.[32] Tiukassa mielessä taidehistorian tutkijayhteisön ulkopuoliseksi katsotun visuaalisen kulttuurin tutkijan moniulotteinen teos tuomittiin epähistorialliseksi ja siten myös epätaidehistorialliseksi, koska se ei rakentanut perinteistä kontekstia taideteosten historialliseen tulkintaan, vaan tutkijan valitsema menetelmä yksityiskohtaisesti osoitti, miten merkityksen rakentaminen visuaalisena prosessina toimii ja miten sen avulla arvioidaan luotua rekonstruktiota siitä, mitä on ns. Rembrandt. Tulkinnan tuloksena ei ole historiallinen rekonstruktio, vaan eräänlainen kulttuurinen teksti, jonka keskiössä on taiteen, visuaalisuuden ja kulttuurin muodostama kokonaisuus.

Balin tutkimuksen ilmestymisaikana 1990-luvun alussa kriittisen historiografian piirissä oli varoiteltu historioitsijoita siirtämästä omaa aikaansa tahattomasti osaksi sitä narratiivia, joka rakennetaan menneisyydestä pikkupiirteisellä tutkimuksella. Balin teos poikkesi taidehistoriallisesta ja humanistiselle tutkimukselle tyypillisestä kirjoitustraditiosta ja tavasta käyttää taidehistoriallisia tekstilähteitä teoksen ja taiteilijan tulkinnassa. Uutena avauksena Balin tutkimus hyödyntää feminististä teoriaa, retoriikkaa, narratologiaa ja psykoanalyysia, mutta samalla se soveltaa tuoreimpia taidehistoriallisia tutkimuksia uudenlaisista tavoista lähestyä kuvaa (Svetlana Alpers, Michael Fried ja Norman Bryson). Balin kuvanluennan vahvuutena on kuvan katsomista kriittisesti reflektoiva lähiluku. Toisin kuin monet aikalaisensa, Bal problematisoi taidehistoriallisen kuvan katsomisen ja kiinnittää huomiota erityisesti siihen, mitä on katsoa tiettyyn kokonaistuotantoon (*oeuvre*) liitettyä teosta. Rembrandtin teos on merkitysten tiivistymä, johon kohdistuva katse on latautunut ja merkityksiä ohjaava. Näin kuvanluenta nostaa etualalle aktiivisen katsomisen merkityksen.

Taiteilija taiteen kentällä

Taiteensosiologinen tutkimus on tuonut viime vuosikymmeninä uusia näkökulmia tekijän ja taiteilijuuden tutkimukseen. Yhdysvaltalaisessa marxi-

laistaustaisessa taiteentutkimuksessa tutkimusteema on ollut mm. sosiaalisten luokkien merkitys ammateille. Professiotutkimukselle keskeistä on ollut ammattien ja yhteiskunnan välisen kehityksen kulkuprosessin mallintaminen. Kuvaa eri ammateista on uusinnettu keskittymällä poikkeamiin, kuten naisiin tai etnisiin vähemmistöihin. Tarkastelussa on vertailtu näiden vähemmistöjen suhdetta ammatin maskuliinisiin normeihin ja käytäntöihin. Suomalainen sovellus on käsitellyt esimerkiksi taidekoulutukseen hakeutuvien sosiaalisia taustoja.[33]

Taiteilijaa taideammattina tarkastelevissa tutkimuksissa on eritelty eri käyttöyhteyksissä sovellettuja kriteerejä, joilla taiteilijuutta on määritelty. Pyrittäessä yleisten historiallisten rakenteiden ja prosessien hahmottamiseen taiteilijamatrikkelit muodostavat sekä lähteen että tutkimuskohteen. Matrikkelin koostamisessa on kyse valinnoista. Matrikkelin julkaisija on määritellyt taiteilijuudelle kriteerejä, jotka henkilön on täytettävä päästääkseen valittujen joukkoon. Matrikkeliin valinnan keskeisiä taiteilijuutta määritteleviä tekijöitä ovat taidekoulutus ja asema vertaisryhmässä, kuten jäsenyys taiteilijajärjestössä tai -ryhmässä. Julkilausutuista kriteereistä tyypillinen on määräkertaisesti määritelty osallistuminen jyrytettyihin yleisiin näyttelyihin.[34]

Taiteilijaelämäkerrallisen tutkimuksen kannalta on harmillista, että suomalaisen taide-elämän järjestöistä on varsin vähän tutkimusta. Muutamien organisaatiohistoriallisten tutkimusten lisäksi on julkaistu merkkivuosia saavuttaneiden järjestöjen ja yhdistysten vaihtelevantasoisia juhlakirjoja. Tutkija joutuu useimmiten tukeutumaan arkistomateriaaliin, kuten pöytäkirjoihin sekä vuosi- ja toimintakertomuksiin. Taiteen organisaatiot edustavat aluetta, jolla taiteen ja yhteiskunnan suhteet järjestäytyivät näkyvimmin. Järjestöjen jäsenyydet ja toimijaroolit organisaatioissa, etenkin niiden päätöksentekojärjestelmissä, muodostavat myös taiteilijaelämäkerrallisessa tutkimuksessa relevantin tarkastelualueen.[35]

Taiteilijan kuuluminen ryhmiin ja koulukuntiin kertoo hänen toiminnastaan taiteen kentällä. Kriittinen taidehistoria on nostanut erilaisten erottautumisen (*distinction*) keinojen tarkastelun tärkeäksi tutkimuskohteeksi. Näin ollen ryhmän suhteet toisiin ryhmiin voidaan Pierre Bourdieun sosiaalisten asetelmien kokonaismallin mukaan nähdä erilaisten asemien välisenä objektiivisena suhteiden tilana, eräänlaisena sosiaalisena pienoismaailmana, jota

kuvaavana käsitteenä Bourdieu käyttää kenttää. Taide, kuten tiedekin, muodostaa suhteellisen itsenäisen sosiaalisen toiminnan alueen, jolla on omat sääntönsä. Taiteen kentällä vaikuttavat koulukunnat ja ryhmittymät ovat olemassa kulttuuristen käytäntöjen synnyttämissä eroissa, jotka niitä erottavat. Kullakin kentällä olijalla on oma taloudellinen ja symbolinen pääomansa. Symbolisen pääoman keskeisintä sisältöä ovat kulttuurinen ja sosiaalinen pääoma, ja kukin toimii kentällä sen mukaan, haluaako säilyttää asemansa vai saavuttaa uuden vanha kumoamalla. Pääomien keruu liittyy tietylle ryhmälle tyypillisiin elämäntavallisiin asenteisiin ja suhtautumistapoihin, joita kuvaa habituksen käsite. Ryhmän yhteinen habitus on väline erottautumisessa muista ryhmistä. Organisaatioille tyypillisiä taisteluja käydään ryhmän vakiinnuttamista muodoista, niiden säilymisestä tai kumoamisesta. Pelaajat hyväksyvät pelin säännöt ja mahdollisuudet. Huomionarvoista Bourdieun teoreettisessa mallissa on, ettei kentän autonomia ole kokonaan riippumaton ulkoisista tekijöistä.[36]

Bourdieun tutkimuskehikossa teos puolestaan saa roolin, kun se asetetaan kentälle sosiaalisena esineenä. Vasta tässä vastaanottotilanteessa poliittiset ja sosiaaliset tekijät kirjautuvat teokseen sosiaalisen kentän sille reflektoimina tehtävinä. Ensimmäinen vastaanottotapahtuma, esimerkiksi teoksen ensiesiintyminen näyttelyssä, on teoksen tulkintahistorian lähtölaukaus, jossa punnitaan teoksen edustamien arvojen salonkikelpoisuus ja tekijän tulevat toimintamahdollisuudet. Materiaalinen teos on koetinkivi ja taiteen kentän verkostoa koossapitävä solmukohta. Teoksen kautta muodostuu myös taiteen kentän suhde yleiseen sosiaaliseen kenttään.[37] Teoreettinen asetelma havainnollistuu monien taiteellisten murrosten yhteydessä. Vakiintuneen kentän sääntöjä rikkovat tyylit tai kentälle pääsystä kilpailevat uudet tulokkaat saavat aikaan taiteellisen vallankumouksen jättäessään vanhan kentän ja avatessaan uuden pelin omin ehdoin.

Teoreettisia malleja

Teoreettiset mallit, joilla taiteilijan, teoksen ja muiden taidekentän toimijoiden rooleja ja asemaa on hahmoteltu, painottavat eri aspekteja. George Dickien 1970- ja 1980-luvulla muotonsa saanut institutionaalinen taideteoria keskittyy taidetta rajaaviin institutionaalisiin kehyksiin. Huomiota saa

erityisesti taidetta ja taideteosta koskeva päätöksentekokoneisto.[38] Arthur C. Danton taidemaailmaa hahmottava teoria 1960-luvulta painottaa toimijoiden tunnistamista taidemaailman puitteiden määrittelyssä.[39]

Sosiologi Howard S. Beckerin 1980-luvulla lanseeraama taidemaailman malli (*Art Worlds*) toimii erityisesti koulukuntien, ryhmien ja erilaisten yhteisöllisten käytäntöjen analyysissä. Beckerin taidemaailma on konkreettinen käsite taiteeseen kytkeytyvän sosiaalisen maailman ja taiteen alan ideologioiden ja toimintojen kuvaamiseen ja analyysiin. Taidemaailman malli korostaa verkostoja teoksen tuottajina ja kanavoijina yleisölle. Yhteisöllisyys ulottuu Beckerin mallissa oletukseen, että arvostus syntyy taidemaailman toimijoiden konsensuksesta.[40]

Pierre Bourdieun kentän käsite menee taidemaailmaa syvemmälle pureutuessaan sosiaaliseen maailmaan ja sen eri kenttiin. Toisin kuin Beckerin taidemaailman konsensusta korostava malli, kenttää problematisoiva kehikko painottaa kentällä toimivien ja sille pyrkivien kamppailua vakiintuneiden sääntöjen ja toimintatapojen noudattamisesta tai kyseenalaistamisesta. Tutkimuskehikolle keskeinen pääoman käsite jakautuu sosiaaliseen tilaan ja kulttuurisiin käytäntöihin. Sosiaalinen pääoma suuntautuu sosiaalisiin suhteisiin, organisaatioihin ja verkostoihin. Perhetausta, ystävyyssuhteet, kollegiaaliset ja poliittiset verkostot määrittävät toimijan mahdollisuuksia nousta taiteen kentällä. Kulttuurinen pääoma puolestaan nähdään mallissa sosiaalisten etujen lähteenä, joka koostuu tiedoista, taidoista ja institutionaalisista tunnustuksista. Bourdiuen mallissa maku toimii luokittavana tekijänä ja se myös luokittelee luokittajansa. Bourdieun sosiologiseen malliin kuuluvilla kentän ja habituksen käsitteistä muodostuvalla tutkimuskehikolla on mahdollista tarkastella sosiaalista maailmaa ja teosta yhdistäviä prosesseja. Taiteen toimintakentän rekonstruoinnissa taiteilija on yksi toimijoista, mutta hänen tekonsa, tuntemuksensa ja intentionsa ovat objektiivisesti olemassa vain suhteessa kentän muiden toimijoiden toimiin ja motiiveihin.[41]

Taiteellinen tuotanto tutkimuskohteena

Perinteiset taiteilijamonografiat ja täydelliset teosluettelot (*Catalogue Raisonné*) ovat luoneet individuaalisen tekijän teostuotannosta lineaarista kokonaisuutta. Elämäkerrallisen taiteilijatutkimuksen keskeisen ytimen

on muodostanut tarkastellun henkilön koko tuotannon (*oeuvre*) rekonstruktio tarkoittaen teosten jatkumoa ja niiden muodostamaa kokonaisuutta. Tavoitteena on kartoittaa tuotanto ja jäsentää taiteellista aktiviteettia sekä etsiä syy- ja seuraussuhteita selittämään teoksia ja tuotannon eri jaksoja. Tyypillinen tutkimusmenetelmä sisältää taiteilijan tuotannon kartoituksen sekä elämänvaiheisiin, koulutukseen, jäsenyyksiin, matkoihin, näyttelytoimintaan, apurahoihin ja julkisiin tunnustuksiin sekä muihin sen kaltaisiin seikkoihin liittyvän informaation kokoamisen. Taustoittavilla tiedoilla voidaan hahmottaa taiteellisen toiminnan ajoittumista ja sijoittaa teoksia niiden syntyajankohtaan. Perinteisen taiteilijabiografian keskeinen pyrkimys oli tyylillistä kehitystä kuvaavan pohjan rakentaminen, mihin liittyi teosten merkityksen ja arvon selvittäminen. Teoksen merkitys puolestaan on nähty keskeisesti sidoksissa tekijään. Taiteilijaelämäkerrallisessa tutkimuksessa törmätään varsin usein, etenkin vanhemman taiteen kohdalla, kysymyksiin teosten attribuoinnista eli teoskokonaisuuksien nimeämisestä tietylle tekijälle visuaalisten samankaltaisuuksien perusteella. Esikuva- ja vaikutusanalyysillä selvitetään tutkittavan kohteen suhteet toisiin taiteilijoihin, ryhmiin ja erityisiin ulkopuolisiin vaikutteisiin.

Taiteilijamonografian keskeisimpiin tavoitteisiin kuuluu pyrkimys ymmärtää taiteilijan yksilöllisyyttä ja omaperäisyyttä suhteessa ajan muihin taiteilijoihin. Tutkimus pyrkii profiloimaan, miten tarkasteltu henkilö erottuu muista aikalaisistaan. Taiteilijan sisäisen näkemyksen kautta ilmituleva omaperäisyys, persoonallinen kädenjälki, muodostuu merkittäväksi teosta tulkittaessa ja sen merkitystä rakennettaessa. Taiteilijan positiota hahmotetaan erittelemällä vastaanoton historiaa kohdistamalla huomiota siihen, miten aikalaiset suhtautuivat hänen tuotantoonsa.

Toisaalta tutkimuksessa on hahmotettava tutkimushistoriallisesti, millaisen paikan ja aseman taiteilija on saanut taidehistoriankirjoituksessa. Connoisseur-tutkimuksen perinne on tuottanut runsaan kirjallisen lähdemateriaalin monien eurooppalaisen taiteen kaanoniin kuuluvien mestarinimien kohdalla. Tutkimuksella voi näin olla käytettävissään myös runsas teoksen syntyvaiheita ja varhaista reseptiota valaiseva dokumenttiaineisto sekä laaja myöhempi tutkimushistoriallinen jatkumo. Tutkimustilanne on toisenlainen monen suomalaisen taitelijan kohdalla. Esimerkiksi suuri osa 1900-luvun naistaiteilijoista on kaanonin ulkopuolella, ja tutkijan on koottava materiaa-

linsa teosten kartoituksesta, lehdistökirjoittelusta, näyttelyjulkaisuista ja saatavilla olevasta vaihtelevasta arkistoaineistosta.

Käytännön ohjeita

Taiteilijaan kohdistuva tutkimus aloitetaan luomalla tutkimushistoriallinen katsaus. Tutkija selvittää ensiksi, mitä aiheesta on julkaistu aikaisemmin. Onko taiteilijasta julkaistu elämäkerta tai muuta tutkimusta, esimerkiksi näyttelyiden yhteydessä? Taiteilijan ymmärtävään tutkimiseen tarvitaan lisäksi välttämättä arkistoaineistoa. Voidaankin sanoa, että biografisessa tutkimuksessa arkistolähteet ovat taidehistorioitsijalle kuin kenttätyö antropologille. Arkistotutkimus on tehtävä itse, sillä se toimii eräänlaisena siirtymäriittinä tutkittavaan kohteeseen.[42] Arkistomateriaali toimii kanavana taiteilijan ja häntä ympäröineiden henkilöiden, taiteellisten vaikutteiden, aatteiden ja virtausten lähdekriittiseen reflektointiin.

Aineiston keruun ja arkistokäyntien valmistelussa internet toimii erinomaisena apuvälineenä arkistomateriaalin paikantamisessa. Julkiset arkistot ja museot ovat pääsääntöisesti julkaisseet verkossa tietoa keskeisistä arkistokokonaisuuksistaan. Tärkein valtakunnallinen kuvataiteen erikoisarkisto on Valtion taidemuseon Kuvataiteen keskusarkisto, jossa on muun muassa laaja kuva-arkisto ja taidehistoriallinen asiakirja-aineisto. Muita taidehistoriallisen tutkimuksen kannalta oleellisia arkistoaineistoja on taidemuseoilla ja kulttuurihistoriallisilla museoilla. Näissä, samoin kuin maakunta-arkistoissa ovat kyseessä tyypillisesti yksityisten ja yhteisöjen, esimerkiksi taiteilijaseurojen, lahjoittamat kokonaisuudet. Tutkimukseen tarvittavia arkistoja saattaa olla myös yritysten ja yksityishenkilöiden hallussa.

Arkistojen kokoamista tietokannoista on suurta apua tutkimuksen eri osa-alueiden kartoituksessa. Esimerkiksi suomalaisten taiteilijoiden osallistumisesta eri näyttelyihin saa tietoa Kuvataiteen keskusarkiston Kirjava-tietokannan avulla. Tietokantaan on luetteloitu näyttelyihin osallistuneet taiteilijat Kuvataiteen keskusarkistoon tallennettujen näyttelyluetteloiden perusteella. On syytä selvittää, onko saatavilla digitoituja alkuperäislähteitä. Tällaista verkossa julkaistua originaalilehdistä digitoitua aineistoa edustaa mm. Kansalliskirjaston digitoima kaikki Suomessa vuosina 1771–1909 ilmestyneet sanomalehdet kattava historiallinen sanomalehtikirjasto. Myös

muiden tiedotusvälineiden arkistoissa saattaa olla tutkimusmateriaalia. Kansallisen audiovisuaalisen arkiston (KAVA) Radio- ja TV-arkiston tallenteet koostuvat suomalaisista radio- ja TV-ohjelmista. Aineistossa on taiteilijoita koskevia ohjelmia. Audiovisuaalinen materiaali on suojattu vahvasti tekijänoikeuksilla, joten sen saatavuus tutkimuskäyttöön vaihtelee eri yliopistojen kirjastojen käytänteiden mukaisesti.

Kun tutkija on luonut tutkimustilanteen kartoituksen ja hankkinut arkistomateriaalia, on vuorossa aineistojen kriittinen vertailu ja tutkittavan ilmiön suhteuttaminen ajan kehykseen. Biografisessa tutkimuksessa tyypillisiksi päälähteiksi muodostuvat teosmateriaalin lisäksi taiteilijan tuottamat omakohtaiset dokumentit, kuten omaelämäkerralliset tekstit, päiväkirjat, kirjeenvaihto, matkakuvaukset ja luonnosaineisto[43]. Tutkija kokoaa tietoa myös haastattelemalla itse taiteilijaa ja käyttämällä aikaisemmin nauhoitettuja tai litteroituja haastatteluita. Materiaalia saattaa löytyä esimerkiksi Valtion taidemuseon Kuvataiteen keskusarkiston valtakunnallisen taiteilijahaastattelujen viitetietokannan avulla. Kun tutkija valmistelee haastattelun tekemistä, on syytä luonnostella haastattelurunko etukäteen. Tavallisimmin sovelletaan puolistrukturoitua teemahaastattelua, jolloin tutkija on miettinyt valmiiksi haastattelussa käsiteltäviä teemoja, mutta joustaa haastattelutilanteessa kysymysten esittämisjärjestyksessä ja niiden muotoilussa.[44] Edesmenneiden tutkittavien kohdalla tärkeitä tiedonvälittäjiä ovat taiteilijan tunteneet henkilöt, joita kannattaa haastella. Tutkimuksen kannalta relevanttia materiaalia saattaa olla taiteilijan hallussa tai hänen jäämistöään hoitavilla henkilöillä. Mikäli aineisto koostuu yksipuolisesti yhden arkistonmuodostajan, vaikkapa yhden henkilön tai yhdistyksen kokoamasta ja tuottamasta materiaalista, kuvaa voi täydentää muista lähteistä, esimerkiksi laajentamalla hakua kohteen lähipiiriin ja sitä sivuaviin arkistoihin. On hyödyllistä selvittää tutkimuskohteen läheisiä kontakteja taiteilijaystäviin, opettajiin, keskeisiin tukijoihin, mesenaatteihin ja yhteistyökumppaneihin sekä yksityiseen lähipiiriin. Mikäli tähän verkostoon kuuluvista henkilöistä on julkaistu elämäkerrallista tutkimusta tai muuta aineistoa, myös sen kautta on oletettavasti löydettävissä tutkimuskohdetta ja hänen lähipiiriään valaisevaa tietoa.

Niin ikään itse lähteisiin voi liittyä sisäisiä, sisällöllisiä ongelmia. Esimerkiksi virallisten pöytäkirjojen laadintatyyli noudattaa usein organisaation sihteerin ja puheenjohtajan edustamaa kantaa, eikä siten välttämättä tuo tie-

toa mahdollisista oppositionäkemyksistä siinä laajuudessa kuin ne on alun perin ilmaistu. Lähteiden monipuolinen ja vertailevasti rinnastava käyttö on tämän vuoksi tarpeellista. Esimerkiksi kiistatilanteissa sanomalehdistön seuraaminen valottaa aikalaiskeskustelua.[45]

Laajan materiaalin taiteilijan toiminnan, aseman ja tuotannon vastaanoton tutkimukseen tarjoaa taidekritiikki. Kirjoittajien profiloinnin hyvänä apuvälineenä toimivat keskeisistä valtakunnallisiin lehtiin kirjoittaneista kriitikoista julkaistut tutkimukset.[46] Valtion taidemuseon Kuvataiteen keskusarkistossa on laaja lehtileikearkisto, johon on laadittu taiteilijahakemisto ja kriitikoiden mukainen hakemisto. Niin ikään monet taidemuseot ja kulttuurihistorialliset museot ovat koonneet oman alueensa lehdistömateriaalia.

Suomalaiset julkiset arkistot ovat avoimia tutkijoille. Arkistokäyntiä valmisteltaessa on syytä selvittää etukäteen kunkin arkiston käytäntöä joko sähköpostitse tai puhelimitse. Arkistokokonaisuuksien käyttöoikeuksissa voi nimittäin olla lahjoittajan ja arkiston asettamia rajoitteita, mutta pääsääntöisesti materiaalit ovat saatavissa tieteelliseen tutkimukseen ilman erityisiä lupamenettelyjä. Mikäli arkisto edellyttää lupa-anomusta, useimmiten kyseessä on keskeiset tutkimushanketta koskevat tiedot kartoittava kaavake, johon voidaan vaatia liittämään suositus. Opinnäytetöiden tekijät saavat suosituksen ohjaajaltaan. Allekirjoittaessaan käyttöanomuksen tai tilauslomakkeen arkiston käyttäjä sitoutuu noudattamaan tiedonjulkistamisen eettisiä periaatteita. Tällä tarkoitetaan tietolähteiden ilmoittamista tutkimusta julkaistaessa arkistokäytännön mukaisesti. Tutkijan harkinnassa ovat yksityisyydensuojaan liittyvät eettiset ratkaisut. Pääsääntöisesti kuitenkin katsotaan, että tutkitun henkilön julkinen toiminta ja siihen liittyvät dokumentit ovat tietoa, jonka julkaisemiseen ei liity rajoitteita.

1. Bryson 1988, xxviii–xxix.
2. Pollock 1999, 26; Rossi 1999, 87; Tihinen 2008, 12.
3. Mikrohistoriasta Ginzburg 1996, erit. 177–180; Ginzburg 2007; Peltonen 2007.
4. Niiniluoto 2003, 30.
5. Suoninen 2001, 18; Niiniluoto 2003, 30–31.
6. Kalela 2000, 159.
7. Moxey 1994, 15–18; Sihvola 2003, 33.
8. Ginzburg 1996, 177–180, 183–184.
9. Panofsky (1955) 1982, 14; Lukkarinen 1998, 39.
10. Erwin Panofskyn varhaistuotannossaan vaaliman hegeliläisen historianfilosofisen Zeitgeist-ajattelun kriitikkona esiintyi E. H. Gombrich, ja vaikka Panofsky omaksui

myöhemmin individualistisemman kannan, Gombrich jatkoi läpi tuotantonsa holistisen historiatradition arvostelua. Gombrich 1969, 28–30; ks. myös Mitrovic 2009, 57–76.

11. Huomionarvoista on, että tutkimuksessa erotetaan toisaalta ensikäden lähteet, esimerkiksi tutkimuskohteen tuottamat dokumentit ja n:nnen käden lähteet eli ne lähteet, jotka käyttävät ja kommentoivat ensikäden lähteitä. Tämän lisäksi erotetaan muu aiheeseen liittyvä tutkimuskirjallisuus.
12. Kalela 2000, 95–97.
13. Lähdekritiikillä tarkoitetaan tieteellisessä tutkimustyössä kriittistä lähdemateriaalin arviointia. Tutkija arvioi materiaalinsa luotettavuutta ja sitä, soveltuuko materiaali ylipäätään vastaamaan esitettyihin tutkimuskysymyksiin. Kirjallisuuden tieteellisen pätevyyden arvioinnissa kriteerinä pidetään sitä, että tekstin kirjoittaja on tunnettu tutkija ja hänen taustayhteisönsä on luotettava, julkaisussa on käytetty arvostettuja lähteitä ja julkaisu itsessään on tieteellisesti arvovaltainen. Erona ns. populaarijulkaisuun voidaan pitää esimerkiksi lähdeviitteiden käyttöä ja huolellisesti laadittua lähde- ja kirjallisuusluetteloa. Tutkijan tulee pyrkiä käyttämään ajankohtaisia julkaisuja. Tämä merkitsee sitä, että on selvitettävä aihepiirin tutkimuskentän koko julkaisuhistoria ulottuen tuoreimpiin tutkimusraportteihin.
14. Betti 1967; Alvesson & Sköldberg 2008, 218–230.
15. Näiden lähdekriittisten kriteerien lisäksi Alvesson & Sköldberg (2008, 228–230) esittävät vaatimuksen empaattisen merkitysvastaavuuden arvioinnista. Tämän mukaan tutkijan tulisi eläytyä tutkimuskohteeseensa. Tarkoituksena on ensisijaisesti nostaa tutkimuksen kohteena olevat toimijat keskeisimmiksi. Empatiavaatimusta kritisoineet tutkijat katsovat, että tämä toteutuu lähteen identifioinnin yhteydessä, jolloin pyritään asettumaan lähteen laatijan tilanteeseen ja yritetään ymmärtää niitä asiayhteyksiä, joita lähde kuvastaa. Esimerkiksi Kalela kritisoi ymmärtämisen käsittämistä empatiaksi, saati hyväksymiseksi. Hän nostaa tutkimuskohteen kuulemisen olennaiseksi kriteeriksi, jolla tehdään oikeutta tutkimuskohteelle. Näin ollen historiallinen rekonstruktio näyttäytyy dialogina kohteen ja tutkijan välillä. Kalela 2000, 233–234.
16. Torstendahl 2005, 214–215; kritiikistä myös Jarrick 2005.
17. Kalela 2000, 233.
18. Kalela 2000, 89–93.
19. Ginzburg 1996, 181; Peltonen 2007, 16.
20. Konttinen 1991, 12–13; Palin 2004, 14.
21. Vasari 1994; Kuusamo 1994, 9, 19; van Mander 2000; Sandrart 1971.
22. Hakuteoksista ks. Jämsänen 2006, 23–25.
23. Taiteilijamyyttejä sosiologisena kysymyksenä käsittelevä klassikkotutkimus: Kris & Kurz, 1934; Sakari 2004, 8, 13.
24. Konttinen 1991, 12–13; erityisesti sukupuolittavista ammattinimikkeistä ja arvioivista laatusanoista Palin 2004, 15– 17.
25. Nochlin (1971) 1991, 145–178; Parker & Pollock 1981; Saarikangas 1991, 233–235; Pollock 1999, 5; Lähdesmäki 2007, 55–56.
26. Sakari 2003, 209 nootti 8, 223.
27. Ks. sosiologian osalta Suoninen 2001; historiantutkimuksen osalta erityisesti antologia (toim. Saari) *Historiallinen käänne. Johdatus pitkän aikavälin historian tutkimukseen*; kulttuurihistorian kannalta Ollila 2010, 66–69.
28. Suominen-Kokkonen 2006, 124; Pirinen 2007.
29. Rossi 1999, 33.

30. Pollock 1988, 6, 11, 27–28; ks. Pollockin käsitemääritelmää siteeraten Rossi 1999, 36; kulttuurintutkimuksellista näkökulmaa painottaen Rossi 2010, 261–264.
31. Bryson 1988, xxix.
32. Bal 1991 (uudistettu laitos 2006).
33. Jämsänen 2001; Willner Rönnholm 2001; Suominen-Kokkonen 2006, 123.
34. Jämsänen 2006, 32–33.
35. Suomen kuvanveistäjäliitosta Viljo 2001; Suomen Taideyhdistyksestä Pettersson 2008; keskeisten valtionlaitosten suhteesta taiteeseen Tuomikoski-Leskelä 1977.
36. Bourdieu 1984, 260–267; Bourdieu 1998, 57–58; Suominen-Kokkonen 2006, 127–128.
37. Bourdieu 1996, 229; Viljo 2006, 16–17, 28.
38. Dickie 1974; Dickie 1984.
39. Danto 1964.
40. Becker 1982.
41. Bourdieu 1984; Bourdieu 1985; Bourdieu 1996.
42. Osin kujeelliseksi tarkoitetun ajatuksen miltei pakkomielteisestä arkistotyöskentelystä taidehistoriallisen tutkimuksen ytimenä muotoilee näin esim. van Alpen 2008, 65.
43. Ks. esimerkkejä taiteilijaa koskevista arkistoaineistoista *Muisto. Taiteilijakirjeitä, arkistoja ja kokoelmia* 2010.
44. Henkilöhaastattelusta tutkimusmenetelmänä ks. Hirsjärvi & Hurme 2008.
45. Pettersson 2008, 30.
46. Kirjoituksia taiteesta -sarjan vuosina 1997– 2001 julkaistuissa osissa on keskitytty yksittäisten taidekriitikoiden taideteoreettiseen ja filosofiseen ajatteluun. Sarjassa on julkaistu myös temaattisia monografiatutkimuksia taidearvosteluista: Huusko 2007; Kastemaa 2009.

KIRJALLISUUS

Alpen, Ernst van 2008. "Archival Obsessions and Obsessive Archives". Teoksessa *What is Research in the Visual Arts? Obsession, Archive, Ancounter.* Williamstown, Mass.: Sterling and Francine Clark Art Institute.

Alvesson, Mats & Sköldberg, Kaj 2008. *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod.* (2.painos) Lund: Studentlitteratur.

Bal, Mieke 1991. *Reading "Rembrandt". Beyond the word-image opposition. The Northrop Frye lectures in literary theory.* Cambridge: Cambridge University Press.

Bal, Mieke 2006. *Reading "Rembrandt". Beyond the word-image opposition.* (New version.) Amsterdam: Amsterdam University Press.

Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds.* Berkeley: University of California Press.

Betti, Emilio 1967. *Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften.* Tübingen: Mohr.

Bourdieu, Pierre 1984. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste.* Käänt. Richard Nice. London: Routledge & Kegan Paul. Ranskankielinen alkuperäisteos *La distinction: critique sociale du jugement.*

Bourdieu, Pierre 1985. *Sosiologian kysymyksiä.* Suom. J. P. Roos. Tampere: Osuuskunta Vastapaino. Ranskankielinen alkuperäisteos *Questions de sociologie.*

Bourdieu, Pierre 1996. *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field.* Käänt.

Susan Emanuel. Cambridge: Polity Press. Ranskankielinen alkuperäisteos *Les règles de l'art.*

Bourdieu, Pierre 1998. *Järjen käytännöllisyys. Toiminnan teorian lähtökohtia.* Suom. Mika Siimes. Tampere: Vastapaino. Ranskankielinen alkuperäisteos *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action.*

Bryson, Norman 1988. "Introduction". Teoksessa *Calligram. Essays in New Art History from France,* toim. Norman Bryson xiii–xxix. Cambridge: Cambridge University Press.

Danto, Arthur C. 196. "The Art World". *Journal of Philosophy,* October 15, 1964, 571-584.

Dickie, George 1974. *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis.* Ithaca (N.Y.).

Dickie, George 1984. *The Art Circle: A Theory of Art.* New York: Haven.

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

Ginzburg, Carlo 2007. *Juusto ja madot. 1500-luvun myllärin maailmankuva.* Suom. Aulikki Vuola. Helsinki: Gaudeamus. Italiankielinen alkuperäisteos *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500.*

Gombrich, E. H. 1969. *In Search of Cultural History. The Philip Maurice Deneke lecture 1967.* London: Clarendon.

Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena 2008. *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö.* Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Historiallinen käänne. *Johdatus pitkän aikavälin historian tutkimukseen.* Toim. Juho Saari. Helsinki: Gaudeamus 2006.

Huusko, Timo 2007. *Maalauksellisuus ja tunne: modernistiset tulkinnat kuvataidekritiikissä 1908–1924.* Sarjassa Kirjoituksia taiteesta 4. Helsinki: Valtion taidemuseo, Kuvataiteen keskusarkisto.

Jarrick, Arne 2005. "Källkritiken måste uppdateras för att inte reduceras till kvarleva". *Historisk tidskrift* 2005/2, 219–231.

Jämsänen, Auli 2001. *Proletaarit ja senaattorimamsellit. Suomen Taideyhdistyksen Helsingin piirustuskouluun vuosina 1902–1904 kirjoittautuneiden sosiaalinen tausta.* Painamaton lisensiaatintyö. Jyväskylän yliopiston taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos.

Jämsänen, Auli 2006. *Matrikkelitaiteilijaksi valikoituminen. Suomen Kuvaamataiteilijat -hakuteoksen (1943) kriteerit.* Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Kalela, Jorma 2000. *Historiantutkimus ja historia.* (2. painos.) Helsinki: Gaudeamus.

Kastemaa, Heikki 2009. *Nykyaikojen kampanjat: Ars-näyttelyt ja niiden vastaanotto 1961–2006.* Sarjassa Kirjoituksia taiteesta 5. Helsinki: Valtion taidemuseo, Kuvataiteen keskusarkisto.

Kirjoituksia taiteesta. *Suomalaista kuvataidekritiikkiä.* Toim. Ulla Vihanta ja Hanna-Leena Paloposki. Helsinki: Valtion taidemuseo 1997.

Kirjoituksia taiteesta 2. *Kuvataidekriitikkoja, taide-elämän vaikuttajia ja valistajia.* Toim. Ulla Vihanta ja Hanna-Leena Paloposki. Helsinki: Valtion taidemuseo 1998.

Kirjoituksia taiteesta 3. *Modernisteja ja taiteilija-kriitikoita.* Toim. Liisa Lindgren, Hanna-Leena Paloposki ja Elina Heikka. Helsinki: Valtion taidemuseo, Kuvataiteen keskusarkisto 2001.

Kris, Ernst & Kurz, Otto 1934. *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment.* New Haven and London: Yale University Press.

Konttinen, Riitta 1991. *Totuus enemmän kuin kauneus. Naistaiteilija, realismi ja naturalismi 1880-luvulla.* Helsinki: Otava.

Kuusamo, Altti 1994. "Vasarin näkemys taiteesta ja taiteilijoista". Teoksessa *Vasari, Giorgio. Taiteilijaelämäkertoja Giottosta Michelangeloon, 9–24.* Helsinki: Taide.
Lukkarinen, Ville 1998. "Taiteen tarina". Teoksessa *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa,* toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen, 17–56. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
Lähdesmäki, Tuuli 2007. *Kuohahdus Suomen kansan sydämestä. Henkilömonumentti diskursiivisena ilmiönä 1900-luvun lopun Suomessa.* Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
Mander, Carel van 2000. *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler von 1400 bis ca. 1615.* Kääntänyt ja kommentoinut 1617 painoksesta Hanns Floerke. Wiesbaden: VMA-Verlag.
Mitrovic, Branko 2009. "Humanist Art History and its Enemies: Erwin Panofsky on the Individualism-Holism Debate". *Konsthistorisk Tidskrift,* vol. 78, häfte 2/2009, 57–76.
Moxey, Keith P. F 1994. *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History.* Ithaca: Cornell U.P.
Muisto. *Taiteilijakirjeitä, arkistoja ja kokoelmia.* Toim. Hanna-Leena Paloposki. Helsinki: Valtion taidemuseo, Kuvataiteen keskusarkisto 2010.
Niiniluoto, Ilkka 2003. "Historia tiedeyhteisössä". *Historiallinen Aikakauskirja* 2003/1, 25–31.
Nochlin, Linda 1991. *Women, Art, and Power and Other Essays.* London: Thames and Hudson.
Ollila, Anne 2010. *Kirjoituksia kulttuurista, sukupuolesta ja historiasta.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Panofsky, Erwin 1982. *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History.* Garden City, N.Y.
Palin, Tutta 2004. "Neitejä, rouvia ja taiteilijoita. Naiset sotienvälisessä taidediskursseissa". Teoksessa *Modernia on moneksi. Kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa,* toim. Tutta Palin, 12–37. Sarjassa Taidehistoriallisia tutkimuksia 29. Helsinki: Taidehistorian seura.
Parker, Rozsika & Pollock, Griselda 1981. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology.* London: Pandora.
Peltonen, Matti 2007. "Esipuhe. Ginzburgin suodatin ja sorron arkistot". Teoksessa *Juusto ja madot,* 9–22. Helsinki: Gaudeamus 2007.
Pettersson, Susanna 2008. *Suomen Taideyhdistyksestä Ateneumiin. Fredrik Cygnaeus, Carl Gustaf Estlander ja taidekokoelman roolit.* Historiallisia tutkimuksia 240 & Dimensio 6. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Valtion taidemuseo.
Pirinen, Hanna 2007. "'The Nordic Concept' in Relation to the Arts. Politics and Exhibition Policy in the Third Reich". *Nordisk museologi* 2007/1, 46–57.
Pollock, Griselda 1988. *Vision and Difference. Feminity, Feminism and Histories of Art.* London: Routledge.
Pollock, Griselda 1999. *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories.* London: Routledge.
Rossi, Leena-Maija 1999. *Taide vallassa. Politiikkakäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa.* Helsinki: Taide.
Rossi, Leena-Maija 2010. "Esityksiä, edustamista ja eroja: Representaatio on politiikkaa". Teoksessa *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi,* toim. Tarja Knuuttila & Aki Petteri Lehtinen, 261–275. Helsinki: Gaudeamus.
Saarikangas, Kirsi 1991. "Feministinen näkökulma taiteentutkimukseen". Teoksessa *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukácsista Fredric*

Jamesoniin, toim. Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma & Risto Turunen, 231–254. Helsinki: Gaudeamus.
Sakari, Marja 2003. "Tekijästä tekijyyteen eli onko tekijällä väliä?" Teoksessa *Volare. Intohimona kuvataide. Juhlakirja Jukka Ervamaalle,* toim. Erkki Anttonen & Anne Aurasmaa, 206–225. Taidehistoriallisia tutkimuksia 26. Helsinki: Taidehistorian seura.
Sakari, Marja 2004. "Myyttinen taiteilija – myytti taiteilijasta". Teoksessa *Mistä on taiteilijat tehty? Silmästä, mielestä, ruumiista, kielestä... niistä on taiteilijat tehty,* 7–22. Helsinki: Taide & Nykytaiteen museo Kiasma.
Sandrart, Joachim von 1971. *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister.* Gregg International: Farnborough.
Sepänmaa, Yrjö 1991. "Institutionaalinen taideteoria". Teoksessa *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin,* toim. Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma & Risto Turunen, 142–156. Helsinki: Gaudeamus.
Sihvola, Juha 2003. "Historiallisen tiedon kasvu ja edistys". *Historiallinen Aikakauskirja* 2003/1, 32–41.
Suominen-Kokkonen, Renja 2006. "Estetiikkaa vai politiikkaa. Suomalaisen muotoilun ja arkkitehtuurin 'vaarallisuus' ensimmäisen tasavallan aikana". Teoksessa *Keskellä marginaalia. Riitta Konttisen juhlakirja – Mitt i marginalen. Festskrift till Riitta Konttinen,* toim. Juha-Heikki Tihinen, 124–142. Taidehistoriallisia tutkimuksia 33. Helsinki: Taidehistorian seura.
Suoninen, Marja 2001. "Mikrohistoria vastauksena historiallisen sosiologian dilemmaan". *Sosiologia* 2001/ 1, 14–26.
Tihinen, Juha-Heikki 2008. *Halun häilyvät rajat. Magnus Enckellin teosten maskuliinisuuksien ja feminiinisyyksien representaatioista ja itsen luomisesta.* Taidehistoriallisia tutkimuksia 37. Helsinki: Taidehistorian seura.
Torstendahl, Rolf 2005. "Källkritik, metod och vetenskap". Historisk tidskrift 2005/2, 209–217.
Tuomikoski-Leskelä, Paula 1977. *Taide ja politiikka. Kansanedustuslaitoksen suhtautuminen taiteen edistämiseen Suomessa.* Helsinki: Suomen historiallinen seura.
Vasari, Giorgio 1994. *Taiteilijaelämäkertoja Giottosta Michelangeloon.* Suom. Pia Mänttäri. Helsinki: Taide. Suomennoksen pohjana käytetty teos *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568.* Testo a cura di R. Bettari, commento secolare a di P. Barocchi. 5 volumi 1966–1984.
Viljo, Eeva Maija 2001. "Suomen kuvanveistäjäliitto 1910–1940". Teoksessa *Taidehistoriallisia tutkimuksia 23,* 5-32. Helsinki: Taidehistorian seura.
Viljo, Eeva Maija 2006. "Taideteos sosiaalisena esineenä". Teoksessa *Keskellä marginaalia: Riitta Konttisen juhlakirja - Mitt i marginalen. Festskrift till Riitta Konttinen,* toim. Juha-Heikki Tihinen, 15–29. Taidehistoriallisia tutkimuksia 33. Helsinki: Taidehistorian seura.
Willner-Rönnholm, Margareta 2001. *Konsten eller livet. Elever inskrivna vid Åbo ritskola 1950, deras levnadsberättelser och bildvärld.* Åbo: Åbo Akademis förlag.

Taiteilija, teos, historia, aineellisuus

TAIDETTA TUTKIMAAN

Elina Sopo

Attribuointi

Attribuointi on kuulunut länsimaisen taidehistorian käytetyimpiin tutkimusmenetelmiin renessanssista alkaen. Taidehistoriallisena käsitteenä attribuoinnilla (*attribuo,* lat., antaa, määrätä, osoittaa) tarkoitetaan taideteoksen tekijän määrittämistä tekijän tunnistamisen ja teoksen ajoituksen kautta.

Länsimaisen taiteentuntijuuden historian juuret ovat syvällä klassisessa antiikissa ja erityisesti renessanssin taideteoreetikoiden kirjallisessa tuotannossa; mm. taidemaalari, arkkitehti ja taideteoreetikko Giorgio Vasari käsitteli attribuution ja aitouden kysymyksiä taiteilijaelämäkerrassaan.[1] Taiteentuntijuuden teoriat itsenäistyivät selkeämmin kuitenkin vasta 1600- ja 1700-luvuilla sellaisten teoreetikoiden kuin Filippo Baldinuccin tai Roger de Pilesin välityksellä.[2] Itse asiassa samanaikaisesti kun keskiaikaiset taiteilijakoulutuksen perinteet ja arvot kallistuivat 1600-luvulta alkaen enemmän taiteilijan individuaalisuutta ja lahjakkuutta painottaviksi, taideteoksen tekijyyden kartoittaminen, alkuperäisen teoksen tunnistaminen kopiosta sekä teoksen esteettisten kvaliteettien määrittely taiteentutkimuksen kirjoituksissa korostui.

Taiteentuntijuus

Historiallisesti attribuointia on mahdotonta analysoida ilman taiteentuntijuuden käsitettä. Sivistyneet *connoisseurit* (tuntijat) ja taiteenkeräilijät ovat kautta vuosisatojen paikantaneet taideteoksia niin ajassa kuin tilassa, osoittaen tekijyyden tietylle taiteilijalle niin tyylillisen analyysin kuin esteettisen arvioinnin perustein. Muuttuvine näkökulmineen nämä taiteentuntijat ovat myös jättäneet lähtemättömän vaikutuksensa niin taidehistoriaan tieteenalana kuin ymmärrykseemme yksittäisistä taiteilijoista ja heidän sijoittumisestaan taidehistorian kronologiaan.

Taiteentuntijoita emme puolestaan voi tarkastella ilman taiteenkeräilijöitä; nämä kaksi ovat eläneet hyvin symbioottista suhdetta 1400-luvun Firenzen renessanssista alkaen. Renessanssin merkityksellisimpiin ilmiöihinhän kuului materiaalisen eli aineellisen perinnön arvostus ja ylistys, jonka näkyvimpänä merkkinä näyttäytyi keräily. Taiteenkeräilyn käytäntöjen ja taiteentuntijuuden synnyn välillä oli siis selvä interaktio; taiteilijoiden, teoreetikoiden, *patronien,* connoisseurien ja taiteenkeräilijöiden tiivis sidos materiaaliseen kulttuuriin vaikutti ratkaisevasti taiteentuntijuuden syntyyn. Renessanssin varhaisin sidos esineelliseen kulttuuriin sisälsi kuitenkin vielä voimakkaita jäänteitä petrarkistisesta perinteestä eli esineen omistussuhteeseen liittyi materiaalisuuden ohella älyllinen ja henkinen ulottuvuus.[3] Esineitä ei kerätty yksinomaan niiden itsensä vuoksi, *per se,* vaan ns. älyllisten esineiden, kuten käsikirjoitusten, omistus nähtiin metaforana tiedon omistukselle ja hankinnalle. Vasta renessanssin myöhemmässä vaiheessa taiteenkeräily muotoutui sosiaalisen statuksen ja sofistikoituneen maun merkiksi ja samalla taideteosten status kaupallisina objekteina, ei ainoastaan taiteilijanerojen luomuksina, (yli)korostui.[4]

Morelli, Berenson ja perilliset

Itse attribuointia voisi kutsua taideteoksen diagnostiikaksi. Termi on myös historiallisesti perusteltu, sillä eräät varhaisimmat taideteoreetikot, kuten Jean Baptiste Dubos[5] ja Jonathan Richardson, rakensivat taiteentuntijuuden ja lääketieteen lähestymistapojen välille analogiaa. Lääkärinkaltaiseksi, luotettavaksi toimijaksi yhdisti connoisseurin erityisesti Richardson, jonka mukaan connoisseurin ei välttämättä tarvinnut olla taiteilija tai edes taiteenkeräilijä. Sen ohella, että taiteentuntijalla oli ”kehittynyt kyky” tunnistaa alkuperäinen teos, hänen tuli luoda lääkärinkaltainen luottamussuhde asiakkaaseensa. Taiteenkeräilijöillä, jotka konsultoivat taiteentuntijoita, oli usein suojeltavanaan hyvin herkkiä henkilökohtaisia, esim. kaupallisia intressejä ja luottamuksen käsite oli tässä suhteessa elintärkeä.[6]

Samankaltaista, mutta merkitykseltään jo muuttunutta takaumaa lääketieteeseen voidaan nähdä heijastelleen 1800-luvun toisen puoliskon positivististen arvojen hengessä syntynyt, empiriaan perustuvan ns. tieteellisen taiteentuntijuuden teoretisoinnin muoto merkittävimpänä edustajanaan ita-

lialainen Giovanni Morelli. Morellin kokeelliseksi menetelmäksi kutsuma teoria kuuluu ensimmäisiin yrityksiin systematisoida attribuoinnin teoria.[7] Morellin teoria keskittyi taiteilijan "alitajuisesti" luomiin yksityiskohtiin, joita hän kutsui morfologisiksi jäljiksi *(Grundformen).* Morellin mukaan taiteilija ei teoksen toteutushetkellä kiinnitä tällaisiin yksityiskohtiin, kuten korviin ja sormenpäihin, yhtä tietoista huomiota kuin komposition muihin alueisiin. Siksi näitä voitaisiin attribuoinnin kannalta pitää "normina" eli yksittäisen taiteilijan kädenjäljen individuaalina piirteenä.[8]

Morellin menetelmän perustalle oman teoriansa loi hieman myöhemmin Bernard Berenson. Berenson jatkoi Morellin viitoittamalla tiellä, suunnaten kuitenkin Morellin teoksen yksityiskohtiin eli mikrokosmokseen keskittämän huomion enemmän taiteilijan tyylin, tuotannon ja koulukunnan tasolle, teoksen makrokosmokseen.[9] Morellille ominaisen teoksen lähilukutekniikan ja erityisesti Berensonin siihen lisäämän esteettisen arvioinnin painolastin vuoksi molemmat näkökulmat synnyttivät paljon kritiikkiä aikakauden taideteoreetikkojen keskuudessa.[10] Morellin ja Berensonin kaltaista connoisseurin arkkityyppiä jatkoi vielä taidehistorioitsija Max Friedländer, mutta 1900-luvun alkupuolelta alkaen tutkimusnäkökulmien kirjon laajentuessa ikonografiasta psykoanalyyttiseen analyysiin, marxistilaisesta ja feministisestä kritiikistä strukturalismiin ja semiotiikkaan, taiteentutkijan sidos taideteokseen tutkimusobjektina löyhtyi ja connoisseur-tutkimusperinne koki inflaation.

Vaikka morellilainen ja etenkin hänen jälkeensä vaikuttaneen Heinrich Wölfflinin formalismi ylikorosti tyyli- ja muotoanalyysia, jättäen sellaiset aspektit kuin kulttuuri ja yhteiskunta hyvin vähälle huomiolle, Morellin ja Berensonin menetelmiin tutustuminen on tärkeää. Niin Morelli kuin Berenson toimivat aikana, jolloin taiteentuntijuus institutionalisoitui. Heitä voidaan pitää viimeisinä itsenäisinä *amateur connoisseureina,* joilla ei ollut aktiivisen toimintansa aikana tiivistä sidosta museolaitokseen tai akatemiaan – taidekauppaan kylläkin. Molemmat, erityisesti Berenson, vaikuttivat attribuoinneillaan lähtemättömästi mm. Italian maalaustaiteen tutkimukseen ja kritiikkiin, jäsentäen silloista Italian taiteessa esiintynyttä todellista attribuointien kaaosta.

Nykyisessä esinelähtöisessä tutkimuksessa taideteos pyritään mieluummin ymmärtämään olennaisena osana sen kulttuurin ja yhteiskunnan esi-

neellistä maailmaa, johon teos on kuulunut. Toisin sanoen, taideteoksen, jonka tekijyys ja omistajahistoria on todennettu jokseenkin varmasti, tulee kommunikoida taiteilijaa, hänen lähipiiriään, sosiaalista elämää, uskontoa, mesenaatteja, poliittisia ja taloudellisia aspekteja käsittelevän tutkimustiedon kanssa. Tällä tavalla on mahdollista rakentaa puolustuskykyisempiä hypoteeseja taiteilijan tuotannosta ja saavuttaa siten myös kestävämpiä attribuointeja.[11]

Ajoitus attribuution osana

Attribuointiprosessi perustuu esineen materiaalin, rakenteen ja (omistaja) historian tuntemukseen. Kaksi ensimmäistä perustuu usein teknillisiin tutkimuksiin ja tiiviiseen yhteistyöhön konservaattorin tai taiteilijan tuotannon hyvin tuntevan asiantuntijan kanssa. Teoksen attribuoinnin kolmas osa-alue, omistajahistoriatutkimus, tarkoittaa taiteilijaa sekä teosta käsittelevien historiallisten lähteiden tutkimusta. Koska tutkija ei voi tunnistaa sellaisia merkkejä, joista hänellä ei ole kokemusta, empiirisen aineiston eli taiteilijan teosten ja niitä koskevien lähteiden hyvä tuntemus onkin menestyksekkään attribuution perusedellytys. Myös esineen funktio ja ns. arvo sen alkuperäisessä kontekstissa ovat olennaisia esineen eksistenssin kannalta. Ne ovat informaatioarvoltaan rikkaita myös attribuoinnin kannalta, mutta taidehistoriallisessa tutkimuksessa arvoon liittyvät kysymykset on perinteisesti liitetty taidekaupan teemoiksi. Kaiken kaikkiaan museo- ja taidevälitysmaailman välinen etäisyys on Morellin ja Berensonin ajoista ja 1900-luvulla syventynyt.[12]

Attribuointiin kuuluvasta ajoituksesta esimerkkinä käytetään tässä vesileimatutkimukseen eli filigranologiaan perustuvaa tutkimusprojektia, jonka avulla ajoitettiin Sinebrychoffin taidemuseon kokoelmiin kuuluvat Rembrandt van Rijnin grafiikan vedokset *Pyhä Hieronymus rukouksessa* ja *Pyhä Hieronymus hämärässä huoneessa* taiteilijan elinajalle.[13] Vaikka filigranologia käyttää nykypäivänä hyväkseen yhä enemmän moderneja teknologioita, kuten röntgenteknologiaa, nykyinen vesileimatutkimus perustuu vieläkin suuresti mm. Charles Moise Briquetin ja Edward Heawoodin Euroopassa käytettyjä paperilaatuja ja niissä esiintyviä 1300–1600-luvun vesileimoja käsitteleviin luetteloihin.[14] Briquetin ja Heawoodin jälkeen uudempi vesileimatutkimus on siirtynyt yhä suppeampaan ja erikoistuneempaan vertai-

Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Pyhä Hieronymus rukouksessa* (vedoksen verso-puoli), 1632. Sinebrychoffin taidemuseo. Kuva: Kirsi Halkola/Valtion taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto.

luaineistoon eli yksittäisten taiteilijoiden käyttämien paperilaatujen ja niissä esiintyvien vesileimojen identifiointiin. Tässä esitellyn grafiikan vedoksen ajoitus- ja autenttisuustutkimuksessa käytettiin hyväksi Rembrandtin etsauksissa esiintyneitä vesileimoja käsittelevää tuoretta tutkimusta,[15] jota täydennettiin muotoanalyysilla ja provenienssitutkimusmenetelmällä. Tutkimuksessa muotoanalyysi perustui pääosin asiantuntija-arvioon.[16] Muotoanalyysilla viitataan tavallisesti taiteilijan yksilöllistä esteettistä ilmaisua paljastaviin piirteisiin, mutta tässä tutkimuksessa muotoanalyysi käsitti enemmän paperin visuaalisten piirteiden ja painotuloksen laadun tarkastelua ja tunnistusta, ei niinkään esim. Rembrandtin yksilöllistä kaiverrustekniikkaa koskevia havaintoja. Toisaalta asiantuntijan muotoanalyysi antoi viitteitä myös vedoksissa esiintyvistä Rembrandtin kaiverrusjäljen individuaaleista piirteistä.

Tutkimuksen ensisijainen tavoite oli erottaa selkeät jälkivedokset ns. taiteilijan elinajan vedoksista. Rembrandthan loi laajan maalaustuotantonsa ohella noin 300 taideteosta viivasyövytystekniikan, kaiverruksen ja kuiva-

neulan eli grafiikan tekniikan keinoin, joista 1700–1800-luvuilla painettiin lukuisia uusia editioita alkuperäislaatoilta. Nämä noin 300 grafiikan vedosta tunnetaan teemallisesti; tässä yhteydessä ei siis tavoiteltu jo tunnettujen vedosten attribuointia vaan vedosten ajoitusta.

Tutkimuskirjallisuuden mukaan ennen vuotta 1650 Rembrandtin käyttämässä käsintehdyssä paperissa esiintyi tietynmuotoisia vesileimoja, kuten Basiliski (Pahanilmanlintu) ja Kaksipäinen kotka, kun taas 1650-luvun jälkeisissä vedoksissa esiintyivät sellaiset vesileimat kuin Amsterdamin vaakuna tai Seitsemän Provinssia. Viimeksi mainittuja vesileimoja löytyi muutamista Valtion taidemuseon Rembrandtin grafiikan vesileimallisista teoksista; Rembrandtin yökuvaus *Pyhä Hieronymus hämärässä huoneessa* piti sisällään Amsterdamin vaakunan ja *Pyhä Hieronymus rukouksessa* vesileiman Seitsemän Provinssia. Vaikka tutkimuskirjallisuuden mukaan molempien vesileimojen ajoitus osuu taiteilijan elinajalle eli tietyt paperitehtaat valmistivat kyseisellä vesileimalla varustettua paperia oikea-aikaisesti, metodologisesti paperin ajoituskysymys pysyi vielä avoimena. Amsterdamin vaakunan kaltainen, 1600-luvun toisella puoliskolla paljon käytetty vesileimatyyppi saattoi nimittäin haurastua ja siten muuttaa muotoaan elinkaarensa aikana. Paperikehikkoon pingotettu vesileimalanka kuluu mekaanisen rasituksen ja ajan kuluessa, mikä muuttaa pingotetun langan eli vesileiman ulkonäköä. Vesileimaa tutkiessa tutkijan onkin tiedostettava, että vesileima käy läpi elinkaarensa aikana visuaalisesti asteittaisen ikääntymisen sarjan ja ainoastaan näitä ikääntymisen merkkejä ja niiden aiheuttamia muutoksia tulkitsemalla ja vertailemalla vesileiman tarkempi ajoitus voi olla mahdollista.

Valtion taidemuseon von Collanin kokoelmaan kuuluvassa vedoksessa esiintyi kirjallisuudessa mainittu taiteilijan elinaikainen variaatio Amsterdamin vaakunasta ornamentoituine kilpineen, leijonineen ja kruunuineen. Tällä vesileimalla varustettu paperi tuli Hollannin markkinoille ensimmäisen kerran noin vuonna 1653. Oli syytä olettaa, että vedos on taiteilijan elinaikainen vedos. Tätä tarkempi ajoitus ei ollut tarkoituksenmukaista, koska tutkimuskirjallisuuden mukaan taiteilija vedosti elinaikanaan useita myöhempiä painoksia myös varhaisimmista teoksistaan. Rembrandt saattoikin itse palata tietyn, uransa alkuvaiheessa syntyneen laatan pariin ja vedostaa tästä uuden vedossarjan eli edition. Näin Rembrandtin työskentelytapa graafikkona oli varsin tyypillistä 1500–1600-luvun painotaiteilijalle.

Modernin vesileimatutkimuksen ansioihin voidaankin lukea muun muassa se, että sen avulla on kumottu vallalla ollutta myyttistä käsitystä Rembrandtista taidegraafikkona, joka olisi valinnut jokaista kaivertamaansa vedosta ja jopa vedoksen vaihetta varten laajasta henkilökohtaisesta antiikkipaperivarastostaan kulloiseenkin vedokseen parhaiten soveltuvan paperilaadun. Viimeisimmän tutkimuskirjallisuuden valossa näin ei vaikuta olleen. Aikaisemmin luotuun laattaan palaaminen ei ollut satunnainen piirre taiteilijan työpajatoiminnassa vaan oleellinen osa Rembrandtin luomisprosessia. Rembrandt vedosti laattojaan elinaikanaan niin pitkään kuin vedoksilla oli kysyntää ja painolaatta oli kohtuullisessa kunnossa. Myös käsillä oleva vedos voi kuulua tähän ryhmään.

Toisessa Valtion taidemuseon Rembrandtin elinajalle ajoitetussa vedoksessa itse vesileima näkyy pienikokoisessa teoksessa poikkeuksellisesti kokonaisena. Tämä vesileima, missä hollantilaisleijona seisoo ovaalin vaakunakilven sisällä kannatellen vasemmassa kädessään seitsemää heittokirvestä ja oikeassa kädessään pystyyn nostettua miekkaa, on tunnistettu Alankomaiden pohjoisosan dokumenteissa ensimmäisen kerran vuonna 1656. Myös tämän vesileiman perusteella on syytä olettaa, että teos on taiteilijan elinaikainen vedos. Vesileiman ajoituksen ohella vedoksen elinaikaisuutta tukee myös muotoanalyyttisesti puoltava asiantuntijalausunto. Vedoksen painomuste ja erityisesti kuivaneulan jälki vaikutti lausunnon mukaan ”tuoreelta” ja hyvin hienostuneelta. Asiantuntijan mukaan kyseessä olisi varmasti taiteilijan elinaikainen vedos, mutta parhaassa tapauksessa varhainen, painolaatalta ensimmäisten vedosten joukossa vedostettu laadukas vedos.

Tekijän tunnistaminen eli attribuointi

Esimerkkinä attribuoinnista tässä käytetään alkujaan tuntemattoman omistajahistorian omaavan posliinimunan ajoitusta ja tekijän tunnistamista. Arkistotutkimuksen perusteella posliinimunan alkuperäinen omistaja oli varhainen suomalainen taiteenkeräilijä Alexander von Collan vanhempi (1819–1910). Keräilijä kuului sekä Venäjän keisari Aleksanteri II:n lähipiiriin että Venäjän keräilyhistoriallisesti merkittävän sukupolven taiteenkeräilijöiden sisäpiiriin mm. ammatillisen suhdeverkostonsa perusteella.[17] 1700-luvun loppupuolelta alkaen Pietarin Keisarillinen posliinitehdas val-

misti erilaisin dekoratiivisin variaatioin posliinimunia, joiden myöhäisinä ja loisteliaimpina versioina pidetään kultaseppä Carl Fabergén tunnetuksi tekemiä pääsiäismunia. Romanovit antoivat lahjaksi näitä pääsiäismunien vaatimattomampia posliinisia variantteja juhlapyhinä keisarillisen perheen jäsenille, lähipiirilleen ja hoviväelle.[18] Usein lahjaa täydennettiin esim. lampulla, hedelmäkulholla tai vaasilla, jollainen löytyi myös von Collan vanhemman kokoelmasta.

Keisarillisen posliinitehtaan 1800-luvun käsinmaalattu posliini, kuten astiastot, ovat pääosin leimattua posliinia. Posliinissa esiintyviä tehtaan leimoja tulkitsemalla posliiniesine on mahdollista ajoittaa posliinitehtaan ja hallitsijakauden perusteella.[19] Posliinimunan tutkimuksessa ongelmaksi muodostui se, että Keisarillisen posliinitehtaan käsinmaalattuja posliinimunia ei leimattu eikä yleensä signeerattu. Posliinimunia pidetäänkin anonyymeimpänä ja vaikeimmin tunnistettavissa olevana posliiniina nimenomaan posliinin leimaamattomuuden vuoksi. Myöskään niitä taiteilijoita, mestareita ja posliinimaalareita, jotka loivat pääosan Keisarillisessa posliinitehtaassa tuotetuista posliinimunista, ei tunneta vielä riittävän hyvin.[20]

Posliinimunia käsitteleviä teosluetteloita tutkimalla ja posliinimunia vertailemalla oli osoitettavissa, että posliinimuna oli peräisin Keisarillisesta posliinitehtaasta eikä muista aikakauden yksityisistä venäläisistä posliinitehtaista, kuten Gardnerin tai Kornilovin veljesten tehtaista. Muuttuva visuaalinen karakteristiikka luonnehtii eri keisarien hallitsijakausina tuotettuja posliinimunia. Posliinimunan attribuointia tuki pääosin muotoanalyysi, joka perustui vertailevaan tyylianalyysiin. Tutkittavan posliinimunan värimaailma ja tyylillinen analyysi viittasivat Aleksanteri II:n hallituskauden aikaiseen posliiniin. Posliinimunan ornamentiikka edusti historistista posliininmaalausta, jolle oli tunnusomaista pinnan lasitteen alaiset polykromiset maalauskerrokset muun muassa syvän sinisin ja kullatuin sävyin. Lasituksen alainen posliininmaalaustekniikka viittasi venäläisessä posliininvalmistuksessa Aleksanteri II:n hallitusaikana saavutettuihin posliininvalmistuksen teknisiin edistysaskeliin. Tutkittavana oleva posliinimuna oli säilynyt lähes koskemattomana alkuperäisiä silkkisiä kannatinnauhoja myöten. Kaivertimella viimeistellyn kullatun kehyksen sisällä esiintyi *Siberian flora* -kimppu, jonka perusteella oli lopulta mahdollista viitata tietyn posliinimaalarin kädenjälkeen.

Fedor Krasovsky:
Keisarillinen posliinimuna,
Keisarillinen posliinitehdas, Venäjä,
n. 1865–1870. Yksityiskokoelma.
Kuva: Elina Sopo.

Koska posliinimunan tekijyys eli attribuointi oli mahdollista saavuttaa, tässä vaiheessa muotoanalyysia konsultoitiin myös ulkomaista asiantuntijaa. Keisarillisen posliinimuseon intendentti suuntasi huomion posliinimestari Fedor Krasovskyyn, joka kuului perinteikkääseen posliininmaalareiden sukuun.[21] 1860-luvulla tehtaassa työskennellyttä Krasovskya on pidetty Aleksanteri II:n hallitsijakaudenaikaisen posliinitehtaan taidokkaimpiin kuuluneena, mutta hyvin vähän tutkittuna taiteilijana. Krasovskyn aihemaailmalle olivat tyypillisiä herkin siveltimenvedoin luodut pohjoisen luonnon hennot, villit kukat, jotka olivat tunnistettavissa posliinimunan kullatun medaljongin sisällä. Krasovskylle ominaista Siperian kukkaloistoa verrattiin myös kahteen lähes identtiseen posliinimunaan, jotka kuuluivat ulkomaisiin kokoelmiin.[22] Tutkimuksen aikana selvisi lisäksi, että Valtiollisen Eremitaasin kokoelmiin kuului vuodelle 1869 ajoitettu pöytä, jonka posliinipinnan koristelun Krasovsky oli toteuttanut lähes identtisin tyylillisin piirtein, toistaen posliinimunassa esiintyvää kukka-aihetta. Posliinimunan ajoituksena voitiin siis pitää 1865–1870 välistä ajanjaksoa ja posliinimunan alkuperäisenä tekijänä posliininmaalaaja Fedor Krasovskya.

Pohdintaa

Attribuointi kuuluu vanhan taiteen tutkimuksen keskeisimpiin käsitteisiin. Erityinen sija sillä on perinteisesti ollut museoinstituutioiden, taidekaupan ja taiteenkeräilijöiden piirissä. Kansainvälisesti attribuoinnilla on tärkeä asema määrällisesti laajan tuotannon taitelijoiden, kuten Rembrandtin, tuotantoa kartoitettaessa. Vaikka attribuoinnissa pyritään objektiivisuuteen esim. luonnontieteellisiä menetelmiä käyttäen, se on, kuten useat muut taidehistorialliset tutkimusmenetelmät, hyvin altis tutkijan tulkinnalle eli subjektiivisuudelle.[23] Erityisesti attribuoinnin muotoanalyysin alue on herkkä tutkijan omalle tulkinnalle. Taideteoksen sisältämän informaation tunnistaminen – ja samalla koko attribuoinnin menestys ja kestävyys – onkin eräänlainen fuusio esinelähtöisen taidehistoriallisen tutkimusmenetelmän poikkitieteellisyyttä sekä tutkijan visuaalisen havainnointikyvyn ja muistin herkkyyttä. Attribuointia tavoiteltaessa taideteosmäärän ja erityisesti ns. varmasti ajoitettujen teosten määrän tulee olla riittävä, jolloin muotoanalyysissa vertailuun perustuvasta tyylillisestä analyysistä on todellista hyötyä.

Attribuutio on voimassa silloin, kun suurin osa aktiivisesta tutkijayhteisöstä sen hyväksyy. Rembrandtin maalaustutkimus käy hyvänä esimerkkinä yli kaksisataa vuotta kestäneestä attribuutiokeskustelusta, jossa aikaisempia attribuutioita on kumottu muutaman vuosikymmenen välein ja tilalle tarjottu – riittävin perustein – uusia attribuutioita. Onkin esitetty, että mieluummin kuin tekijän itsepintaista takaa-ajoa ja tunnistamista, attribuoinnin tavoitteena tulisi mieluummin olla tutkittavan taideteoksen ja sen historiallisen kontekstin ja kategorian suhteen kartoittaminen. Useinhan esim. teoksen ajoituksen tai alkuperän välityksellä attribuointi voi olla saavutettavissa. Rembrandtin grafiikan lehti tai 1800-luvun Pietarin Keisarillisessa posliinitehtaassa valmistettu posliinimuna kantavat sellaisia yksilöllisiä merkkejä tai historiallisen ”informaation kerroksia”, kuten tyylillisiä piirteitä, vesileimoja tai posliinitehtaan leimoja, joita tulkitsemalla ja vertailemalla teoksen ajoitus ja sitä seuraava tekijän tunnistus on mahdollista. Attribuutiota tutkimusmenetelmänä käyttävän olisi lisäksi hyödyllistä muistaa, että niin kauan kuin kyse on attribuution tavoittelusta taide*historiallisessa* tutkimuksessa, ajallinen ja paikallinen muutos kuuluvat tutkimusmenetelmän perusolemukseen.

1. Poimintoja Giorgio Vasarin *Le Vite* -teoksesta on suomen kielellä julkaistu vuonna 1994 professori Altti Kuusamon toimittamassa teoksessa *Taiteilijaelämänkertoja Giottosta Michelangeloon.*
2. Medicien suojeluksessa elänyttä firenzeläistä taiteentuntijaa ja taidekriitikko Baldinuccia (mm. Cosimo de Medici III:n taidehankkija) voidaan syystä kutsua attribuutioteoriaa jo varhain soveltaneeksi pioneeriksi. Taideteoksen tyylillisen analyysin ohella Baldinucci oli kiinnostunut taiteilijan tekniikkaan liittyvistä kysymyksistä; vuonna 1686 Baldinucci kirjoitti kaiverruksen ja viivasyövytyksen historiaa käsittelevän opuksen, syventyen esim. Rembrandtin grafiikan teknisiin ja ilmaisullisiin kysymyksiin; Baldinucci, 1747.
3. Francesco Petrarca (vrt. petrarkismi) on keskeinen, mutta vähän keräilyn tutkimuksessa ja -teoriassa käsitelty renessanssifilosofi. Tämän italialaisen humanistin ja runoilijan kirjallista perintöä mukaillen esineellä tulkittiin olevan – ihmisen kaltaisesti – materiaalinen ja spirituaalinen ulottuvuus. Keräilyfilosofisesti esine tai taideteos oli myös henkinen ja älyllinen objekti ja sillä oli sen mukainen symboliarvo.
4. Findlen, 1998, 83–114.
5. Dubos, 1748.
6. Richardson, 1719.
7. Morelli esitti taiteentutkimuksen teoriansa ensimmäisen kerran artikkeleina *Zeitschrift für bildende Kunst* -lehdessä Iwan Lermolieffin salanimellä vuosina 1874–1876; Lermolieff, Iwan, "Die Galerien Roms: Ein kritischer Versuch von Iwan Lermolieff. I. Die Galerie Borghese: Aus dem Russischen übersetzt von Dr Johannes Schwarze, mit Illustrationen", *Zeitschrift für bildende Kunst,* ix (1874), 1–11, 73–81, 171–8, 249–53; x (1875), 97–106, 207–11, 264–73, 329–34; xi (1876), 132–7, 168–73.
8. Morellin metodin pääpiirteet sisältävistä kirjoituksista on koottu myöhempiä editioita, kuten Morelli, 1897. Suomessa taiteentuntijuutta ja Morellia on käsitellyt laajasti Johanna Vakkari; Vakkari, 2000. Attribuointia tutkimusmenetelmänä toteutetaan Suomessa käytännössä mm. Valtion taidemuseon tutkimusprojekteissa, joista tuoreimpia julkaisuja Harva & Reijonen, 2008.
9. Berenson täydensi Morellin menetelmää myös perinteisimmillä lähestymistavoilla, mutta ennen kaikkea berensonimaisella esteettisellä arvioinnilla. Berensonin lähestymistavasta taiteentuntijuuteen, mm. Freedberg, 1989, 7–16.
10. Saksalainen taidehistorioitsija ja merkittävimpiin Rembrandt-tuntijoihin kuulunut Wilhelm von Bode ja Morelli kävivät 1880–1890-luvuilla kiivasta keskustelua ns. tieteellisen taiteentuntijuuden prinsiipeistä. Von Boden taiteentuntijuuden teoria, jota hän ei koskaan systemaattisena kokonaisuutena julkaissut, nojasi Morellia enemmän attribuutiota tukeviin menetelmiin, kuten taiteilijan elämäkerrallisiin seikkoihin ja historiallisiin arkistolähteisiin. Morellin ja von Boden rivaliteetista mm. Anderson, 1996, 107–119; myös Scallen, 2004.
11. Schwartz, 1988, 201–206.
12. Duparc, 2004, 37–43.
13. Tutkimukset suoritettiin Valtion taidemuseon Konservointilaitoksen vastaavan paperikonservaattori Päivi Ukkosen avustuksella.
14. Briquet, 1907; Heawood, 1950.
15. Hinterding, 2006; Hinterding, 1996, Ash & Fletcher, 1998.
16. Tohtori Roman G. Grigoryev Eremitaasin grafiikkakokoelmassa vuosina 2005–2006.
17. Sopo, 2009, 69–92.

18. Esim. Koudriavtseva, 1996.
19. Suomessa venäläistä posliinia mm. Kansallismuseon ainutlaatuisessa posliinikokoelmassa on tutkinut intendentti Elina Anttila; Anttila, 2008.
20. Kudriavtseva & Whitbeck, 2001.
21. Keisarillisen Posliinitehdasmuseon johtaja, tohtori Natalia S. Petrova on perehtynyt Krasovskyen merkitykseen Keisarillisen posliinitehtaan tuotannossa.
22. Amerikkalaisen keräilijä Harold A. Whitbeckin kokoelma sekä Valtiollisen Eremitaasin posliinimunakokoelma.
23. Prown, 1994, 133–138.

KIRJALLISUUS

Anderson, Jaynie 1992. "Giovanni Morelli's Scientific Method of Attribution – Origins and Interpretation". Teoksessa *L'art et les révolutions. Section 5. Révolution et évolution de l'Histoire de l'Art de Warburg à nos jours,* toim. Harald Olbrich. Strasburg: XXVIIe Congrès international d'histoire de l'art.

Anderson, Jaynie 1996. "The political power of connoisseurship in nineteenth-century Europe: Wilhelm von Bode versus Giovanni Morelli". Teoksessa *Jahrbuch der Berliner Museen.* N.F. 38, Beiheft. Berlin: Mann.

Anttila, Elina 2008. *Venäläinen posliini. Collection Vera Saarela ja Suomen kansallismuseon kokoelmat.* Helsinki: Vera Saarelan säätiö ja Museovirasto.

Ash, Nancy & Fletcher, Shelley 1998. *Watermarks in Rembrandt's Prints.* Washington: National Gallery of Art.

Baldinucci, Filippo 1747. *Sculptura-historico-technica: or the history and art of ingraving. Extracted from Baldinucci, Florent le Comte, Faithorne, the Abcedario Pittorico, and other authors.* London: printed for S. Harding.

Berenson, Bernard 1902. "Rudiments of Connoisseurship". *Teoksessa The Study and Criticism of Italian Art.* Second Series. London: G. Bell and Sons, Ltd.

Briquet, Charles Moïse 1907. *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier d's leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600.* Paris: A. Picard & fils.

Dubos, abbé (Jean-Baptiste) 1748. *Critical reflections on poetry and painting.* Written in French by the Abbé Du Bos, member and perpetual secretary of the French Academy. Translated into English by Thomas Nugent, gent. From the fifth edition revised, corrected, and inlarged by the author. 3 vols. London: Printed for John Nourse.

Duparc, Frederik J. 2004. "The art trade and the museum: an enforced marriage or a love affair?" Teoksessa *Art Market Matters.* Netherlands: The European Fine Art Foundation.

Findlen, Paula 1998. "Possessing the Past: The Material World of the Italian Renaissance". *The American Historical Review,* vol. 103, s. 83–114.

Freedberg, S. J. 1989. "Berenson, connoisseurship & the history of art", *New Criterion,* vol. 7, s. 7–16.

Friedländer, Max 1942. *On Art and Connoisseurship.* Boston: Beacon Press.

Harva, Kirsti & Reijonen, Henni 2008. *Krakelyyri – Konservointilaitoksen projekteja 2005–2008.* Helsinki: Valtion taidemuseo.

Heawood, Edward 1950. *Watermarks, Mainly of the 17th and 18th Centuries.* Hilversum, Holland: The Paper Publications Society.

Hinterding, Erik 1996. "Rembrandt and van Vliet: the Watermarks". Teoksessa *Rembrandt & van Vliet. A Collaboration on Copper.* Christian Schuckman, Martin Royalton Kisch, Erik Hinterding. Amsterdam: Museum het Rembrandthuis

Hinterding, Erik 2006. *Rembrandt as an etcher.* Catalogue of Watermarks, vol. I–III. Ouderkerk aan den Ijssel: Sound & Vision Publishers.

Koudriavtseva, Tamara V. 1996. *Paques Imperiales. Les Oeufs en Porcelaine de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg,* toim. Roland Blaetter. Switzerland: Enterprise d'arts graphiques Jean Genoud SA.

Kudriavtseva, Tamara & Whitbeck, Harold 2001. *Russian Imperial Porcelain Easter Eggs.* London: Merrell.

Lermolieff, Iwan "Die Galerien Roms: Ein kritischer Versuch von Iwan Lermolieff. I. Die Galerie Borghese: Aus dem Russischen übersetzt von Dr Johannes Schwarze, mit Illustrationen". *Z. Bild.* Kst, IX (1874), s. 1–11, 73–81, 171–8, 249–53; X (1875), s. 97–106, 207–11, 264–73, 329–34; XI (1876), s. 132–7, 168–73.

Morelli, Giovanni 1897. *Della pittura italiana; studii storico critici, di Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff) 1. ed. italiana, preceduta dalla biografia e dal ritratto dell'autore.* Milano: Fratelli Treves.

Prown, Jules 1994. "Mind in matter: an introduction to material culture theory". Teoksessa *Interpreting Objects and Collections,* toim. Susan M. Pearce. London: Routledge.

Richardson, Jonathan 1719. *Two discourses. I. An essay on the whole art of criticism as it relates to painting. II. An argument in behalf of the science of a connoisseur.* London: Printed for W. Churchill.

Scallen, Catherine 2004. *Rembrandt: Reputation and the Practice of Connoisseurship.* Amsterdam: Amsterdam University Press.

Schwartz, Gary 1988. "Connoisseurship: The Penalty of Ahistoricism". *Artibus et Historiae,* vol. 9, nr 18, s. 201–206.

Sopo, Elina. 2009. "Some Early Finnish Art Collectors in the Light of New Sources: Imperial Honorary Surgeon Alexander von Collan (1819–1910) and Master of Laws Alexander von Collan (1858–1939) as collectors from the 'third estate'". *Scandinavian Journal of History,* vol. 34, nr 1, s. 69–92.

Tummers, Anna & Jonckheere, Koenraad 2008. *Art Market and Connoisseurship. A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and their Contemporaries.* Amsterdam: Amsterdam University Press.

Vakkari, Johanna 2000. *Lähde ja Silmä. Kuvataiteen tuntemuksen historiaa ja perusteita.* Helsinki: Palmenia.

Vasari, Giorgio 1994. *Taiteilijaelämänkertoja Giottosta Michelangeloon,* toim. Altti Kuusamo, suom. Pia Mänttäri. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.

Wetering, Ernst van de 1992. "The Question of Authenticity: An Anachronism?" Teoksessa *Rembrandt and his Pupils. Papers given at a Symposium in Nationalmuseum Stockholm, 2–3 October 1992,* toim. Görel Cavalli-Björkman. Stockholm: Nationalmuseum.

Taiteilija, teos, historia, aineellisuus

TAIDETTA TUTKIMAAN

Tiina Koivulahti

Taideteoksen jäljillä

Provenienssitutkimus

Provenienssilla tarkoitetaan historiallista dokumentaatiota, joka muodostuu taideteoksen omistajuusvaiheista, kokoelmista, joihin teos on kuulunut sekä teoksen aiemmista olinpaikoista. Täydellisimmillään sen tulisi sisältää tiedot jokaisesta teoksen omistaneesta henkilöstä, teoksen hankinta- ja myyntiajankohdat, tiedot jokaisesta museosta tai muusta instituutiosta, joka on omistanut teoksen tai jossa teos on ollut näytteillä ja lisäksi näyttelyiden nimet ja ajankohdat.[1] Provenienssitutkimuksen päämääränä on siis saada aikaan katkeamaton ketju taideteoksen vaiheista aina sen syntyhetkestä nykypäivään saakka.

Dokumentoidulla provenienssilla voidaan vahvistaa teoksen attribuointi eli nimetä se jollekin taiteilijalle, todistaa teoksen aitous tai se, että kyse onkin väärennöksestä. Tämä toimii myös toisin päin; teoksen attribuoiminen voi johtaa teoksen syntytapahtuman ja vaiheiden jäljille. Provenienssitutkimus voi joissakin tapauksissa osoittaa teoksen varastetuksi ja yhtä hyvin se voi auttaa todistamaan teoksen laillisen omistajuuden. Joskus taas taideteoksen historian tunteminen saattaa lisätä teoksen taloudellista arvoa. Jos esineellä on esimerkiksi tunnettu näyttelyhistoria, se on arvokkaampi verrattaessa sitä vaikkapa vastaavaan esineeseen, jolta näyttelyhistoria puuttuu.

Provenienssin tunteminen voi lisätä taideteoksen museaalista arvoa, sillä mitä enemmän teoksesta tiedetään, sitä enemmän museolla on kerrottavaa yleisölle. Myös taidekaupan kannalta taideteoksen provenienssin tunteminen on tärkeää. On huomattavasti helpompaa myydä teos, jonka historialliset vaiheet tunnetaan, kuin sellainen, jonka historia on pimeän peitossa ja saattaa siis sisältää ikävän yllätyksen. Mitä pidempi tunnettu provenienssiketju on ja mitä tunnetumpia taiteenkerääjiä provenienssiin liittyy, sitä helpompi teos on myydä.[2]

Kaikkina aikoina taidetta on liikkunut maantieteellisten rajojen yli ja omistajalta toiselle. Teosten alkuperä on kiinnostanut taiteenkerääjiä ja museoita aina jossakin määrin, etenkin, kun kyse on ollut tunnettujen taiteilijoiden teoksista ja kuuluisista kokoelmista. On selvää, että jotkut omistajat tai omistajuushistoriaan liittyvät kertomukset ovat tärkeämpiä ja yleisesti kiinnostavampia kuin toiset.

Aiemmin provenienssitutkimuksessa ovat korostuneet taidehistorian kaanonin kannalta tärkeät teokset ja kokoelmat. Nykyään pyritään selvittämään myös taidehistoriallisesti vähemmän merkittävien teosten historiallisia vaiheita. Työtä helpottavat monet, vasta viime vuosina tutkijoiden käyttöön auenneet arkistot sekä taiteenkerääjätutkimuksen lisääntyminen ja arkisto- ja muun tutkimusmateriaalin digitoimishankkeet, jotka helpottavat tiedonsaantia.

Systemaattista provenienssitutkimusta on alettu harjoittaa vasta 1900-luvun viimeisellä vuosikymmenellä. Perinteisesti provenienssitutkimus on kuulunut museoiden perustehtäviin, mutta viime vuosina tutkimuksen merkitys on syventynyt. Tähän on vaikuttanut muun muassa lisääntynyt kiinnostus keräilijätutkimusta kohtaan, josta on saatu taustaa provenienssitutkimukselle. Tärkeimpänä kimmokkeena on kuitenkin ollut toisen maailmansodan aikaisten taideanastusten selvittäminen. Tämän myötä on siirrytty perinteisestä yksittäisten teosten tutkimisesta laajempaan kontekstiin, kun etsitään esimerkiksi kokonaisia anastettuja kokoelmia tai jäljitetään anastettujen esineiden aiempia omistajia tai näiden jälkeläisiä.

1990-luvun lopulla alettiin uudelleen selvittää Saksan kansallissosialistien harjoittamaa taideanastustoimintaa. Tuolloin havahduttiin siihen, että natsien anastamia taideteoksia liikkuu edelleenkin taidemarkkinoilla ja niitä on päätynyt myös julkisiin kokoelmiin. Niinpä Saksan kansallissosialistien anastamien teosten identifioiminen ja palauttaminen laillisille omistajilleen nostettiin kansainvälisen yhteisön yhteiseksi tavoitteeksi. Tämän seurauksena kehittyi uusi, spesifimpi provenienssitutkimustyyppi.

Tässä artikkelissa käsittelen kuvataidetta edustavien esineiden provenienssitutkimusta yleensä, mutta käytän esimerkkinä myös Saksan kansallissosialistien anastaman taiteen tutkimuksen yhteydessä esiin nousseita tapauksia, koska olen itse tutkinut tätä aihepiiriä ja koska juuri Saksan kansallissosialistien anastaman taiteen jäljittäminen on ollut lähtökohtana modernin provenienssitutkimuksen kehittämiselle.[3]

Provenienssitutkimus käytännössä

Provenienssitutkimus on *objektikeskeistä* tutkimusta, jossa itse taideteos on tärkeä tiedonlähde. Koska taideteokselle on sen historian aikana kehittynyt tietty informaatioarvo, se voi paitsi dokumentoida omaa historiaansa, myös toimia lähteenä tutkittaessa erilaisia historiallisia tapahtumia ja yhteiskunnallisia olosuhteita.

Provenienssitutkijan tehtävänä on etsiä teoksesta viittauksia sen elinkaaren eri vaiheisiin ja pyrkiä tulkitsemaan niitä. Tulkitseminen edellyttää sitä, että tutkija osaa kysyä oikeita kysymyksiä. Provenienssitutkimus tarjoaa välineet sekä esineen teknis-mekaaniseen tutkimukseen että historiallisen lähdeaineiston käyttämiselle tulkinnan apuvälineenä. Kriittisesti tarkasteltu, mahdollisimman monialainen lähdeaineisto on perusta päätelmien todentamiselle.

Provenienssitutkimuksessa huomio kohdistuu taideteokseen esineenä, taiteilijuuteen, teoksen omistajiin ja omistajanvaihdostapahtumiin. Provenienssitutkimus tapahtuu pääasiassa kolmessa vaiheessa. Ensimmäisessä vaiheessa teos tutkitaan konkreettisesti ja samalla havaintoja tehden. Toisessa vaiheessa kootaan teokseen liittyvä lähdemateriaali ja asetetaan se omaan kontekstiinsa. Kolmannessa vaiheessa teoksen vaiheet todennetaan teoksesta löytyvien merkintöjen, historiallisten dokumenttien ja päättelyn avulla. Tämän jälkeen muodostetaan tulkinta provenienssiketjusta.

I Teostutkimus

Koska taide-esine on provenienssitutkimuksessa ensisijainen dokumentti, se on tutkittava huolellisesti, jotta löydettäisiin viitteitä teoksen historiallisista vaiheista. Siksi tutkimuksen aluksi taideteos inventoidaan ja dokumentoidaan valokuvaamalla. Inventointi on kaiken provenienssitutkimuksen lähtökohta, johon palataan yhä uudelleen. Teosinventoinnin ensisijaisena tarkoituksena on rekisteröidä kaikki se tieto esineestä, joka on välttämätöntä sen identifioimisen kannalta.[4]

Provenienssitutkijan erityisen mielenkiinnon kohteina ovat juuri teoksessa olevat merkinnät. Siitä syystä kaikki merkinnät dokumentoidaan. Esineen kääntöpuolelta saattaa löytyä teoksen taiteilijuuteen (aitoustodistuk-

set), omistajuuteen (inventointinumerot, nimet, sinetit), omistajan vaihdoksiin (taidekaupan varastointimerkinnät), näyttelyihin (näyttelytietomerkintöjä) tai teoksen liikkumiseen (kuljetusliikkeiden merkinnät, tullimerkinnät) liittyviä merkintöjä. Sellaisetkin merkinnät, jotka saattavat ensin vaikuttaa merkityksettömiltä, kuten vaikkapa viivat ja rastit, on syytä dokumentoida, koska ne saattavat myöhemmin osoittautua provenienssitutkimuksen kannalta varsin tärkeiksi.[5]

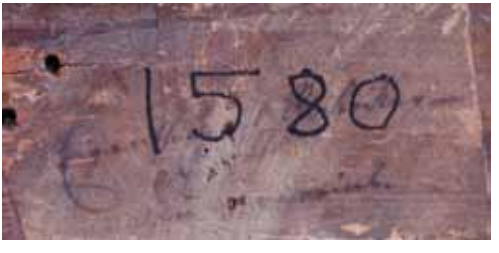
Inventoinnin yhteydessä tulee huomioida paitsi itse teos, myös kaikki siihen liittyvät osat, kuten kiilakehys, kehys, jalusta jne. Näistä saattaa löytyä johtolankoja, esimerkiksi erilaisten merkintöjen muodossa, teoksen vaiheiden selvittämiseen. Aina nämä osat eivät ole alkuperäisiä, mutta ne voivat silti kertoa jostakin vaiheesta teoksen historiassa.

Taideteosten kääntöpuolelta löytyvät omistajuusmerkinnät, kuten erilaiset gallerioiden, museoiden ja yksityiskokoelmien merkinnät ovat provenienssitutkimuksen kannalta erittäin tärkeitä. Jos kyseessä on esimerkiksi tunnettu galleria, on usein mahdollista tarkistaa, että esine on varmasti myyty siellä tiettynä aikana. Omistajuusmerkinnät ovat kiinnostavia myös siksi, että ne kertovat omistajan arvostaneen esinettä niin paljon, että hän on laittanut siihen nimensä. Jos kyseessä on tunnettu kerääjä, se kertoo yleensä jotain teoksen nauttimasta arvostuksesta ja laadusta. Joskus kuitenkin hyvämaineinenkin taiteenkerääjä on saanut huonoja neuvoja tai joutunut huijatuksi taidehankinnan yhteydessä. Joskus taas vastaan saattaa tulla sellaisen kerääjän tai kauppiaan nimi, jonka tiedetään käsitelleen esimerkiksi

Tässä Leo Schmidtin etsauksessa vuodelta 1750 on kääntöpuolella ovaalin muotoinen leima, jonka reunoja kiertää teksti ZEZBIORU JUSTYNIANA KARNICKIEGO. Leiman keskellä on kuvattuna eläimen vuota ja nuoli. Tämä merkintä on kuulunut taiteenkerääjä Justinian Karnickille, Varsovan senaattorille,joka kuoli ennen vuotta 1881, jolloin kokoelma myytiin Dresdenissä. Artikkelin kuvat: T. Koivulahti/M. Hakkarainen/DEAL-projekti.

väärennöksiä. Taideteosten kääntöpuolelta voi löytyä omistajuutta ilmaisevia merkintöjä, kuten vahasinettejä ja leimoja tai erilaisia omistuskirjoituksia. Taiteenkerääjien omistajuusmerkintöjä voidaan etsiä muun muassa Fritz Lugt'in teoksesta *Les Marques de collections de dessins et d'estampes*.[6] Teoksen kattama ajanjakso alkaa 1500-luvulta ja päättyy 1900-luvun alkuun.[7]

Taideteoksen kääntöpuolelta saattaa löytyä myös viittauksia siihen, että teos on kuulunut julkiseen kokoelmaan. Julkisten kokoelmien omistajuusmerkinnät ovat useimmiten inventointinumeroita, leimoja tai erilaisia liimalla teoksen taustaan kiinnitettyjä paperilappuja.



Ferdinand Marohnin (Marronin) maalauksen *Militairbild* (1843) kääntöpuolella on liimalappu, johon oli kirjoitettu musteella: Eigentum des Rostocker Kunstvereins (Rostockin taideyhdistyksen omaisuutta). Arkistomateriaalista käy ilmi, että Rostocker Kunstverein osti kyseisen maalauksen vuonna 1843 Luderitz'sche Kunsthandlungista, Berliinistä. Tämä teos esiteltiin Rostocker Kunstvereinin toisessa näyttelyssä vuonna 1843, numerolla 229 (Marron in Berlin, 229. Militairbild. 26 F'd'or.)

Teoksessa voi lisäksi olla merkintöjä, jotka eivät ole varsinaisia omistajuusmerkintöjä, mutta viittaavat silti teoksen provenienssiin. Tällaisia ovat esimerkiksi taidekauppaan viittaavat merkinnät. Joskus taidekauppiaat ja taidehuutokauppaliikkeet merkitsevät teoksen kääntöpuolelle liikkeensä nimen ja osoitteen.

Berliiniläinen taidekauppias Eduard Schulte merkitsi musteleimalla tietonsa myynnissä olleisiin teoksiin. Schulte toimi aktiivisesti jo 1900-luvun alussa ja hänen ”Kunstsalon” -niminen liikkeensä oli kuulu modernin taiteen näyttelyistään.

Teoksen kääntöpuolella saattaa olla myös varastointinumero, jolla huutokauppaliike identifioi teoksen ja sen myytäväksi jättäneen henkilön. Ongelmallista tällaisissa numerosarjoissa on se, ettei niiden yhteydessä useinkaan mainita taidekaupan nimeä. Esimerkiksi maailman tunnetuimmat huutokauppaliikkeet kuten Sotheby’s ja Christie’s ovat aiemmin käyttäneet teosten identifioimiseen pelkkiä varastointinumeroita. Sotheby’s on merkinnyt numerosarjansa käsin valkealla liidulla, kun taas Christie’sin käytäntönä on ollut merkitä varastointinumerot maalaamalla ne sabluunan avulla.

Tämän maalauksen kääntöpuolella oleva leimamerkintä 744 GF kertoo, että teos on ollut myynnissä Christie'sillä, Lontoossa, espanjalaisen Juan Labradorin työnä nimellä *Stilllife*. Sen on tuonut myytäväksi 20.3.1936 henkilö nimeltä C.B.Morgan. Teos jäi tuolloin kuitenkin myymättä.[8]

Taidekauppias on saattanut merkitä myytävään teokseen kyseisen huutokaupan myyntiluettelon numeron ja numeron, jolla teos luettelosta löytyy. Isommista taideliikkeistä ja huutokauppahuoneista, jotka ovat edelleen toiminnassa, on mahdollista saada tietoja myydyistä teoksista kyseisten teosten varastointinumeroiden perusteella.[9] Vanhat taidekauppiaiden merkinnät eivät kuitenkaan aina avaudu tutkijalle helposti ja siitä syystä tulkitsemattomien merkintöjen avaamiseksi tarvitaan joskus avuksi kansainvälisen taide-

Georges Rouault'n maalauksen *Danseuse fille* kääntöpuolella oleva liimalappu kertoo teoksen olleen esillä Galerie Ardittissa, Pariisissa. Lapussa ei mainita ajankohtaa. Arkistomateriaali antaa kuitenkin vastauksen tähän kysymykseen.

kaupan asiantuntijoita. Taideteoksen kääntöpuolella olevat näyttelymerkinnät ovat tärkeitä johtolankoja provenienssitutkijalle. Täydellisimmillään ne sisältävät tiedot näyttelyn järjestäjästä, näyttelyajankohdasta, taiteilijan nimen, teostiedot, teoksen näyttelyssä saaman numeron sekä silloisen omistajan nimen.

Näyttelytiedot voivat liittyä myös teoksen omistajanvaihdokseen, mikäli kyseessä on ollut myyntinäyttely. Suuremmista näyttelyistä on usein olemassa luetteloita, jotka saattavat antaa lisätietoa teosten provenienssista. Lisäksi näyttelystä on mahdollisesti näyttelyajankohtana kirjoitettu lehtiartikkeleita, jotka saattavat sisältää arvokasta tietoa teosten vaiheista. Viitteitä julkaistuihin artikkeleihin voidaan etsiä taiteilijan nimellä esimerkiksi hakuteoksesta *International Repertory of the Literature of Art* (RILA). Joskus taideteoksessa olevat merkinnät voivat todentaa tiedot, jotka on saatu jostakin muusta lähteestä, kuten näyttelyluettelosta. Teoksista saattaa löytyä myös erilaisia taidekehystäjien tai konservaattoreiden tekemiä merkintöjä. Vaikkakaan nämä eivät suoranaisesti johda teoksen provenienssin jäljille, ne voivat kertoa, että teos on jonakin tiettynä ajankohtana ollut jossakin tietyssä maassa tai kaupungissa. Kyseisen maan historialliset ja poliittiset olosuhteet tuona aikana on syytä huomioida. Jos teos on esimerkiksi ollut Kolmannen valtakunnan alueella vuosien 1933–1945 välisenä aikana, tieto voi olla tärkeä provenienssitutkijalle, sillä yhdessä muiden tietojen kansa se voi todistaa, että teos on anastettu.

Taideteoksista löytyy satunnaisesti kuljetusliikkeiden merkintöjä. Niiden selvittäminen on kuitenkin hankalaa, sillä kuljetusasiakirjoja ei yleensä säilytetä pitkiä aikoja.[10] Myös *tullileimoihin ja -sinetteihin* on kiinnitettävä huomioita, sillä ne kertovat teoksen liikkumisesta maasta toiseen. Usein niistä käy ilmi ajankohta, jolloin teos on tullattu ja paikka, jossa tullaus on tapahtunut. Tulliasiakirjojen suhteen on ongelmallista, että niitä säilytetään vain rajallinen aika, minkä jälkeen ne tuhotaan.[11] Tullitietojen selvittäminen voi kuitenkin olla hyvinkin oleellista, varsinkin jos tullimerkinnän on tehnyt viranomainen, joka on työskennellyt natsihallinnon alaisuudessa.

Taideteoksia on joutunut sotasaaliiksi, ryöstön ja systemaattisen takavarikoinnin kohteiksi kaikkina aikoina kaikkialla maailmassa. Sekä Aleksanteri Suuren että Napoleonin tiedetään ottaneen sotasaaliiksi vihollisen taideaarteita. Vasta Haagin sopimus teki yksityisomaisuuden ja kulttuuriomaisuuden

Tämän, Pieter Wouwermanille attribuoidun teoksen kääntöpuolelta löytyy pyöreitä tullileimoja, joissa lukee: Bundesdenkmalamt Wien. Itävaltalaisia vientileimoja vertaamalla pystyttiin selvittämään, että teos on lähtenyt Itävallasta aikavälillä 1923–1934. Itävallassa rajaliikennettä valvottiin tarkasti ja teosten maasta viemiseen tarvittiin viranomaisen lupa. Nämä vientiluvat on dokumentoitu (Bundesdenkmalamt Österreich), ja ne on joissakin tapauksissa mahdollista löytää, jos tiedetään, kuka vientilupaa on hakenut. Useimmiten hakija on kuitenkin ollut kuljetusliike.[12]

anastuksesta aseellisen konfliktin aikana rikoksen.[13] Kulttuuriomaisuutta on päätynyt vieraan valtion haltuun myös muutoin kuin aseellisen konfliktin yhteydessä. Imperialismin aikakaudella siirrettiin kulttuuriomaisuutta alkuperämaasta muualle. Joskus ulkomaalaiset arkeologit tai arkeologisten kaivausten rahoittajat ovat vieneet kulttuuriomaisuutta alkuperämaasta. Lisäksi vanhoista haudoista peräisin olevaa ja luonnonkatastrofien yhteydessä ryöstettyä taide-esineistöä on päätynyt maailmalle pimeiden markkinoiden kautta. Myös poliittisten mullistusten, kuten vallankumousten, seurauksena pakkolunastettuja taide-esineitä on päätynyt kansainvälisille markkinoille.

Usein anastuksen kohteeksi joutuneiden taideteosten vaiheiden jäljittäminen on vaikeaa tai jopa mahdotonta. Tapahtumasta saattaa olla liian kauan aikaa, eikä siitä ole olemassa minkäänlaisia dokumentteja. Joskus teoksiin on jäänyt *anastajan tekemiä merkintöjä.* Kun tällaisia merkintöjä löytyy, kyse on useimmissa tapauksissa Saksan kansallissosialistien vuosien 1933 ja 1945 välillä haltuunsa ottamasta esineestä. Näitä esineitä voidaan melko hyvin jäljittää, johtuen anastustoiminnan systemaattisuudesta. Suuri osa etenkin Länsi-Euroopassa konfiskoiduista[14] esineistä luetteloitiin, mikä erosi aiemmin historiassa tapahtuneesta kulttuuriomaisuuden ryöväämisestä. Taidete-

osten kääntöpuolelta saattaa siis löytyä erilaisia natsien anastustoimintaan viittaavia merkintöjä. Kun niin sanottua rappiotaidetta alettiin poistaa saksalaisista museokokoelmista 1930-luvulla, merkittiin näihin teoksiin usein kirjaimet EK, Entartete Kunst, ja inventointinumero.[15] Kolmannessa valtakunnassa takavarikoitiin lisäksi juutalaisomaisuutta, jolloin juutalaisväestöltä anastetut taideteokset saatettiin merkitä kirjaimella J (Jude) tai JA (Juden-Auktion).[16] Saksan miehittämiltä alueilta anastetuista teoksista voi puolestaan löytyä merkintä RE, mikä tarkoittaa, että esine oli Kolmannen valtakunnan omaisuutta.[17]

Lähihistoriaan liittyy myös muita poliittisia käännekohtia, jolloin yksityisomistuksessa olleita taideteoksia on siirtynyt valtion omistukseen. Tästä ovat esimerkkinä kommunistiset vallankumoukset Venäjällä ja Itä-Euroopassa. Myös kommunistit ovat näissä tapauksissa saattaneet merkitä konfiskoimiaan teoksia kirjaimin, numeroin ja värein.

II Informaation kokoaminen

Inventoinnin jälkeen seuraava askel tutkittaessa teoksen provenienssia on kerätä tietoa sekä objektista itsestään että teoksen edellisistä omistajista. Kun tutkitaan itse teosta, lähtökohtana on joko se, että taiteilija tiedetään tai se, ettei taiteilijaa tiedetä. Kun taas tutkitaan omistajuutta, on mahdollista, että yksi tai useampi teoksen vaiheisiin liittyvä kerääjä tunnetaan tai sitten kerääjiä ei tunneta laisinkaan. Alkuvaiheessa tutkijan käytössä olevat tiedot määrittelevät sen, miten tutkimuksessa edetään.

Suomalaisten museokokoelmien ulkomaiset teokset ovat useimmiten yksityisten henkilöiden lahjoittamia. Mikäli kyse on museokokoelmassa olevasta taideteoksesta, tutkimus on hyvä aloittaa museoiden arkistoista, joissa käydään läpi esimerkiksi seuraavanlaisia dokumentteja: testamentti- ja lahjoitusasiakirjat, kerääjän arkisto, esineitä koskeva kirjeenvaihto, vakuutusasiakirjat, teosten ostotiedot ja kuitit, inventointikortit ja -kirjat, kokoelman kerääjän haastattelut, kokoelmaan liittyvät valokuvat, aiemmat kokoelmaa koskevat tutkimukset, konservointiraportit, näyttelyjulkaisut ja lehtileikkeet. Taidekokoelman lahjoittamisen yhteydessä lahjoittaja on saattanut luovuttaa museolle myös taidekirjastonsa, jonka kirjoihin kerääjä on voinut itse tehdä merkintöjä, jotka liittyvät hänen oman kokoelmansa teoksiin. Nämä

antavat pohjan lisälähteiden identifioimiseen ja tutkimiseen. Suurimmat museot ovat lahjoitusten lisäksi pystyneet kartuttamaan kokoelmiaan ostoilla. Tällaisissa tapauksissa museoiden arkistoista voi löytyä muun muassa teosten hankintaan liittyvää kirjeenvaihtoa ja tuontilisenssihakemuksia.

Usein provenienssitutkimuksen kohteena olevien teosten, etenkin kun on kyse vanhoista taideteoksista, taiteilijuus on tuntematon, minkä vuoksi joudutaan selvittämään *omistajuushistorian* ohella myös taiteilijuuskysymyksiä. Taiteilijuutta selvitettäessä on ensin tehtävä vertailevaa tutkimusta, jonka perusteella pystytään rajaamaan tutkimus tiettyihin taiteilijoihin tai taiteilijaan. *Signeeraus* tai sen puuttuminen on keskeistä attribuointitutkimuksen[18] kannalta. Kaikki taiteilijat eivät ole signeeranneet teoksiaan ja nekin, jotka yleensä ovat signeeranneet, eivät välttämättä ole aina niin tehneet. Tähän voi olla monia syitä. Ehkä taiteilija on pitänyt teknisiä päämääriään tärkeämpänä kuin teoksen signeeraamista tai sitten hän ei ole pitänyt signeeraamista tarpeellisena jostain muusta syystä. Joskus signeeraus on jätetty pois sen vuoksi, että se vetää huomion itse teoksesta, sen estetiikasta, ja häiritsee kokonaisuutta. Kuitenkin, jos teoksesta puuttuu signeeraus, saattaa olla vaikeaa todistaa taiteilijuus ja selvittää provenienssi. Täytyy muistaa, että täydellinen ja luotettava provenienssi on arvokkaampi kuin signeeraus, sillä se myös todistaa teoksen aitouden. Monet vanhojen mestareiden teokset 1400–1600-luvulta ovat signeeraamattomia, mutta taiteilijuus voidaan määrittää tyylin ja mahdollisten teknisten tutkimusten perusteella. Perehtyminen taiteilijan tuotantoon auttaa tunnistamaan tietyt, jatkuvasti toistuvat piirteet kyseisen taiteilijan tuotannossa. Mikäli taiteilijan teos muistuttaa läheisesti jonkun toisen taiteilijan tai taiteilijoiden teoksia, eroavaisuuksia voi olla vaikea löytää ja siten attribuoiminen hankaloituu.[19] Tällaisessa tilanteessa signeeraus saattaa olla ratkaiseva. On kuitenkin pidettävä mielessä, että signeeraus voidaan väärentää ja että aidossakin teoksessa voi olla epäaito signeeraus. Provenienssitutkimuksessa on aina huomioitava teoksen mahdolliset aiemmat attribuoinnit. Teoksen nykyinen attribuointi, vaikka se olisikin paikkansapitävä, ei välttämättä helpota provenienssin selvittämistä, sillä attribuointi on voinut muuttua useita kertoja vuosien varrella. Jos tiedetään, kenen toimesta ja mille taiteilijalle teos on attribuoitu tiettynä aikana, teoksesta voidaan etsiä informaatiota näillä tiedoilla. Mikäli teos on ollut myynnissä huutokauppaliikkeessä, voi kyseisen liikkeen arkistosta löytyä

tietoja aiemmista attribuoinneista ja omistajista. Myös myynti- ja näyttelykatalogeista ja erilaisista hakuteoksista voi etsiä tällaista tietoa. Ongelmallista on, että vähemmän arvokkaat esineet on usein myyty yhtenä tavaraeränä, eikä esineitä ole yksilöity.

Etenkin vanhoissa maalauksissa aihevalikoima on ollut melko rajallinen. Esimerkiksi 1500-luvulta peräisin olevan Madonna-aiheisen maalauksen identifioiminen kuvattomista luetteloista tai tietokannoista ilman tarkempia teostietoja on lähes mahdotonta. Vaikka teos olisi nimetty yksilöllisemmin, sen nimi on saattanut vaihtua useita kertoja, mikä vaikeuttaa tietojen löytämistä. On mahdollista, että taiteilija on tehnyt useita versioita samasta teemasta. Taidehistorialliset dokumentit eivät välttämättä sisällä riittävästi yksityiskohtaisia määritelmiä siitä, mikä versio oli näyttelyssä tai julkaistiin tai myytiin tiettynä aikana.

Georges Rouault maalasi 1900-luvun alussa useita tanssivaa tyttöä kuvaavia teoksia, jotka kuuluvat sirkusteemaan. Näitä tunnetaan eri nimillä, kuten *Danseuse Fille, Zirkusreiter, Circus girl* tai *Circus Woman.* Näin ollen nimi ei välttämättä johda oikean teoksen jäljille selvitettäessä Rouault'n tanssiva tyttö -aiheisen teoksen provenienssia myyntiluetteloista.

Taiteilijan tuotantoon on tarpeen perehtyä siitäkin syystä, että voidaan tarkastaa, kuuluuko teos mahdollisesti johonkin sarjaan. Teokset, jotka on tehty pariksi tai sarjaksi jakavat usein myös yhteisen varhaisen historian. Hyödyllisiä taiteilijuuden tai teoksen vaiheiden selvittämisessä ovat catalogue raisonné -julkaisut[20], taiteilijamonografiat[21] ja näyttelyluettelot[22]. Attribuoinnissa voidaan lisäksi käyttää apuna seuraavia lähteitä: *BHA (Bibliography of the History of Art), Art Index, RILA (International Repertoire of the Literature of Art) ja Grove Dictionary of Art.* Näistä löytyy bibliografisia viitteitä taiteilijoista kertoviin julkaisuihin. Lisäksi taiteilijahakuteokset kuten Thieme-Becker: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler,* K.G. Saur:

Allgemeines Künstlerlexikon ja *The Bénézit Dictionary of Artists* ovat hyviä apuvälineitä attribuointitutkimuksessa. Esimerkiksi *Bénézitin* avulla voi tehdä signeerausvertailua tai etsiä tietoja taiteilijoiden myydyistä teoksista. Näistä lähteistä selviää myös, kuka on tutkinut tietyn taiteilijan tuotantoa. Erikoisasiantuntijoihin on hyvä olla yhteydessä attribuointi- ja provenienssitutkimuksen aikana, mikäli suinkin mahdollista.

Aina, kun siirrytään tutkimaan uutta nimeä teoksen omistajuusketjussa, on ensin identifioitava kerääjä, minkä jälkeen voidaan aloittaa biografinen tutkimus. Taiteenkerääjään liittyvien tietojen selvittämisessä on relevanttia tutustua tämän biografisiin tietoihin, koska ne voivat antaa viitteitä teoksen hankinta-ajankohdasta, hankintapaikasta, hankintatavasta, motiivista tai muista teoksen jäljille johtavista vihjeistä. Niinpä tutkijan täytyy huomioida paitsi kerääjän henkilötiedot, myös hänen mahdolliset matkakohteensa, keräilyaktiivinen kautensa ja kontaktit muihin taiteenkerääjiin ja taidekauppiaisiin[23]. Biografisia tietoja voidaan etsiä muun muassa kansallisista elämäkerrallisista hakemistoista.[24] Erilaisista henkilötietolähteistä voi löytyä tietoa siitäkin, miten teos siirtyi omistajalta toiselle. Tunnetuista taiteenkerääjistä on saatettu tehdä monografista tutkimusta. Parhaimmillaan elämäkerrat kertovat kokoelman historiasta, taiteen hankinnasta sekä kontakteista taidekauppiaisiin, taiteilijoihin ja muihin keräilijöihin. Monet taiteenkerääjät olivat ystäviä keskenään ja ostivat taidetta samoista lähteistä. Itse monografian kirjoittaja on ensisijainen tietolähde.

Yleensä suuret myynti- ja näyttelyluettelot, jotka keskittyvät yhteen kokoelmankerääjään, sisältävät biografisia johdantoja, joissa on informaatiota taiteenkerääjän hankintamotiiveista ja -tavoista sekä kontakteista taidepiireihin. Monet aikakauskirjat tai -lehdet ovat julkaisseet artikkeleita keräilijöistä. Tällaisia ovat muun muassa *Gazette des Beaux Arts, Oud Holland, Country House Magazine, Apollo, Connoisseur, Nederlands Kunsthistorische Jaarboek, Burlington Magazine* ja *Oxford Journal of the History of Collecting.* Useat artikkeleista julkaistiin jo 1800-luvun lopulla.[25] Biografisia tietoja löytyy myös online-lähteistä, kuten K.G.Saur[26] ja *Grove Dictionary of Art.*[27] Online-tiedostona käytettävissä oleva *Getty Provenance Index*[28] sisältää tietoa USA:n ja Englannin julkisten kokoelmien teoksista. Tästä tietokannasta voi etsiä tietoa taiteilijan mukaan, entisen omistajan mukaan ja nykyisen julkisen kokoelman mukaan. Tämä on hyvä lähde keräilijöiden nimien

identifioimisessa.[29] Lisäksi monet museot pitävät nykyisin provenienssitutkimustietokantaa, josta voi löytyä hyödyllistä tietoa kokoelmankerääjistä tai taidekauppiaista. Saksalaisen *Koordinierungsstelle für Kulturgutverlusten* ylläpitämästä Lost Art -tietokannasta[30] puolestaan löytyy esimerkiksi sellaisten henkilöiden nimiä, jotka joutuivat Saksan kansallissosialistien anastustoiminnan kohteiksi vuosina 1933–1945. Myös *The Central Registry of Information on Looted Cultural Property 1933–1945*[31] tarjoaa erinomaisia lähteitä liittyen natsien taideanastustoimintaan ja sitä kartutetaan jatkuvasti uusilla aineistoilla.

Keräämällä taiteenkerääjästä tietoa yhteen eri arkistolaitosten asiakirja-aineistoista on usein mahdollista rekonstruoida kokoelman historiaa tai tiettyä omistajuuden vaihdosta. Päämääränä on selvittää milloin, miten ja keneltä kukin kerääjä on teoksen hankkinut sekä milloin, miten ja kenelle hän sen seuraavaksi siirsi. Taidekokoelmat ovat usein varakkaiden henkilöiden hankkimia ja yleensä näillä henkilöillä on huomattava asema yhteisössään. Siitä syystä tietoja heistä voidaan jäljittää suhteellisen helposti käyttäen taidehistorian ja sukututkimuksen lähteitä.[32] Jokainen provenienssissa mainittu nimi ei kuitenkaan ole suuren taidekeräilijän nimi. Vähemmän tunnetuista taiteenkerääjistä onkin usein vaikea löytää tietoja, edes biografisia. Tutkijan on syytä pitää mielessä, että täydellinen provenienssi saavutetaan vain harvoin.

Provenienssitutkimuksessa *kokoelmainventaariot* ovat tärkeä lähde. Usein ne on tehty henkilön kuoleman, avioeron, vararikon tai omaisuuden myynnin yhteydessä. Näiden tapahtumien yhteydessä laki edellyttää asiakirjojen laatimista ja nämä on mahdollisesti arkistoitu. 1800-luvun loppupuolella tiettyjä kokoelmainventaarioita julkaistiin kirjoina tai artikkeleina. *Getty Provenance Index* sisältää inventaarioita merkittävistä ranskalaisista, italialaisista, hollantilaisista ja espanjalaisista taidekokoelmista 1500-luvulta 1800-luvulle. Pienempien yksityiskokoelmien inventaarioita löytyy kuitenkin valitettavan harvoin, mutta niitä kannattaa etsiä esimerkiksi kansallisarkistoista tai erityisistä kuvataidearkistoista. Usein kokoelmia koskevat dokumentit ovat sodan tai muiden mullistusten myötä kadonneet tai muuten saavuttamattomissa. Kun tutkitaan teoksen provenienssia, on tärkeää haastatella henkilöitä, joilla mahdollisesti on tietoa tutkimuksen kohteena olevasta kerääjästä, hänen kokoelmastaan tai yksittäisestä teoksesta. Joskus kerääjän

sukulaisilla voi olla hallussaan arkisto- tai muuta materiaalia, joka on tutkimuksen kannalta relevanttia.

Taideteosten omistajanvaihdoksiin liittyy monesti taidekauppias, jonka välityksellä teos on hankittu. Mikäli kyseinen taideliike on edelleen toiminnassa, voi tutkija ottaa siihen yhteyttä halutessaan tietoa tietystä esineestä. Useimmat taidekauppiaat pitävät jonkinlaista arkistoa ostamistaan ja myymistään objekteista. Tutkijoiden voi kuitenkin olla hankala päästä tutkimaan taidekauppiaiden arkistoja, ellei materiaalia ole siirretty julkiseen arkistoon. Toimintansa lopettaneiden gallerioiden ja taidekauppiaiden arkistoja saattaa olla vaikea löytää, sillä joskus nämä arkistot on tietoisesti hävitetty, ne ovat tuhoutuneet tai päätyneet taidekauppiaan sukulaisten haltuun. Jos liike on myyty toiselle taidekauppiaalle, on myös arkisto saattanut siirtyä kaupanteon yhteydessä uudelle omistajalle. Viime aikoina kasvava kiinnostus taiteenkeräämisen historiaa kohtaan on rohkaissut säilyttämään taidekauppiaiden arkistoja. Taidekauppiaiden arkistoja voidaan etsiä esimerkiksi seuraavista paikoista: *Getty Research Institute, Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie* ja *Zentralarchiv des Internationalen Kunsthandels* (arkistot vuodesta 1945 lähtien).

Virallisen taidekaupan lisäksi on harjoitettu myös pimeää taidekauppaa. Tässä tapauksessa taideteokset ovat yleensä vaihtaneet omistajaa ilman minkäänlaista dokumentaatiota. Taidekauppias tai teoksen aiempi omistaja on myös saattanut antaa, syystä tai toisesta, teokselle tekaistun provenienssin, mikä vaikeuttaa teoksen vaiheiden selvittämistä. Taiteen ostajatkaan eivät aina ole olleet kiinnostuneita siitä, mistä teos oli peräisin, ja näin provenienssi on mahdollisesti kadonnut ostotapahtuman yhteydessä, vaikka myyjä olisi sen tiennytkin. Huutokauppojen kautta myydyt teokset ovat helpompia jäljittää kuin gallerioiden kautta myydyt, sillä huutokaupan järjestäjät painattavat yleensä luettelon huutokaupattavista teoksista. Moniin 1900-luvun Christie'sin ja Sotheby'sin myyntiluetteloihin on myös lisätty jälkikäteen mukaan lista ostajista.[33] Hyödyllisimpiä luettelokopioista ovat ne, joihin taidekauppias tai kerääjä on tehnyt muistiinpanoja. Luetteloon on ehkä merkitty objektin ostajan tai myyjän nimi ja teoksesta maksettu hinta. Jos huutokaupattavana on nimekkään taiteenkerääjän kokoelma, teosten alkuperä on saatettu tuoda huutokauppaluettelossa näkyvästikin esille. Myyjien nimiä voi etsiä myös huutokauppaliikkeiden omista arkistoista. Jollei

informaatiota ole painettu huutokauppaluetteloon, huutokauppaliikkeet eivät välttämättä ole halukkaita paljastamaan myyjien tai ostajien nimiä, varsinkaan, jos kyse on viimeaikaisista myyntitapahtumista, mutta he saattavat suostua välittämään tutkijan tiedustelun eteenpäin myyjälle tai ostajalle.[34]

Myyntitietoja etsittäessä hyvä lähde on esimerkiksi Fritz Lugtin *Répertoire des ventes* -julkaisu, mikäli etsitään ennen vuotta 1926 tapahtuneita myyntejä. Se on järjestetty kronologisesti ja myynnit on luetteloitu myyjän mukaan. Jokainen merkintä identifioi huutokaupan ja sen sijainnin sekä koostaa myynnin sisällön yleisesti, mutta ei anna yksityiskohtaisia tietoja myydyistä esineistä. Teos myös listaa kirjastot, joiden hallussa on myyntiluetteloiden kopioita. Lisäksi se kertoo, missä luetteloissa on lisämerkintöinä hinnat ja nimet. Teoksen tiedot ovat käytettävissä myös maksullisena *Lugt's Répertoire* -nimisenä online-tietokantana.[35] Eri maissa on koottu julkaisuja joko tietyssä maassa tai tietyssä huutokauppaliikkeessä vuoden aikana myydyistä teoksista. Yleensä nämä julkaisut on järjestetty taiteilijan, myyjän tai myyntipäivän ja ostajan mukaan. Esimerkiksi *Gazette de la Hôtel Drouot* on tarpeellinen, kun etsitään objektia, joka on myyty Drouotilla 1800-luvulla tai 1900-luvun alussa. *The Mayer International Auction Records* ja *Kunstpreisjahrbuch* puolestaan tarjoavat tarkempaa tietoa uudemmista myynneistä.[36] 1800-luvulla Hollannissa, samoin kuin Iso-Britanniassa, myydyistä maalauksista on koottu hakemistoja viime vuosikymmeninä.[37] *Frick Art Reference Librarysta*[38], *RKD*:sta *(Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie)*[39] ja kansallisista kirjastoista, taidekirjastoista ja arkistoista saattaa löytyä huutokauppaluetteloita, joissa on myös joko myyjän tai asiakkaan käsin tekemiä merkintöjä. Nämä ovat löytöjä provenienssitutkijalle.

Maksullinen *SCIPIO: Art and Rare Books Sales Catalogs* -tietokanta on käytettävissä online-tilauksena. Tietokanta sisältää ne myyntiluettelot, jotka on mainittu *Fritz Lugtin* julkaisussa sekä lisätietoa varhaisemmista ja tuoreemmista myynneistä. Myyntejä voidaan etsiä kerääjän, ajan tai myyntipaikan perusteella. Jokainen merkintä tarjoaa tiedon, missä kirjastossa kopio myyntiluettelosta on, sekä informaation siitä, onko luetteloon tehty lisäinformaatiota antavia merkintöjä myyjän, ostajan tai muun asiasta kiinnostuneen henkilön toimesta. Koska *SCIPIO*:sta voidaan hakea tietoa myyjän nimen mukaan, tietokantaa voidaan käyttää identifioimaan vuoden 1926 jälkeisiä myyntejä, joita ei ole luetteloitu Lugtin teokseen. *SCIPIO* ei anna

kuitenkaan yksityiskohtaisia tietoja myydyistä teoksista. Siinä listataan taiteilijoita, joiden teoksia on ollut myynnissä, mutta ei mainita teosten nimiä. *SCIPIO*:sta ei siis voi tehdä hakuja teoksen nimellä. *SCIPIO*:n lista huutokaupoista ei ole kattava, vaan se on lähinnä otanta. Sen sijaan tietokannasta saattaa löytyä tietoja tiettyjen kokoelmien myynneistä ja näitä voi etsiä kokoelman omistajan eli myyjän nimellä. Toinen maksullinen tietokanta on *ArtNet,* josta voi hakea tietoa kansainvälisistä taidehuutokaupoista vuodesta 1993 nykypäivään. Tietokanta sisältää myös kuvia myydyistä taideteoksista.

Getty Provenance Index – Sales Index Project[40] tarjoaa online-pääsyn myyntien sisältöihin. *Gettyn* tietokannat sisältävät tällä hetkellä tietoa 1600- ja 1700-luvun saksalaisista ja skandinaavisista myyntiluetteloista; 1801–1840 Belgian myynneistä ja 1801–1820 Ranskan ja Alankomaiden myynneistä. Tietokannasta voi etsiä tietoa taiteilijan, kerääjän ja myyntiajankohdan mukaan. Tämän maksuttoman tietokannan avulla pystytään selvittämään, mitkä esineet olivat myynnissä missäkin liikkeessä. Teoksista mainitaan kuitenkin harvoin kuvailuja tai mittatietoja, mistä syystä teoksen identifioiminen varmuudella tietyksi teokseksi on vaikeaa. Tietokanta antaa tietoja paitsi myyjän, myös ostajan henkilöllisyydestä. Kaikki tiedossa olevat luettelot on tarkastettu niissä olevien merkintöjen osalta ja tämä tieto on sisällytetty raportteihin. Clark Art Instituten kokoelmiin kuuluu ns. *Duveen Collection,* joka sisältää dokumentteja italialaisen taiteen kaupasta 1916–1927 ja taidekauppiaiden ja konservaattoreiden valokuvia, joista saattaa olla apua provenienssitutkijalle.

Saksan kansallissosialistien anastama taide

Useat saksalaiset huutokauppaliikkeet myivät juutalaisomaisuutta natsihallinnon aikana. Näissä oli yleensä kyse pakotetuista myynneistä, sillä juutalaiset pakotettiin allekirjoittamaan omaisuuttaan koskeva myyntitoimeksianto. Provenienssitutkijan on tärkeä tietää, missä huutokauppaliikkeissä juutalaisomaisuutta likvidoitiin. Mikäli tutkittavan kokoelman kerääjän arkistosta löytyy tiettyjen saksalaisten huutokauppaliikkeiden kuitteja, laskuja tai muita tositteita aikavälillä 1933–1945, on siis syytä perehtyä niihin tarkemmin. Vaikka tositteista ei löytyisikään tarkempia tietoja kaupanteon kohteesta, on hankituista esineistä mahdollista saada lisätietoa huutokaup-

paluettelon avulla, mikäli kuitissa on mainittuna esineen myyntinumero. Koordinierungsstelle für Kulturgutverlusten tietokannasta[41] löytyy tietoja siitä, mitkä huutokauppahuoneet järjestivät juutalaisomaisuuden pakkohuutokauppoja. Eräiden pakkohuutokauppaa harjoittaneiden huutokauppahuoneiden arkistomateriaalia löytyy esimerkiksi Zentralarchiv des Internationalen Kunsthandelsin[42] ja Berliinin Landesarchivin kokoelmista.

Tärkein lähde niistä henkilöistä, jotka osallistuivat tai joiden epäiltiin osallistuneen natsien taideanastustoimintaan, on Yhdysvaltain tiedustelupalvelun OSS:n (*Office of Strategic Services*) alaisen taiderikoksia tutkivan yksikön ALIU:n (*Art Looting Investigation Unit*) tekemä henkilöhakemisto, joka löytyy esimerkiksi The Central Registry of Information on Looted Cultural Propertyn internetsivuilta[43] ja teoksesta *The AAM Guide to Provenance Research.*[44] Jos teoksen provenienssista löytyy nimi, joka mainitaan ALIU:n listalla, se ei automaattisesti merkitse sitä, että teos on natsien anastama, mutta se tarkoittaa aina sitä, että tutkimusta on jatkettava.[45] Niiden taidekokoelmia omistaneiden henkilöiden nimiä, jotka joutuivat anastuksen kohteeksi, voi puolestaan etsiä esimerkiksi anastustoimintaa harjoittaneen ERR:n (*Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg*) tekemästä luettelosta, joka on julkaistu NARA:n (*US National Arcives and Records Admininstration*) internetsivuilla[46], Art Provenance and Claims Research Project -otsikon alla. Tämä lista käsittää pääasiassa Ranskassa anastuksen kohteeksi joutuneiden henkilöiden nimiä. Tietoja muiden anastusorganisaatioiden toiminnasta voidaan NARA:n ohella etsiä esimerkiksi *Bundesarchiv Koblenzista.*[47] On kuitenkin huomioitava, että kattavia luetteloita anastuksen kohteeksi joutuneista henkilöistä ei ole olemassa.

Myöskään palautusvaatimusten tekijöistä ei ole olemassa täydellistä listaa. Saksan miehittämissä maissa tekivät sodan jälkeen palautusvaatimuksia anastetusta omaisuudesta sekä yksityishenkilöt, yhteisöt että valtiot. NARA on internetsivuillaan[48] julkaissut OMGUS:in (*Office of the Military Government – United States*) tekemän listan kulttuuriomaisuuden palautusvaatimuksista (*Cultural Property Claims*). Tämä lista sisältää sekä yksityishenkilöiden että valtioiden tekemiä palautusvaatimuksia.[49] Tietoja palautusvaatimuksista voidaan etsiä myös erilaisten anastetun taiteen tietokantojen, kuten Koordinierungsstelle für Kulturgutverlusten ylläpitämän internetsivuston[50], kautta tai ottamalla yhteyttä saksalaisten miehittämik-

si joutuneiden maiden ulkoministeriöihin tai kulttuuriministeriöihin. Monet valtiot ovat lisäksi perustaneet tutkimuskomissioita, jotka voivat auttaa tässä asiassa.[51] Palautusvaatimuksen tehneen henkilön nimen löytyminen teoksen provenienssista perustelee aina lisätutkimuksen välttämättömyyden. Provenienssitutkimusta ajatellen on kuitenkin ongelmallista, että palautusvaatimuksissa on yleensä niukat tiedot kadonneista esineistä. Teoksen tarkkaa kokoa ei useinkaan tiedetä, kuvia tai kuvailuja kadonneista yksityiskokoelmien teoksista on olemassa vain harvoin, teoksen tekijyys on saattanut muuttua jo useita kertoja anastuksen jälkeen ja yksityisten taiteenkerääjien mahdollisista omistusmerkinnöistä ei ole yleensä annettu tietoja. Mikäli teokseen liittyy palautusvaatimuksen tehneen henkilön nimi, se ei automaattisesti tarkoita sitä, että teos olisi anastettu. Anastuksen kohteeksi joutuneista kokoelmista on voitu myydä teoksia jo ennen kuin natsit takavarikoivat kokoelman. Koska satojatuhansia anastettuja taideteoksia palautettiin alkuperäisille omistajilleen heti sodan jälkeen, on tällaisia teoksia saatettu myydä myös sen jälkeen, kun ne on jo palautettu.[52] Kansainväliset huutokauppahuoneet käyttävät usein maksullisen The Art Loss Registerin[53] palveluksia halutessaan selvittää myyntiin tulevien taideteosten historiallisia vaiheita ja varmistuakseen, ettei provenienssiin liity natsien anastustoiminnan tai muun ryöstön kohteeksi joutuneiden henkilöiden nimiä. Myös museot ja yksityishenkilöt voivat käyttää The Art Loss Registerin palveluksia joko etsiessään kateissa olevia teoksia tai selvittäessään taideteosten provenienssia.

Yksityiskokoelmien lisäksi myös julkiset kokoelmat kokivat menetyksiä toisen maailmansodan seurauksena. Julkisissa taidekokoelmissa olleet teokset olivat useimmiten paremmin dokumentoituja kuin yksityisomistuksessa olleet. Tästä syystä anastetun taiteen tietokannoissa saattaa olla yksityiskohtaisempaa tietoa anastettujen julkisten kokoelmien teoksista. Eräät natsi-Saksan miehittämät valtiot ovat julkaisseet kirjoina[54], CD:nä[55] ja erilaisina internet-tietokantoina listoja kadonneista teoksistaan. Näitä tietokantoja on paitsi maakohtaisia, myös kansainvälisiä yhteistietokantoja.[56] Osaa näistä luetteloista ei kuitenkaan päivitetä ja siksi ne saattavat sisältää teoksia, jotka on jo palautettu.[57] The U.S. National Archives and Records Administration (NARA) yhteistyökumppaneineen on äskettäin avannut laajan arkistotietokannan, josta voi hakea Kolmannen valtakunnan anastustoimintaan liittyvää

tietoa ja aineistoa[58]. Tätä tietokantaa voivat hyödyntää paitsi tutkijat, myös anastustoiminnan uhrit, huutokauppahuoneet, museot, taidekauppiaat että taiteenkerääjät.

III Provenienssin verifioiminen ja tulkinnat

Kun taideteoksesta ja sen vaiheista on hankittu kaikki saatavissa oleva tieto, on aika *verifioida* provenienssi eli tehdä yhteenveto lähdemateriaalista, tulkita sitä ja pohtia tutkimustulosten todistusvoimaa. Provenienssitutkijan lähtökohtana ja samalla ensisijaisena dokumenttina on tutkittava taideteos ja siihen tutkija myös aina palaa. Teoksesta etsitään johtolankoja, joiden perusteella provenienssia päästään jäljittämään. Tiedon etsintä keskittyy erilaisiin kirjallisiin ja arkistolähteisiin, mutta myös haastatteluja voidaan käyttää. Tutkijan on kuitenkin kyettävä kriittisesti arvioimaan käyttämiensä lähteiden todistusvoimaa. Luotettavina lähteinä voidaan pitää arkistomateriaalia tai kirjallisia lähteitä, mikäli teos on niissä kuvailtu tai määritelty riittävän tarkasti, jotta voidaan varmistua siitä, että kyse on varmasti samasta teoksesta. Mikäli teoksesta löytyy myös kuvallista lähdemateriaalia, se auttaa tulkintojen verifioimisessa. Internetlähteitä on jo runsaasti tarjolla, mutta pelkästään niiden varaan ei tutkimusta voi rakentaa. Tutkija joutuu hyödyntämään myös kirjastoja ja arkistoja taideteosten provenienssin selvittämisessä. Aiempaan tieteelliseen tutkimukseen provenienssi-, taideteos- ja kerääjätutkimuksen kentällä on syytä tutustua. On tärkeää, että tutkija jatkuvasti etsii uusia lähteitä ja tapoja hyödyntää informaatiota. Informaation vaihtaminen tutkijoiden ja tutkimuslaitosten kesken on erittäin hyödyllistä provenienssitutkimuksessa. Monet esineethän ovat kokeneet samoja vaiheita ja kulkeneet samoja reittejä. Tutkija saattaa joutua tarkastamaan esineen ja lähteet monta kertaa vahvistaakseen eri lähteissä annetut tiedot.

Provenienssitiedot tulee esittää organisoidusti ja selkeästi ja niiden pitäisi olla niin täydelliset kuin mahdollista. Omistajuus voidaan esittää joko vanhimmasta nuorimpaan tai päinvastoin. Pääasia on, että omistajuusketju on esitetty kronologisesti ja se on helposti ymmärrettävissä. Omistajat on syytä erottaa kauppiaista jollakin tavalla (vaikkapa merkitsemällä nimi ja ajankohta sulkuihin). Jokaista omistajaa ja omistajanvaihdosta koskeva lähde tulee olla dokumentoitu. Epävarma informaatio merkitään esimerkiksi termillä

J.L. Davidin *Horatiusten valaa* varten piirtämän luonnoksen kääntöpuolelle on dokumentoitu teoksen provenienssi, alkaen Davidista ja päättyen Mme Charles Damouriin v. 1879. Tähän todistukseen on myös merkitty, miten teos on siirtynyt omistajalta toiselle.

”mahdollisesti” ja selitetään viitteessä. On hyvä merkitä myös, miten teos on vaihtanut omistajaa; onko se esimerkiksi ostettu, saatu lahjana tai peritty.[59]

Taideteokset vaihtavat yleensä säännöllisesti omistajaa useiden vuosikymmenten ja vuosisatojen saatossa. Teoksen historiassa saattaa olla hankalasti selvitettäviä aukkoja. Joskus, huolellisen tutkimuksen avulla, hankaliakin aukkoja voidaan täyttää, mutta tutkimustulosten arvo riippuu lähteiden luotettavuudesta ja provenienssiin luetteloitujen nimien nykyisestä statuksesta. Jos aikaa on kulunut paljon, voidaan odottaa, että tiettyjen nimien jäljittämisestä on tullut mahdotonta, johtuen esimerkiksi henkilön kuolemasta, perikunnan puuttumisesta tai omistajan osoitteen muuttumisesta. On myös mahdollista, että yhdellä tai useammalla nimellä annetussa provenienssissa ei todellisuudessa olekaan mitään yhteyttä maalaukseen. Nimet on voitu yksinkertaisesti keksiä.

Provenienssitutkimus on aina työlästä ja vie paljon aikaa. Taideteoksen täydellinen provenienssi on useimmiten vaikea selvittää. On tärkeää tietää, mistä ja miten tietoa ja lähdemateriaalia etsitään, mutta myös innovatiivisuutta tarvitaan. Jokainen tutkittava tapaus on hieman erilainen ja tutkimusmetodia on siten sovellettava tapauskohtaisesti. Kontekstitietojen puutteel-

lisuus vaikeuttaa luonnollisesti tutkimusta, eikä esine itse välttämättä anna tarpeeksi johtolankoja tutkimuksen jatkamiseksi. Joskus käy niin, että työtä tehdään kauan, mutta jäljet johtavatkin harhaan ja koko työ on aloitettava alusta. Mikäli kyseessä ei ole tunnetun taiteilijan teos, ei johtolankoja läheskään aina löydy ja provenienssi jää selvittämättä. Jos taas taiteilija on tunnettu, tutkimuksen onnistumismahdollisuudetkin ovat suuremmat.

Provenienssitutkimus on luonteeltaan monitieteistä; se alkaa taidehistoriallisista lähteistä, mutta johtaa usein yleisen historian, kokoelmahistorian, poliittisen historian ja genealogian alueille. Se vaatii tutkijalta myös taiteen liikkumista dokumentoivan arkistomateriaalin tuntemusta. Lisäksi tutkijan on oltava perillä provenienssitutkimuksen perusteista, sillä provenienssitutkimus on oma erityinen tutkimusmetodinsa.

1. Jos esine on erikseen mainittu, siitä on kuva tai se on merkitty taiteilijaa koskevaan julkaisuun, myös tämä informaatio tulisi sisällyttää provenienssitietoihin.
2. David 1981, 68–69.
3. Aiheesta lisää teoksessa: Yeide, Akinsha & Walsh 2001. *The AAM Guide to Provenance Research.*
4. Valtion taidemuseo on julkaissut taideteosten luettelointiohjeet internetsivuillaan: www.fng.fi/taidemuseoalankehittäminen/projektit.
5. Kun esimerkiksi kommunistinen Tšekkoslovakia v. 1948 kansallisti maan kulttuuriomaisuutta, se samalla luokitteli arvoesineet laadun mukaan kolmeen kategoriaan: vihreällä rastilla merkittiin kaikkein arvokkaimmat esineet, punaiset keskitason esineet ja keltaisella esineet, jotka aiottiin likvidoida. (Ondrej Vlk:n tiedonanto 19.12.2003)
6. Fritz Lugt. *Les Marques de collections de dessins et d'estampes.* Amsterdam, 1921, Vereeigde Drukkerijen.
7. Lugtin teoksesta on tehty uusintapainos v. 2002. Julkaisija on Martino Publishing, USA.
8. Booth 3.2.2004.
9. Esimerkiksi Christie'sillä on erinomainen arkisto, joka ainakin toistaiseksi palvelee tutkijoita ilmaiseksi.
10. Yeide&Akinsha&Walsh 2001, 14.
11. Koskela 3.9.2003.
12. Holzbauer 21.2.2005.
13. The Hague Conventions on the Laws and Customs of War on Land, 29 July 1899 (Hague II) ja 18 October 1907 (Hague IV).
14. Konfiskoida eli takavarikoida, tuomita varallisuusesineet valtiolle menetetyiksi.
15. [Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste] http://www.lostart.de, Bundesregierung, Berlin.
16. Häder 14.9.2004.
17. Hajkova 14.11.2004.
18. Attribuoiminen tarkoittaa teoksen nimeämistä jollekin taiteilijalle.

19. Vertailevassa tutkimuksessa on valokuva-arkistoista suuri hyöty. Tärkeitä valokuva-arkistoja ovat esimerkiksi, Frick Art Reference Library, Getty Research Institute, RKD, Villa I Tatti, Zentralintitut für Kunstgeschichte, Witt library, Courtauld Institute of Art, Louvre.
20. Catalogue raisonné esittelee taiteilijan tuotantoa ja jakautuu teoksiin, joita julkaisun tekijä pitää aitoina sekä niihin, joiden aitouden hän hylkää ja niihin, joiden aitoudesta hän ei ole varma. Provenienssitutkijalle nämä julkaisut ovat erityisen tärkeitä, koska niistä selviää, kuka on perehtynyt kyseisen taiteilijan tuotantoon. Tyypillisimmin catalogue raisonnésta löytyy tietoja esiteltyjen teosten provenienssista, näyttelyhistoriasta, julkaisuista ja attribuoinneista.
21. Taiteilijamonografiat eivät tallenna taiteilijan koko tuotantoa. Niissä keskitytään taiteilijan uraan tai sen tiettyyn osa-alueeseen. Monografia ei varsinaisesti dokumentoi yksittäisiä taideteoksia.
22. Näyttelyluetteloissa voi olla tietoja omistajasta ja objektin sijainnista tiettynä aikana. Jos näyttelystä ei ole olemassa luetteloa tai jos omistajien nimiä ei ole liitetty siihen, on syytä ottaa yhteyttä näyttelyn järjestäneeseen instituutioon.
23. Harva taiteenkerääjä on dokumentoinut omia taidehankintojaan. Jos tutkittavan taiteenkerääjän arkistosta ei löydy tietoja hänen kokoelmansa teoksista, näitä tietoja saattaa löytyä jonkun toisen kerääjän arkistosta. Tästä syystä on hyvä tuntea kerääjän kontaktiverkosto.
24. Aatelisperheet ovat helpoimmin jäljitettävissä, koska suuri osa julkaisuista on tehty juuri aatelissuvuista. Hyödyllinen julkaisu on esimerkiksi Marquise of Ruvigny ja Rainevalin *The Titled Nobility of Europe: An International Peerage,* tai *Who's Who* hallitsijoista, prinsseistä ja Euroopan aatelisista. Lisäksi genealogista tietoa on saatavilla useista eri hakuteoksista ja jopa online-tietokantoina internetissä.
25. Yeide&Akinsha&Walsh 2001, 27.
26. K.G.Saur tarjoaa lyhyen biografisen katsauksen yli 2,8 miljoonaan henkilöön lähes kaikkialla maailmassa. Tämä tietokanta on myös lähde n. 4,5 miljoonaan artikkeliin ja yli 4 800 kansainväliseen biografiseen hakuteokseen 1500–1900-luvulla. Pääsy tietokantaan on maksutonta.
27. *Grove Dictionary of Art* sisältää yli 2000 artikkelia kokoelmankerääjistä, taiteensuosijoista ja taidekauppiaista ja kokoaa yhteen tiedot tietyistä yksilöistä ja mainitsee bibliografiset viitteet.
28. http://www.getty.edu/research/conducting_research/provenance_index/
29. Getty Research Instituten tietokannat sisältävät myös huutokauppakatalogeja ja arkistomateriaalia länsieurooppalaisista taideteoksista. Tietokanta kattaa ajanjakson 1500-luvun lopulta 1900-luvun alkuun. Gettyn online-tietokannat ovat maksuttomia käyttää. Gettyn hallusta löytyy myös keräilijätiedostoja, jotka sisältävät viitteitä ja artikkeleita, sukututkimustietoa, tietoa myynneistä, inventointien kopioita ja tutkijoiden henkilökohtaisia muistiinpanoja. Tutkimuskirjastolla on mm. laaja kokoelma taidekauppojen ja huutokauppojen katalogeja, tietoa tietyistä kokoelmista sekä valokuvakokoelma, jota pääsee tutkimaan paikan päällä. Tiedot Gettyn hallussa olevista materiaaleista ovat saatavilla instituutin internetsivuilta. Gettyn tietokannat ovat maksuttomia.
30. http://www.lostart.de
31. http://www.lootedart.com
32. Mikäli kyseessä on juutalainen taiteenkerääjä, hänestä voi löytyä tietoa esimerkiksi genealogisen hakemiston, kuten www.jewishgen.org avulla.
33. Yeide&Akinsha&Walsh 2001, 28.

34. Yeide&Akinsha&Walsh 2001, 28.
35. http://lugt.idpublishers.info/
36. Yeide&Akinsha&Walsh 2001,29.
37. Fredericksen, Burton B. 1998. *Corpus of Paintings Sold in the Netherlands during the Nineteenth Century.* Los Angeles: J. Paul Getty Information Institute; *The Index of Paintings Sold in the British Isles during the Nineteenth Century.* Santa Barbara, California: ABC-CLIO, 1988–1996.
38. www.frick.org
39. http://website.rkd.nl
40. http://www.getty.edu/research/tools/provenance
41. http://www.lostart.de
42. http://www.zadik.info
43. http://www.lootedart.com
44. ALIU:n lista on tulosta sodanjälkeisestä taideanastustoiminnan tutkimuksesta ja se sisältää nimet henkilöistä, joita on kuulusteltu, joiden toimintaa on tutkittu tai joiden nimet ovat tulleet esille ALIU:n tehdessä raporttia. Monet näistä henkilöistä olivat taideanastusorganisaation toimijoita tai välikäsiä. Listalla on myös taideammattilaisia, taidehistorioita ja taidekauppiaita. Kaikki eivät kuitenkaan varsinaisesti käsitelleet anastettuja teoksia. On myös muistettava, että ALIU:n lista ei sisällä kaikkien niiden henkilöiden nimiä, jotka ottivat osaa natsien taideanastusoperaatioihin. Uusi tutkimus tuo jatkuvasti mukanaan lisää tietoa toimintaan osallistuneista henkilöistä.
45. Jopa merkittävimmät ALIU:n listalla mainitut taidekauppiaat, kuten Karl Haberstock – Hitlerin merkittävä taidehankkija – kävivät myös laillista kauppaa.
46. http://www.archives.gov
47. National Archives and Records Administration (NARA) USA:ssa arkistoi suuren määrän holokaustin aikakauteen liittyvää materiaalia. Arkistosta löytyy tietoja mm. saksalaisten tekemistä anastetun taiteen inventoinneista ja amerikkalaisten sodan jälkeen keräämiä tietoja liittoutuneiden keräyspisteeseen kootuista natsien anastamista arvoesineistä. Arkistossa on tietoa myös yksityishenkilöiden ja valtioiden tekemistä omaisuuden palautusvaatimuksista. Bundesarchiv Koblenzissa, Saksassa on myös suuri määrä materiaalia liittyen natsien taideanastustoimintaan. Osa Bundesarchivin aineistosta löytyy mikrofilmattuna NARA:sta.
48. http://www.archives.gov/research_room/holocaust_era_assets
49. Kaikki Saksan kansallissosialistien anastuksen kohteeksi joutuneet henkilöt eivät kuitenkaan sodan jälkeen voineet tehdä palautus- tai korvausvaatimusta. Monet juutalaiset esimerkiksi joutuivat pakenemaan natsi-Saksasta, kuolivat ulkomailla ennen sodan loppumista ilman perillisiä, eikä heidän menettämäänsä omaisuutta näin ollen koskaan vaadittu takaisin.
50. http://www.lostart.de
51. Yhteyshenkilöitä löytyy esimerkiksi Central Registry on Looted Cultural Property 1933–1945 internetsivuilta (www.lootedart.com) kohdasta "Information by Country". Central Registryn internetsivuilta löytyy myös suoria linkkejä eri maiden jo julkaisemiin listoihin.
52. Yeide&Akinsha&Walsh 2001, 51.
53. http://www.artloss.com/
54. Italia: *Treasures untraced;* Unkari: *Sacco di Budapest*
55. Esimerkiksi Ranska ja Puola.
56. Central Registy of Information on Looted Cultural Property 1933–1945, Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste sekä maksullinen Art Loss Register

57. Yeide&Akinsha&Walsh 2001, 51.
58. http://www.archives.gov/research/holocaust/
59. Yeide&Akinsha&Walsh 2001,33.

KIRJALLISUUS

David, Carl 1981. *Collecting and Care of Fine Art.* New York: Random House Value Publishing.

The Hague Conventions on the Laws and Customs of War on Land, 29 July 1899 (Hague II) ja 18 October 1907 (Hague IV).

Lugt, Fritz 1921. *Les Marques de collections de dessins et d'estampes.* Amsterdam: Vereeigde Drukkerijen

Lugt, Fritz 2002. *Répertoire des ventes.* Uusintapainos. USA : Martino Publishing.

Yeide, Nancy H. & Akinsha, Konstantin & Walsh, Amy L. 2001. *The AAM Guide to Provenance Research.* Washington D.C: American Association of Museums.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Booth, Marijke 3.2.2004. Kirjallinen tiedonanto. DEAL-projektin arkisto, Jyväskylä.

Hajkova, Michaela 14.11.2004. Kirjallinen tiedonanto. DEAL-projektin arkisto, Jyväskylä.

Holzbauer, Robert 21.2.2005. Kirjallinen tiedonanto. DEAL-projektin arkisto, Jyväskylä.

Häder, Ulf 14.9.2004. Kirjallinen tiedonanto. DEAL-projektin arkisto, Jyväskylä.

Koivulahti, Tiina & Hakkarainen, Maarit 2007. Lisensiaatintyö *Eurooppalaisen taideperinnön jakajat. Suomi Saksan kansallissosialistien anastaman taiteen vastaanottajamaana.* Jyväskylän yliopisto.

Koskela, Veikko 3.9.2003. Kirjallinen tiedonanto. DEAL-projektin arkisto, Jyväskylä.

Vlk, Ondrej 1912.2003. Kirjallinen tiedonanto. DEAL-projektin arkisto, Jyväskylä.

ESIMERKKEJÄ provinienssi- ja attribuointityössä ja erityisesti artikkelissa käsitellyssä anastetun taiteen tutkimuksessa käytettävistä arkistoista, hakemistoista ja apuvälineistä:

Attribuoinnin apuvälineitä:

Catalogue raisonné -julkaisut
Taiteilijamonografiat
Näyttelyluettelot

Taiteilijahakemistoja:

Artcyclopedia (www.artcyclopedia.com)
Bénézit: *Dictionary of Artists*
Thieme-Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*
K.G. Saur: *Allgemeines Künstlerlexikon* (www.saur.de)

Taiteenkerääjien omistajuusmerkintöjä:
Frits Lugt: *Les Marques de collections de dessins et d'estampes*

Heraldiikka:
Rietstap: *Armorial*
Siebmacher: *Wappenbuch*
Meyers Konversations-Lexikon

Valokuva-arkistoja:
Frick Art Reference Library
Getty Research Institute
Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie (RKD)
Villa I Tatti
Zentralintitut für Kunstgeschichte (ZADIK)
Witt Library
Courtauld Institute of Art
Kunsthistorisches Institut in Florenz
Louvre

Bibliografisia viitteitä taiteilijoista kertoviin julkaisuihin ja artikkeleihin:
Bibliography of the History of Art (BHA)
Art Index
International Repertory of the Literature of Art (RILA)
Grove Dictionary of Art

Bibliografisia tietoja taiteenkerääjistä:
Kansalliset elämäkerralliset hakemistot
Elämäkerrat ja monografiat
Myyntiluettelot
K.G. Saur (www.saur.de)
Grove Dictionary of Art

Aikakauskirjoja ja -lehtiä:
Gazette des Beaux Arts
Oud Holland
Country House Magazine
Apollo
Connoisseur
Nederlands Kunsthistorische Jaarboek
Burlington Magazine
Oxford Journal of the History of Collecting

Kerääjän identifioiminen, provenienssi, inventaariot:
Getty Provenance Index (www.getty.edu/research/tools/provenance)
Museoiden tietokannat

Taidekauppiaiden arkistoja:

Getty Research Institute
Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie (RKD)
Zentralarchiv des Internationalen Kunsthandels (ZADIK)

Taideteosten myyntitietoja:

Christie's
Sotheby's
Frits Lugt: Répertoire des ventes (sekä painettuna että online-versiona)
Gazette de la Hotel Drouot
Mayer: International Auction Records
Kunstpreisjahrbuch
SCIPIO Art and Rare Books Sales Catalogs (online-versio)
Getty Provenance Index (www.getty.edu/research/tools/provenance)
Frick Art Reference Library
Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie

Anastetun taiteen tutkimuksessa tärkeitä tietolähteitä:

Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste (www.lostart.de)
The Central Registry of Information on Looted Cultural Property 1933–1945 (www.lootedart.com)
The Art Loss Register (www.artloss.com)
Origins Unknown (www.herkomstgezocht.nl)
Bundesarchiv Koblenz (www.bundesarchiv.de)
National Archives and Records Administration (www.archives.gov)
Yeide, Akinsha, Walsh: *The AAM Guide to Provenance Research.* USA 2001.

Genealogisia hakemistoja:

www.jewishgen.org

Taiteilija, teos, historia ja aineellisuus

TAIDETTA TUTKIMAAN

Ari Tanhuanpää

Tekninen taidehistoria tutkimuksellisena lähestymistapana

Johdanto

Yhdysvaltalainen taiteentutkija Michael Ann Holly on todennut taideteosten aineellisuuden asettavan taidehistorioitsijoille haasteita, joita muilla historiatieteiden alueilla ei jouduta kohtaamaan: vanhat taideteokset kuuluvat syntyaikansa osalta menneisyyteen, mutta samanaikaisesti nykyhetkeen taideteosobjektin konkreettisen fyysisyyden välityksellä.[1] Taideteosten ikonografiaa, syntyolosuhteita ja omistushistoriaa voidaan selvittää historiallisten asiakirjalähteiden ja muiden asiaan kuuluvien dokumenttien avulla, mutta tavoitetaanko näin kuitenkaan sitä, mikä tekee taideteoksesta merkityksellisen? Elävä taideteos ei voi olla vain menneisyyteen kuuluva historiallinen reliikki, vaan sen on oltava merkityksellinen myös nykyhetkessä, joka on erottamaton osa taideteosta. On kyse sitten vanhasta taiteesta tai nykytaiteesta, jollakin tavalla kohdattava taideteosobjekti on aina välttämätön teoksen olemassaololle.[2] Taideteoksen aineellisuuden problematiikka on kuitenkin useimmiten jäänyt hyvin vähälle huomiolle taidehistoriallisissa selvityksissä.[3] Helena Sederholmin mukaan ”taideteosta on [...] pyritty tarkastelemaan sen esineellinen luonne sivuuttaen, tulkittavana objektina, missä interpretaation kohde on muu kuin pelkkä materiaalinen objekti.”[4] Miten taideteoksen fyysinen ominaisluonne sitten voitaisiin ottaa huomioon taiteentutkimuksessa? Kuinka välitön ja yksilöllinen ruumiillinen ja emotionaalinen kohtaamisemme taideteoksen kanssa on kommunikoitavissa yleisellä tasolla? Taideteoksen aineellinen ulottuvuus on todellakin vaikeasti käsitteellistettävissä ja sanallistettavissa, mutta jos se tämän vuoksi täysin sivuutetaan, unohdetaan sen tärkeä rooli taideteoksen merkityksen muodostumisessa.[5] Tämän artikkelin puitteissa ei ole kuitenkaan mahdollista syventyä niihin taiteenteoreettisiin

kysymyksiin, joita taideteoksen aineellisuuteen paneutuminen voisi avata. Pyrkimykseni on sen sijaan esitellä kahta käytännön museotyössä sovellettavaa lähestymistapaa, joissa taideteoksen esineellinen ominaisluonne toimii tarkastelun lähtökohtana: taiteen teknisen tutkimuksen ja sen pohjalta kehittyneen teknisen taidehistorian. Esimerkkitapauksena teknisen taidehistorian soveltamisesta käytäntöön esittelen Valtion taidemuseon Isaac Wacklinin maalausten tutkimusprojektia. On huomattava, että tässä tutkimushankkeessa taideteoksen esineellisyyttä lähestyttiin vielä hyvin perinteisellä tavalla. Kehotankin lukijaa artikkelia lukiessaan punnitsemaan jatkuvasti mielessään tällaisen lähestymistavan etuja ja mahdollisia rajoituksia.

Taideteosten tekninen tutkimus

Teknisen taidehistorian metodologian historiallinen lähtökohta on Bernard Berensonin, Max Friedländerin ja Giovanni Morellin harjoittamassa taiteentuntijuudessa (*connoisseurship*)[6], jossa taideteokset pyrittiin attribuoimaan vertailevan muotoanalyysin avulla käyttäen hyväksi taideteosten tarkkaa ja systemaattista silmämääräistä havainnointia. Luonnontieteellisiä tutkimusmenetelmiä alettiin hyödyntää taiteentutkimuksessa jo varhain. Vuonna 1888 kemisti Friedrich Rathgen perusti laboratorionsa Berliinin Kuninkaallisiin museoihin (Königlichen Museen). Jo 1900-luvun alussa alettiin selvittää röntgenin käyttömahdollisuuksia maalausten tutkimuksessa. Ensimmäistä maailmansotaa seuranneina vuosina Lontoon British Museumiin ja Kansallisgalleriaan (National Gallery), Pariisin Louvreen ja Yhdysvalloissa Harvardin yliopiston Fogg Art Museumiin perustettiin tieteellisiä osastoja, joissa taideteoksia tutkittiin hyödyntäen luonnontieteellisiä tutkimusmenetelmiä.[7] Vähitellen käynnistyi myös yhä kiihtyvä julkaisutoiminta. Vuonna 1932 Harvardissa ilmestyi ensimmäinen numero *Technical Studies in the Field of the Fine Arts* -kausijulkaisusta, joka johti lopulta konservointitieteen (*conservation science*) aseman vakiintumiseen itsenäisenä akateemisena oppiaineena USA:ssa.[8] Yksi tärkeimmistä merkkipaaluista taideteosten teknisen tutkimuksen kehittymisessä oli se, kun Lontoon Kansallisgalleriassa alettiin vuonna 1972 julkaista *National Gallery Technical Bulletin* -julkaisusarjaa, joka on edelleen huomattavimpia ja arvovaltaisimpia alan julkaisuja.

Osa Wacklin-tutkimusryhmästä: konservaattorit ja materiaalitutkimuslaboratiorion tutkija tarkastelevat tutkittavaa maalausta Valtion taidemuseon konservointilaitoksella Ateneumissa. Kuva: Valtion taidemuseon konservointilaitos.

Taideteosten teknisestä tutkimuksesta on muodostunut tärkeä osa käytännön museotyötä. Konservaattorille maalauksissa käytetyn maalaustekniikan ja -materiaalien selvittäminen on välttämätöntä sopivimman konservointimenetelmän valitsemiseksi kullekin teokselle. Myös taideteosten aitoustutkimuksessa teknisellä tutkimuksella on hyvin keskeinen asema. Tutkimuksella, joka lähtee ensivaiheessa tapahtuvasta maalauksen silmämääräisestä tarkastelusta päätyen pitkälle vietyihin luonnontieteellisiin tutkimuksiin, voidaan selvittää taideteosten ajoitusta. Käytettyjen maalausmateriaalien vertaileva analyysi on hyödyksi myös teosten attribuointiin liittyviä kysymyksiä selvitettäessä. Taideteoksen tekninen tutkimus hyödyntää näin sekä konservoinnin piirissä tapahtuvaa, ensisijaisesti teoksen kuntoon liittyvää tutkimusta että myös taidehistoriallista tutkimusta.

Huolimatta siitä, että taiteentutkimuksen lähestymistavat ovat muuttuneet, *connoisseur*-tutkimusta ei ole kokonaan hylätty. Valtaosa taiteen tekni-

sestä tutkimuksesta tapahtuu edelleenkin käytännön tasolla. Vuonna 2000 julkaistussa lähinnä taidehistorian opiskelijoille suunnatussa *Seeing Through Paintings. Physical Examination in Art Historical Studies* -teoksessa niiksi taidehistoriallisiksi kysymyksiksi, joihin tekninen tutkimus voi antaa vastauksia vanhaa maalausta tutkittaessa, mainitaan mm. seuraavat[9]:

1. Onko tutkittava maalaus oikein ajoitettu? Teosten valmistumisajankohdan määrittely on yksi tärkeimpiä teknisen tutkimuksen kohteita. Hyvin keskeisessä asemassa maalauksen ajoittamisessa ovat teoksessa käytettyjen materiaalien, erityisesti väriaineiden analyysit. Ennen teollista vallankumousta taiteilijoilla oli käytettävissään huomattavasti rajoitetumpi määrä pigmenttejä kuin nykypäivänä.[10] Jos maalauksesta, jonka väitetään valmistuneen vuosisatoja sitten löydetään vasta paljon myöhemmin käyttöön tulleita väriaineita – esimerkiksi titaanivalkoista (eikä se liity myöhempään restaurointiin) – on täysi syy epäillä, ettei maalauksen väitetty valmistumisajankohta pidä paikkaansa. Teosten ajoittamisen kannalta tärkeitä tutkimuskohteita ovat lisäksi käytetyn pohjamateriaalin, pingotuskehysten jne. tutkimus.
2. Minkä kuntoinen maalaus on ja missä määrin se on säilynyt alkuperäisessä asussaan? Onko maalauksen koko pysynyt muuttumattomana sen valmistumishetkestä vai onko teosta suurennettu tai pienennetty ja onko kyseisen toimenpiteen tehnyt maalauksen valmistanut taiteilija vai joku toinen henkilö vasta myöhemmin? Maalausten koon muuttaminen on suhteellisen tavallista, tähän on monia syitä.[11]
3. Ovatko maalauksen väriasteikko ja erityisesti eri värialueiden väliset suhteet muuttuneet teoksen valmistumishetkestä? Tämän selvittäminen on hyvin haasteellista, koska eri maalausmateriaalit ikääntyvät toisistaan poikkeavasti. Maalauksessa käytetyt väri- ja sideaineet sekä lakat ovat jatkuvasti alttiina monille materiaalin luonnollista ikääntymistä aiheuttaville fysikaalisille ja kemiallisille muutoksille. Pigmenttien valonkestävyydessä on lisäksi suuria eroja, jotkin orgaaniset väriaineet ovat erityisen valonarkoja, mikä ilmenee niiden voimakkaana haalistumisena. Jotkin pigmentit puolestaan tummuvat.[12] Jo pelkkä lakan kellastuminen vaikuttaa voimakkaasti maalauksen väri-ilmeeseen, etenkin teoksen vaaleimmilla värialueilla. Impressionismin syntyyn

saakka useimmat öljymaalaukset suojattiin luonnonhartseista valmistetuilla lakkakerroksilla. Ongelmana näissä pinnoitteissa on juuri niiden voimakas kellastuminen erityisesti ultraviolettisäteilyn vaikutuksesta. Konservaattorit poistavat kellastuneet lakkakerrokset usein jossain vaiheessa ja lisäävät maalaukseen uuden lakkakerroksen. Tämän vuoksi onkin hyvin harvinaista, jos useita vuosisatoja sitten valmistuneessa maalauksessa on säilynyt alkuperäinen lakkapinta.[13]

4. Onko maalauksessa päällemaalattuja alueita tai kohtia? Päällemaalauksella (ruots. *övermålning,* engl. *overpainting,* saks. *übermalung,* ransk. *surpeint*) tarkoitetaan alkuperäisen maalipinnan päälle siveltyä maalikerrosta, jonka on levittänyt joku muu kuin maalauksen alkuaan valmistanut taiteilija. On huomattava, että jos jokin taiteilija päättää jatkaa maalaustyötään jonkin vaikkapa jo vuosikymmeniä sitten valmistamansa teoksen kohdalla – näin teki esimerkiksi Edvard Munch – hänen levittämäänsä uutta maalikerrosta ei kutsuta päällemaalaukseksi vaan kyseessä on *pentimento.*[14] Syitä päällemaalauksille on useita. Kuten *Seeing Through Paintings* -kirjassa todetaan, jotakin uskonnollisaiheista maalausta on saatettu muokata vastaamaan muuttunutta ikonografiaa. Jossakin ryhmämuotokuvassa on puolestaan voitu maalata peittoon jokin kuvattu henkilö tai sitten maalaukseen on saatettu lisätä jokin uusi figuuri, esimerkiksi teoksen valmistumisajankohdan jälkeen syntynyt lapsi. Hyvin tunnettuja ovat lisäksi häveliäisyyssyistä tehdyt päällemaalaukset, joilla on pyritty peittämään kuvattujen figuurien häiritsevänä pidettyä alastomuutta – ehkä tunnetuin esimerkki tästä ovat Michelangelon Sikstuksen kappelin freskot. Maalauksia on myös voitu muokata jollakin tavalla siten, että niiden myyntiarvo taidemarkkinoilla nousisi. Täysin oma lukunsa ovat väärennöstarkoituksessa maalauksiin tehdyt lisäykset, esimerkiksi jälkikäteen lisätyt signeeraukset. Usein myöhemmät päällemaalaukset eroavat maalaustekniikkansa tai käytettyjen materiaalien puolesta niin paljon alkuperäisestä, että harjaantunut silmä voi erottaa ne paljain silmin, kun maalausta tarkastellaan hyvässä valossa. Usein tarvitaan kuitenkin apuna mm. stereomikroskooppia[15], tutkimusvalokuvausta – tavallisimmin ultravioletti- ja infrapunakuvausta – tai röntgentutkimusta[16], toisinaan myös pigmenttien ja sideaineiden analysointia. Päällemaalausten lisäksi maalausten

nykyiseen ilmiasuun voivat vaikuttaa voimakkaasti myös ne lukemattomat, menneinä vuosisatoina joskus hyvinkin kovakouraiset kunnostuskäsittelyt[17], joiden kohteeksi taideteokset ovat saattaneet joutua. Historiallisissa lähteissä mainitaan hyvin rajuja puhdistusmenetelmiä, joissa on voitu käyttää voimakkaita hankaavia aineita tai sitten happamia tai emäksisiä kemikaaleja, mm. lipeää, jotka vaurioittavat maalauksissa käytettyjä väriaineita.[18]

5. Mikä vaikutus tutkittavan teoksen maalaustekniikkaan ja siinä käytettyihin materiaaleihin on teoksen syntykontekstilla, taiteilijan koulutuksella, matkoilla ja muilta taiteilijoilta saaduilla vaikutteilla? Lukemattomat tekijät vaikuttavat taideteoksen ilmeeseen. Taiteilijat ovat kaikkina aikoina olleet elävässä vuorovaikutuksessa ympäröivän yhteiskunnan kanssa. He ovat opiskelleet, matkustelleet ja eläneet monissa eri maissa ja kulttuuripiireissä, mikä ei voi olla heijastumatta heidän valmistamiinsa taideteoksiin.
6. Onko tutkittavasta maalauksesta löydettävissä usean eri henkilön kädenjälkeä? Menneinä vuosisatoina monilla tunnetuilla taiteilijoilla oli suuria ateljeita. Työläitä tilaustöitä valmistaessaan he saattoivat käyttää apunaan työhuoneeseensa maalarinoppiin ottamiaan kisällejä. Kaikkein edistyneimmät oppipojat saattoivat päästä maalaamaan tilausteosten vähemmän tärkeiksi katsottuja kuvaelementtejä kuten taustaa tai sivuaiheita mestarin keskittyessä itse pääaiheeseen. Poikkeavat kädenjäljet voivat myös viitata maalaukselle paljon sen valmistumisen jälkeen tehtyihin korjailuihin, joilla on pyritty peittämään maalausten vauriokohtia. On huomattava, ettei tällaisia korjailuja myöskään voida kutsua päällemaalauksiksi, vaan kyseessä ovat *restauroinnit.* (ruots. *retusjering,* engl. *retouching* tai *inpainting,* saks. *retouche,* ransk. *retouche*).[19] Maalausten pohjamateriaaleille, on kyseessä sitten kangas, puu, metalli, pahvi tai jokin muu materiaali, on usein myös tehty erilaisia konservointitoimenpiteitä. Vanhojen maalausten kangaspohjat ovat usein niin haurastuneita, että niiden taakse on liimattu jossain vaiheessa tukikangas, ne on siis *vuorattu* (ruots. *dubblering,* engl. *lining* tai *relining,* saks. *doublierung,* ransk. *rentoilage*).[20] Tämän vuoksi onkin hyvin harvinaista löytää esim. 1600-luvulla valmistunut maalaus, jolle ei olisi sen historian jossain vaiheessa tehty tällaista toimenpidettä. Vielä 1970-luvulla

oli melko tavallista, että alkuperäinen kangas liimattiin tukikankaaseen vahahartsiseoksella, joka impregnoitiin kankaaseen raskailla kuumilla silitysraudoilla.[21]

7. Missä suhteessa tutkittava maalaus on sen pohjalta mahdollisesti tehtyihin myöhempiin toisintoihin? Useista tunnetuista maalauksista on valmistettu myöhempiä toisintoja, jotka saattavat yksityiskohtiensa osalta erota jossain määrin lähtökohtana toimineesta maalauksesta.

Kuten edellä mainittiin, taideteosten teknistä tutkimusta on käytetty pitkään attribuoinnin apuna. Johanna Vakkari käsitteli tätä aluetta lyhyesti jo *Katseen rajat* -kirjoituskokoelmaan laatimassaan artikkelissa (1998) ja laajemmin *Lähde ja silmä* -teoksessaan (2000). Vaikka kyseisissä julkaisuissa mainituissa tutkimusmenetelmissä on tapahtunut jonkin verran kehitystä kirjan julkaisuajankohdan jälkeen, peruslähtökohdat ovat pysyneet pitkälti samoina.[22] Perusnäkemyksenä taideteosten attribuoinnissa on se, että kullakin taiteilijalla on oma luonteenomainen kädenjälkensä, joka on erotettavissa muiden taiteilijoiden vastaavasta. Teosten attribuointitutkimuksessa taidehistorioitsijan ja konservaattorin sekä usein myös muiden alojen tutkijoiden yhteistyö on välttämätöntä.[23] On tärkeää, että taidehistorioitsija ymmärtää pääpiirteissään sen, mitä konservaattori tai teoksen materiaaleja tutkiva analyytikko voivat omilla tutkimusmenetelmillään saada selville. Tärkeää on myös tiedostaa osapuilleen eri tutkimusmenetelmien asettamat rajoitukset. Usein esimerkiksi maalauksessa käytettyjen väriaineiden analysoinnin perusteella voidaan tehdä vain karkea ajoitus teoksen valmistumisajankohdasta.

Teknisestä tutkimuksesta tekniseen taidehistoriaan

Konservointitieteessä, joka varsinkin viime vuosikymmeninä on toiminut tiiviissä yhteistyössä taidehistoriallisen tutkimuksen kanssa, on selvänä jatkumona taiteentuntijuudelle otettu käyttöön termi tekninen taidehistoria (*technical art history*). Suomessa tekninen taidehistoria on käsitteenä ja menetelmänä vielä melko tuntematon, ulkomailla tämä tutkimusmenetelmä on kuitenkin viime vuosikymmeninä saavuttanut jo melko vakiintuneen aseman. Teknisen taidehistorian kehittymisen myötä taideteosten valmistus-

tekniikan tutkimus on systematisoitunut ja sille on annettu merkittävä asema kansainvälisessä vanhan taiteen tutkimuksessa, mikä käy ilmi siitä, että useimpien tärkeimpien vanhan taiteen suurnäyttelyiden näyttelyluetteloihin on liitetty teosten valmistustekniikkaa esittelevä asiantuntija-artikkeli. Teknisen taidehistorian kehittymisessä Hollannissa 1969 käynnistetyllä ja yhä edelleen jatkuvalla Rembrandt-tutkimusprojektilla (*Rembrandt Research Project*) on ollut hyvin keskeinen asema. Kyseessä on ensimmäinen hyvin laajamittainen selvitys, jossa taidehistoriallinen tutkimus on yhdistetty luonnontieteen tutkimusmenetelmiä hyväksikäyttävään taideteosten materiaalitekniseen tutkimukseen. Lontoon Kansallisgalleriassa toiminut konservaattori David Bomford on todennut teknisen taidehistorian tutkivan ”[…] taideteosten fyysisiä materiaaleja sekä materiaalien valmistustapoja ja hyödyntämistä taideteoksissa […] [Sen] avulla voidaan tutkia taiteilijan työskentelytapoja ja sitä, miten taiteilijan intentio heijastuu taideteoksessa fyysisenä objektina.”[24] Bomfordin mukaan teknisen taidehistorian metodologiset suuntalinjat piirrettiin vuonna 1972 samaisen Kansallisgallerian tieteellisessä osastossa työskennelleen tutkija Joyce Plestersin artikkelissa, jossa taideteosten valmistustekniikkaa ja -materiaaleja koskevan tutkimuksen nähtiin jakautuvan yhtäältä dokumentaarisiin lähteisiin ja toisaalta kokeelliseen lähestymistapaan – millä kirjoittaja viittasi taideteosten tekniseen tutkimukseen.[25] Plesters mainitsi useita vanhoja maalaustekniikkaa käsitteleviä käsikirjoja, joissa annettuja tietoja tutkija voi verrata tarkastelemiensa taideteosten maalaustekniikkaan; jokaista maalauksesta tehtyä havaintoa voidaan verrata historiallisissa lähteissä annettuihin tietoihin.[26] Bomford muistuttaa, että kyseisten maalauskäsikirjojen laatijat olivat usein tiiviissä yhteydessä taiteilijoiden ateljeisiin, he tekivät tarkkoja havaintoja erilaisista työhuonekäytännöistä, maaliresepteistä ja maalaustavoista ja kirjasivat ne ylös välittääkseen ne opinhaluisille. Bomford toteaa, että vaikka voimmekin esimerkiksi Cennino Cenninin maalauskäsikirjaa lukiessamme luottaa siihen, että se välittää todenmukaisen kuvan teoksen julkaisuajankohdan työhuonekäytännöistä, muiden käsikirjoitusten laatijoilla on saattanut olla toisenlaisia pyrkimyksiä, jotka voivat vähentää heidän kirjallisten tuotostensa historiallista todistusvoimaa. Tällaisena Bomford mainitsee Giorgio Vasarin, joka esitti *Taiteilijaelämäkerroissaan* kiistanalaisen väitteen, jonka mukaan Jan van Eyck olisi keksinyt öljymaalaustekniikan. Monet taiteilijoiden työskentelytavois-

ta muodostuneet myyttiset käsitykset ovat syntyneet tällä tavalla.[27] Tämän vuoksi historiallisiin lähteisiin on aina suhtauduttava kriittisesti.

Bomford toteaa, että tekniselle taidehistorialle on leimallista poikkitieteellisyys: luotettavien tutkimustulosten saavuttamiseksi vaaditaan niin taidehistorioitsijan, konservaattorin kuin luonnontieteellisten tutkimusmenetelmien asiantuntijan eli konservointianalyytikon (*conservation scientist*) työpanosta.[28] Bomford mainitsee, että tekninen taidehistoria rajoittui alkuvaiheessaan taideteoksissa tavattavien materiaalien järjestelmälliseen luokitteluun, nykyisin tutkimuksissa on kuitenkin alettu hyödyntää laajempaa kontekstualisoivaa näkökulmaa keräämällä tietoa tutkittavan aikakauden teknologiasta sekä mm. taideteosten provenienssista ja taiteilijoiden mesenaateista. Hän muistuttaa, ettei tämä tutkimuksellinen lähestymistapa rajoitu kuitenkaan vain taideteosten fyysiseen ulottuvuuteen. Tekninen taidehistoria, toisin kuin pelkkä taideteosten tekninen tutkimus, tarkastelee Bomfordin sanoin sitä, miten ”käsitteet aineellistuvat” – kuinka inventiosta (*invenzione*), siirrytään teoksen *muodonantoon, disegnoon* ja *coloreen.*[29]

Vuonna 1988 ilmestyi useita julkaisuja, joissa maalausten fyysinen erityisluonne otettiin yhä tarkemmin huomioon: Lontoon National Galleryssä ilmestyi ensimmäinen osa *Art in the Making* -julkaisusarjassa, jota voidaan pitää käänteentekevänä teknisen taidehistorian tutkimuksessa.[30] Yhdysvalloissa puolestaan ilmestyi *Examining Velasquez* -julkaisu, jossa taidehistorioitsija, konservaattori, tieteellisen valokuvauksen asiantuntija ja analyytikko olivat yhdistäneet tietämyksensä. Teoksen kirjoittajien mukaan taideteosten tekninen tutkimus pakottaa taidehistorioitsijan lähestymään taideteoksia tavalla, jossa niiden materiaalinen erityisluonne tunnustetaan. Hollannissa maalausten teknisellä tutkimuksella on pitkä historia. Yhä jatkuvan Rembrandt-tutkimusprojektin tuloksia on julkaistu *A Corpus of Rembrandt Paintings* -julkaisusarjassa.[31] Yhtenä tärkeimmistä teknistä taidehistoriaa käsittelevistä julkaistuista voidaan mainita lisäksi *Leids Kunsthistorisch Jaerboek* -julkaisusarjassa ilmestynyt *Looking Through Paintings* -kirjoituskokoelma. Tutustumisen arvoisia ovat myös Amsterdamin Rijksmuseumin vuonna 1999 julkaisema vanhojen hollantilaisten asetelmamaalausten materiaaliteknistä tutkimusta käsittelevä julkaisu *Still Lifes: Technique and Style. The Examination of Paintings from the Rijksmuseum.* Tärkeänä lisänä alan hollantilaiseen tutkimukseen voidaan mainita vielä vuodesta 2002 lähtien *Art Matters, Netherlands Technical*

Studies in Art -julkaisusarja. Ranskalaisella kielialueella Louvren taidemuseon tieteellinen osaston teknisen taidehistorian tutkimuksen julkaisukanavana toimii *Techné*-julkaisu, Saksassa puolestaan julkaistaan *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*- ja *Restauro*-lehtiä.[32]

Teknistä taidehistoriaa Suomessa

Teknistä taidehistoriaa on sovellettu Suomessa vielä melko vähän ja suhteellisen suppeassa mittakaavassa. Kotimaisessa taidehistoriallisessa tutkimuksessa – erityisesti tutkimuskohteen sijoittuessa vanhan ulkomaisen taiteen alueelle – on viime vuosina alettu kiinnittää yhä enemmän huomiota myös siihen, miten taiteilijan käyttämät maalausmateriaalit ja -tekniikka ovat vaikuttaneet teoksen ilmiasuun.[33] Valtion taidemuseon konservointilaitoksella materiaalianalytiikkaa on hyödynnetty erityisesti taideväärennösten tutkimuksessa.[34] Sinebrychoffin taidemuseon Helsingin yliopiston taidehistorian oppiaineen kanssa 1980-luvulla yhteistyössä tekemät, professori Jukka Ervamaan johtamat vanhan flaamilaisen ja italialaisen taiteen tutkimusprojektit, joissa taidehistorian opiskelijoita perehdytettiin ensimmäistä kertaa maassamme taideteosten maalaustekniikkaan, ovat myös lähestyneet teknistä taidehistoriaa.[35] Arvokasta pioneerityötä teknisessä taidehistoriassa on tehnyt konservaattori Tuulikki Kilpinen, jonka tutkimusprojektit Ateneumin taidemuseossa ovat sijoittuneet erityisesti 1700–1900-lukujen kotimaiseen taiteeseen – näistä mainittakoon laaja Albert Edelfeltin työhuonekäytäntöjä käsittelevä tutkimushanke yhdessä taidehistorioitsija Marina Catanin kanssa, Juho Rissasen Pariisin maailmannäyttelyssä esiteltyjen pannoomaalausten tutkimus sekä seuraavassa esiteltävä Isaac Wacklinin muotokuvien maalausmateriaalien ja -tekniikan kartoitus. Kilpisen ulkomaista taidetta käsittelevistä tutkimuksista mainittakoon hänen selvityksensä Ateneumin merkkiteoksen, Vincent van Goghin *Katu Auvers-sur-Oisessa* -teoksen maalaustekniikasta (ks. Kirjallisuutta).

Isaac Wacklinin 1700-luvun muotokuvat tutkimuskohteena

Valtion taidemuseon konservointilaitoksen organisoimana toteutettiin 2005–2008 Isaac Wacklinin (1721–1758) maalausten tutkimusprojekti.[36]

Isaac Wacklin: *Naisen muotokuva,* 1755. Öljy kankaalle 75 x 60 cm.
Valtion taidemuseo A IV 3966.
Kuva: Valtion taidemuseon konservointilaitos.

Wacklinia, joka on jäänyt suhteellisen tuntemattomaksi, on pidettävä kotimaisen taidehistorian kannalta erityisen merkittävänä, onhan kyseessä ensimmäinen koulutettu suomalaissyntyinen taiteilija, joka toimi myös kotimaamme rajojen ulkopuolella. Tutkimusprojektia esittelevässä julkaisussa

todetaan tämän monitieteelliseksi luonnehditun tutkimushankkeen tavoitteista seuraavaa: ”taidehistoriallisen asiantuntemuksen rinnalle nostettiin konservoinnin ja luonnontieteen menetelmiin pohjautuva näkemys taiteen teknisestä tutkimuksesta, taiteilijan käyttämien materiaalien ja maalaustekniikan kartoittamisesta.”[37] Todetaan lisäksi, että Wacklinin maalausten yksityiskohtaisella havainnoinnilla pyritään luomaan kokonaisnäkemys taiteilijan tekniikasta – juuri tälle taiteilijalle luonteenomaisesta maalaustavasta.[38] Yhdeksi tutkimuksen tärkeimmistä tavoitteista mainitaan teosten myöhempää taidehistoriallista tutkimusta ja konservointia hyödyttävän materiaali- ja kuvatietopankin kokoaminen. Sen lisäksi, että Wacklinin itsessään todetaan jääneen liian vähäiselle huomiolle kotimaisella taidehistorian kentällä, kirjoittajat esittävät, ettei myöskään 1700-luvun maalaustekniikkaa ole tutkittu riittävän laajasti sen paremmin koti- kuin ulkomaillakaan. Voidaan päätellä, että kyseessä on siten uraa uurtava tieteellinen perustutkimus aivan liian vähälle huomiolle jääneestä aiheesta. Monitieteellisen tutkimustyön yleisistä lainalaisuuksista julkaisussa muistutetaan, ettei taidehistoriallisen ja taideteoksen teknisessä tutkimuksessa saavutettavan tiedon yhteensovittaminen ole aina ongelmatonta. Tutkimuksen selvä linjanveto paljastuu puolestaan toteamuksessa, jonka mukaan teoksen ”alkuperäinen rakenne” pyritään erottamaan sille myöhemmin tehdyistä käsittelyistä tai taideteoksen materiaaleissa niiden luonnollisen ikääntymisen johdosta tapahtuvista kemiallisista ja fysikaalisista muutoksista. Nämä muutokset on kirjoittajien mukaan otettava huomioon teoksia tutkittaessa – jos näin ei tehtäisi, voitaisiin päätyä virheellisiin johtopäätöksiin koskien sitä, mihin taiteilija on pyrkinyt luodessaan kutakin teostaan. Keskeisenä lähdeaineistona Wacklin-tutkimuksessa käytetään Bomfordin edellä esitellyn teknisen taidehistorian metodologisen lähestymistavan mukaisesti 1700-luvulla kirjoitettuja maalausoppaita, mallikirjoja, joista erityisesti mainitaan Johann Daniel Preisschlerin 1730-luvulla julkaistu, erityisesti ihmisruumiin anatomiaan keskittyvä teos. Tärkeänä maalaustekniikan oppaana mainitaan puolestaan ruotsalaisen Karl Isak Bethunin samoihin aikoihin julkaistu ohjekirjanen, ranskalaisen Philippe de la Hiren manuaalit sekä englantilaisen Thomas Bardwellin *The Practice of Painting and Perspective Made Easy* -teos vuodelta 1756.[39]

Kuten perinteisessä ikonografiaan, teosten provenienssitutkimukseen ja attribuointiin painottuvassa taidehistoriallisessa tutkimuksessa, myös

Kun maalauksia tarkastellaan ultraviolettisäteilyssä, niistä voidaan tehdä tärkeitä havaintoja: restauroinnit, myöhemmät päällemaalaukset ja muut korjailut erottuvat usein selvästi tummempina kuin maalauksen muut kohdat. Erilaiset lakat ja pigmentit puolestaan fluorisoivat ultraviolettisäteilyä omalla luonteenomaisella tavallaan. Wacklinin *Naisen muotokuvasta* otetussa UV-valokuvassa erottuvat selvästi naisen dekolteen alueella olevat viiltojäljet, jotka on myöhemmin maalattu peittoon, niin ettei niitä juuri voi enää erottaa päivänvalossa.
Kuva: Valtion taidemuseon konservointilaitos.

Wacklin-selvityksessä taiteilija pyritään liittämään osaksi laajempaa aikalaiskontekstia. Keskeiseen asemaan taiteilijan kehityksen kannalta nostetaan se, miten taiteilijoita koulutettiin 1700-luvun Ruotsissa. Tämän katsotaan vielä seuranneen Ruotsiin 1620-luvulla perustetun ammattikuntalaitoksen määräyksiä ja asetuksia.[40] Löydetyt yksittäiset tutkimustulokset pyritään liittämään maalauskäsikirjojen eli ”manuaalien” ja aiemman tutkimuksen antamaan kuvaan aikalaistaiteilijoiden työhuonekäytännöistä. Teknisen tutkimuksen konventioita seuraten pyritään siirtymään maalausten pohjamateriaalista päällimmäisiin kerroksiin eli tavoitteena on taiteilijan työskentelymetodin mahdollisimman yksityiskohtainen rekonstruoiminen. Lähestymistapa on voimakkaan historiapainotteinen. Wacklinin elinkaaresta nostetaan kaksi ”käännekohtaa”, joiden tulkitaan jättäneen omat jälkensä myös teosten fyysiseen ominaislaatuun. Ensimmäisenä tällaisena käännekohtana nähdään taiteilijan oleskelu Tanskassa, jolloin syntyivät varhaisimmiksi taiteilijan tyylille ”luonteenomaisiksi” määritellyt teokset, toiseksi käännekohdaksi nostetaan Wacklinin ulkomaanmatka, jonka katsotaan ilmenevän poikkeavuuksina teosten maalaustekniikassa ja myös taiteilijan signeerauksen muuttumisessa ”koristeellisemmaksi”.[41]

Yksi teknisen taidehistorian keskeisimmistä tutkimuskohteista on taiteilijan käyttämien pohjamateriaalien tutkimus – tämä on ilmennyt myös Rembrandt-tutkimusprojektissa.[42] Myös Wacklin-selvityksessä tutkimusselostus aloitetaan sillä, mitä on saatu selville hänen käyttämistään kankaista. Maalauskankaiden reunoista otetuista kuitunäytteistä on polarisaatiomikroskoopin avulla saatu selville, että kyseessä on pellavakangas. Teosten ajoittamisen kannalta erityisen tärkeänä pidetään löytöä, jonka perusteella on pystytty päättelemään useampien muotokuvien pohjamateriaalien olevan peräisin samasta kangaspakasta. Teosten alkuperäisen koon määrittelyn kannalta hyödyllinen on lisäksi havainto – joka perustuu tietämykseen 1700-luvulla käytössä olleiden kankaiden kudontaleveyksistä – jonka mukaan taiteilija on hyödyntänyt maalauksissaan kangaspakan leveyttä taloudellisesti siten, ettei kankaasta jäänyt hukkapaloja.[43]

Jotta kankaalle voitaisiin maalata, se pitää ensin kiinnittää erityiseen pingotuskehikkoon.[44] 1700-luvun alussa ei vielä tunnettu nykyisin käytössä olevia kiilakehyksiä vaan kankaat pingotettiin kiinteisiin pingotuskehyksiin, joissa kangasta ei ollut mahdollista kiristää kiilojen avulla.[45] Pingotuskehyk-

Wacklinille luonteenomainen sivellintekniikka ilmenee erityisen selvästi hänen kuvaamissaan pitseissä. Yksityiskohta *Naisen muotokuvasta,* Valtion taidemuseo A IV 3966.

Esimerkki maalauksen muodon muuttamisesta jälkikäteen: Wacklinin 1755 vaimostaan maalaaman muotokuvan (Valtion taidemuseo A I 246) kankaan pingotusreunoista voidaan päätellä, ettei taiteilija maalannut teosta alun perin soikean muotoiseksi; maalipinta jatkuu pingotusreunoissa ja maali on paikoin karissut pois, kun teosta on kiinnitetty toisen muotoiseen pingotuskehykseen. Kuvat: Valtion taidemuseon konservointilaitos.

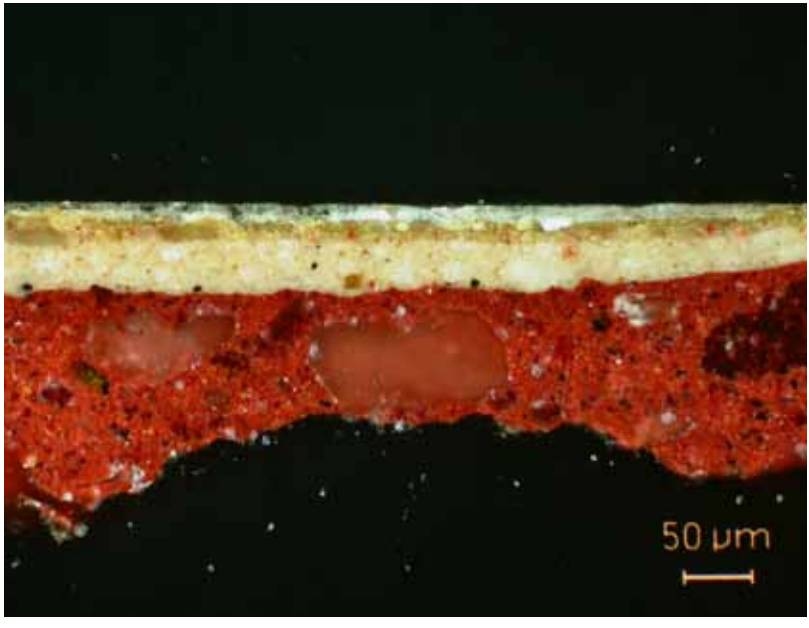
set ovat usein jättäneet jälkensä myös teoksen maalipintaan, mistä voidaan päätellä, onko maalaus ollut aiemmin pingotettuna erikokoiseen pingotuskehykseen tai esimerkiksi onko suorakaiteen muotoinen maalaus ollut alkuaan ovaalin muotoinen.[46] Maalauskankaan pingotusreunojen naulausjäljistä ja sen lisäksi kankaan reunojen venymistä, jotka syntyvät kangasta pingotettaessa, voidaan puolestaan päätellä, onko maalaus sen historian jossakin vaiheessa irrotettu pingotuskehyksistään esimerkiksi konservointia varten tai onko se kiinnitetty uuteen pingotus- tai kiilakehykseen – Wacklinin maalausten reunataitteista on löydetty useita reikärivistöjä, mikä viittaa siihen, että maalaukset on irrotettu pingotuskehyksestään ja kiinnitetty taas uudestaan moneen otteeseen.[47]

Kun kangas on kiinnitetty pingotuskehykseen, se on ennen varsinaisen maalaustyön aloittamista esiliimattava ja pohjustettava. Pohjustus koostuu eläinliimasta, nykyisin käytetään myös synteettisiä liima-aineita, sekä täyte- ja väriaineista. Taiteilijat ovat eri aikoina käyttäneet hyvin monentyyppisiä pohjustuksia; pohjustusten koostumuksessa, värissä, pintarakenteessa ja imukyvyssä heijastuvat myös maantieteelliset erot. Se, onko maalauspohjaksi valittu kangas, puu tai vaikkapa kupari, on asettanut käytettävälle pohjustukselle omat vaatimuksensa.[48] Valittu pohjustus on usein vaikuttanut ratkaisevasti siihen, miltä maalaus on näyttänyt valmiina. Wacklin-tutkimuksessa maalausten pohjustuksista otettiin näytteitä, joita tutkimalla saatuja analyysituloksia verrattiin ranskalaisissa maalauskäsikirjoissa annettuihin ohjeisiin. Taiteilijan käyttämiä pohjustustyyppejä vertailemalla saatiin tietoja, jotka vahvistivat aiemmassa taidehistoriallisessa tutkimuksessa puhtaasti tyylillisten seikkojen perusteella tehdyt päätelmät oikeiksi. Wacklinin eri maista saamat vaikutteet, jotka näkyvät teosten maalaustavassa, sivellintekniikassa ja värisommittelussa, ilmenevät myös maalausten materiaalikoostumuksessa.

Kun maalauskangas on pohjustettu, taiteilija hahmottelee sille haluamansa kuva-aiheen. Yksi teknisen taidehistorian tärkeimmistä tutkimusmenetelmistä viime vuosina on ollut juuri taiteilijoiden aluspiirrosten tutkimus, jossa on 1970-luvulta lähtien hyödynnetty infrapunareflektografiaa (IRR).[49] Infrapunasäteily tunkeutuu maalikerrosten läpi, jolloin on mahdollista saada näkyviin taiteilijan (mahdollisesti) tekemä aluspiirustus. 1700-luvulla valmistuneiden maalausten tutkimuksessa infrapunaläpivalaisukuvaus on osoittautunut erityisen hyödylliseksi, näin myös Wacklinin kohdalla. Kan-

kaan taustapuolella olevat signeeraukset tai muut merkinnät, jotka ovat jääneet peittoon kun maalaus on vuorattu voidaan saada näkyviin käyttämällä tätä tutkimuskuvausmenetelmää.[50] Wacklin-tutkimuksessa saatiin selville, että – toisin kuin 1700-luvun ranskalaisissa maalauskäsikirjoissa, joissa suositeltiin hahmottelemaan kuva-aihe liiduilla värilliselle pohjustukselle – Wacklin ei ole piirtänyt aluspiirosta, vaan hän on hahmotellut aiheensa suoraan kankaalle käyttämällä tummaa, kuivahkoa maalia.[51]

Oman tärkeän vaikutuksensa maalaustekniikkaan ja teosten värisommitteluun aiheutti se, että ennen 1800-luvun teollista vallankumousta Wacklinin tavoin suurten taidekeskusten ulkopuolella toimivilla taiteilijoilla oli nykypäivän näkökulmasta katsottuna käytössään hyvin rajoitettu määrä erilaisia väriaineita. Myös pigmenttien hankintahinta on kautta historian vaikuttanut siihen, miten niitä on hyödynnetty maalauksissa: edullisimpia maavärejä on käytetty runsaimmin maalausten alemmissa maalikerroksissa, kaikkein kalleimpia, kuten esimerkiksi *lapis lazuli* -puolijalokivestä valmistettavaa ultramariininsinistä – jota ei onnistuttu löytämään Wacklinin maalauksista – on puolestaan käytetty vain päällimmäisissä maalikerroksissa, suhteellisen säästeliäästi ja yleensä tarkkaan harkituilla alueilla.[52] Käytettävissä olevien pigmenttien rajallisuus on vaikuttanut myös maalaustekniikkaan. Esimerkiksi 1600-luvulla ei vielä tunnettu kestäviä väriaineita, joilla olisi ollut mahdollista aikaansaada voimakas vihreä värisävy, minkä vuoksi haluttu vihreä aikaansaatiin kuullottamalla eli *laseeraamalla* (engl. *glaze,* saks. *lasur/Farglasur,* ransk. *glacis,* ruots. *lasur*) alemman sinisen maalipinnan päälle kellertävällä maalilla.[53] Sama käytäntö jatkui vielä 1700-luvulla. Wacklinin maalausten väriaineita analysoimalla saatiin selville, että hän rakensi muotokuviensa vihreät värisävyt sekoittamalla preussinsinistä napolinkeltaiseen. Maalin sideainetta analysoimalla voitiin puolestaan osoittaa hänen käyttäneen maalauksissaan sekä pellava- että pähkinäöljyä – kävi ilmi, että viimeksi mainittuun taiteilija hiersi valkoiset, siniset ja vihreät väriaineensa.[54] Wacklin-tutkimus painottuu kerrosmaalaustekniikkaan erityisesti muotokuvissa kuvattujen henkilöiden ihonvärien ja asusteiden osalta. 1700-luvun maalaustavasta todetaan, että naisen ihonväri kuvattiin tavallisesti miehen hipiää vaaleammaksi, lisäksi kuvattavan yhteiskunnallinen asema vaikutti ihonvärin tummuusasteeseen: rahvas kuvattiin tummempihipiäisinä kuin yläluokkaan kuuluvat.



Poikkileikkausnäytteistä voidaan tutkia maalauksen kerrosrakennetta pohjustuksesta kaikkein päällimmäisiin maali- ja lakkakerroksiin asti. Wacklinin maalamasta *Jørgen Wichmandin muotokuvasta,* 1749 (Valtion taidemuseo A-2007-200) otetussa poikkileikkausnäytteessä erottuu alimpana kerroksena Wacklinille tyypillinen kaksoispohjustus, joka koostuu alemmasta, runsaasti täyteaineita sisältävästä punaruskeasta kerroksesta ja sen päälle levitetystä vaaleanharmaasta pohjustuskerroksesta. Kaikkein päällimmäisenä on ohut kellanvihreä maalikerros (näyte on otettu siitä muotokuvan kohdasta, jossa taiteilija on kuvannut mallina istuneen miehen keltaista liiviä). Kuva: Valtion taidemuseon konservointilaitos.

Yhtä yksityiskohtaisesti kuin tutkimuksessa selostetaan sitä, miten Wacklin rakensi kuvaamiensa henkilöiden ihonalueet päällekkäisistä maalikerroksista, kuvataan tapaa, jolla muotokuvien mallien asut on työstetty maalauksissa. Kummassakin tapauksessa Bardwellin manuaalin välittämät tiedot toimivat keskeisenä vertailumateriaalina. Bardwell antaa tarkkoja ohjeita siitä, kuinka pukujen laskokset olisi maalattava. Maalauksissa kuvattujen pukujen alueelta otetuista poikkileikkausnäytteistä voitiin päätellä maalipinnan rakentuvan päällekkäisistä peittävistä ja kuultavista maalikerroksista. Värisävyn havaittiin syvenevän pintaa kohti – saatiin selville, että punertavilla värialueilla alemman, punaokrasta ja valkoisesta koostuvan peittävän maalikerroksen päälle taiteilija on sivellyt ohuen lasuurin punaisella lakkavärillä,

joka on ainakin jossain määrin haalistunut. Maalausten aiemmissa kunnostuskäsittelyissä käytetyt liuottimet ovat saattaneet myös rapauttaa maalipintaa. Värisävyt eivät siten täysin vastaa alkuperäisiä.[55] Tämä ilmenee myös Wacklinin muotokuvien taustoissa, joiden alkuperäisen sävyn määrittelyä vaikeuttavat myöhemmin lisätyt päällemaalaukset ja lakkajäämät.[56]

Maalipinnan ikääntymisen aiheuttama halkeama- eli krakelyyriverkosto ja maalipinnan impastot erottuvat erityisen selvästi jyrkässä sivuvalossa otetussa yksityiskohtakuvassa. Isaac Wacklin: *Naisen muotokuva/ MissHeckford,* 1757, Valtion taidemuseo A II 1439. Kuva: Valtion taidemuseon konservointilaitos.

Tutkimuksen loppupäätelminä todetaan tutkimuksen päätavoitteena olleen kokonaiskuvan luominen Wacklinin taiteellisesta tuotannosta, minkä katsotaan toteutuneen. Tutkimuksella on pystytty osoittamaan, että aiemmin korostettu Wacklinin ”suomalaisuus” on nyt tehdyn tutkimuksen tulosten valossa tulkinnanvaraista; taiteilijan kerrotaan maalaustekniikkansa ja käyttämiensä materiaalien suhteen sijoittuvan saumattomasti oman aikakautensa eurooppalaiseen taidekenttään. Sen, että Wacklin työskente-

li suurten taidekeskusten ulkopuolella, nähdään kuitenkin tuoneen hänen maalauksiinsa oman erityisleimansa, jonka todetaan heijastuvan maalausten värinkäytössä, joissakin sommittelullisissa ratkaisuissa ja myös eräinä poikkeuksellisina materiaalivalintoina. Yhdeksi tutkimuksen hyödyiksi lasketaan mittavan materiaali- ja tietopankin kokoaminen, sitä voidaan hyödyntää myöhemmissä pohjoismaisia 1700-luvun taiteilijoita käsittelevissä tutkimuksissa. Monien Wacklin-tutkimuksen painopistealueiden mainitaan lisäksi muodostavan hedelmällisen perustan jatkotutkimukselle.[57]

Teknisen taidehistorian ongelmia, haasteita ja mahdollisuuksia

Wacklin-tutkimusprojektissa tulee konkreettisella tavalla esiin se merkitys, joka monitieteisellä eri asiantuntijoiden yhteistyöllä taiteen tutkimuksessa on; erilaiset lähestymistavat avasivat uusia näkökulmia ja auttoivat kyseenalaistamaan aiempia lähtöoletuksia. Monitieteellinen, humanistista ja luonnontieteellistä tutkimusta yhdistävä lähestymistapa asettaa kuitenkin myös omat haasteensa. Johanna Vakkari kirjoitti *Lähteessä ja silmässä,* ettei taidehistoriallinen tutkimus voi koskaan saavuttaa täyttä objektiivisuutta. Hänen mukaansa humanistisessa tutkimuksessa tulisikin toisinaan hyväksyä se, ettei tutkittava kohde paljastu analyyttiselle katseelle täydellisesti vaan jää ainakin osittain ”sumeaksi”. Vakkari korostaa, ettei tämä tee tutkimuksesta kuitenkaan ”yhtään vähemmän tieteellistä.”[58] Wacklin-julkaisussa muistutetaan samassa hengessä, ettei taideteosten materiaaliteknisessä tutkimuksessa ole kyse ”aukottomista faktoista, kaiken selvittämisestä salapoliisin työskentelytapoihin rinnastettavin menetelmin.”[59] Ongelmana nähdään erityisesti se, miten on mahdollista löytää yhteinen kieli tutkimusprojektin eri toimijoiden välillä – tämän voi nähdä laajemminkin monitieteisen tutkimuksen yleisenä haasteena.[60] Teknisen taidehistorian – ja yleisemminkin vallitsevan vanhan taiteen tutkimuksen – perustavanlaatuinen ongelma on kuitenkin siinä, ettei tutkimuksessa ole pääsääntöisesti oltu kiinnostuneita kuin taideteoksen alkuperäisestä ilmiasusta ja historiallisesta syntykonteksista – näin taideteoksen muut merkitystasot ovat olleet vaarassa jäädä liian vähäiselle huomiolle. Tältä ei voi välttyä Wacklin-tutkimuskaan. Postmodernismi ei ole pystynyt horjuttamaan teknisen taidehistorian vahvaa uskoa itsenäisesti luovaan taiteilijaneroon. On huomattava, että Wacklin-tutkimuksessa-

kin pyrittiin luomaan yhtenäinen taiteilijasubjekti korostamalla taiteilijalle luonteenomaisiksi nostettuja piirteitä, joiden muodostamaa eheää taustaa vasten pääasiassa ulkomaanmatkoilta omaksutut vaikutteet piirtyivät eräänlaisina vähäisinä poikkeamina.

Tutkimusprojektit, joissa on käytetty teknisen taidehistorian menetelmiä, saattavat usein vaikuttaa suurisuuntaisilta hankkeilta, joissa on ollut käytettävissä nykyaikaisimmat luonnontieteelliset tutkimusmenetelmät ja huomattavia taloudellisia resursseja. Wacklin-julkaisussa muistutetaan aiheellisesti, ettei teknisen taidehistorian kuitenkaan välttämättä tarvitse olla kallista ja hankalasti toteutettavaa.[61] Tärkeitä huomioita taideteoksista voidaan tehdä havainnoimalla niitä tavalla, johon taidehistorian opiskelijoita ei tavallisesti valmenneta – esimerkiksi tarkastelemalla maalauksia jyrkässä sivuvalossa. Myös teosten taustapuolet olisi huomioitava; niistä voi löytyä lähes huomaamattomia merkintojä, pienistä haalistuneista lappusista ja etiketeistä tai hätäisistä lyijykynäpiirroista voidaan löytää tietoja, jotka saattavat osoittautua ratkaisevan tärkeiksi teosten provenienssia tai attribuutiota selvitettäessä. Esimerkiksi Wacklinin eräässä muotokuvassa kuvatun naisen identiteettiin tarjosi ainoan vihjeen lyijykynällä kirjoitettu lappunen, joka oli liimattu maalauksen kiilakehykseen.[62]

Teknistä taidehistoriaa on sovellettu pääosin vanhan ja modernin taiteen tutkimukseen.[63] Tällä tutkimuksellisella lähestymistavalla olisi kuitenkin paljon annettavaa myös nykytaiteen tutkimuksessa. Nykytaiteessa teokset voivat fyysisen koostumuksensa osalta olla hyvin erikoisia. Wolfgang Laibin (s. 1950) teos *Milkstone* muodostuu valkeasta marmorilevystä ja sen päälle kaadetusta maidosta. Taiteilijan tarkoitteen mukaisesti maito on vaihdettava uuteen tasaisin väliajoin rituaalinomaisessa aktissa. Toisin kuin Wacklinin maalaamat muotokuvat, jotka nykyihminen voi kokea itseensä vetäytyvinä ja siten vaikeasti lähestyttävinä, *Milkstonen* voi nähdä avautuvan kohti teoksen kohtaajaa. Taideteos on nykytaiteessa yhä useammin prosessuaalinen tapahtuma, joka rikkoo perinteisen muodon ja sisällön erottelun, teoksen materiaalilla, *mediumilla,* on tässä keskeinen rooli.[64]

Voidaanko *Milkstonen* kaltaista teosta enää lähestyä edellä esitellyin teknisen taidehistorian tutkimusmenetelmin? Kovin mielekkäänä teoksen ymmärtämisen kannalta tuskin voi pitää maidon ja marmorilevyn kemiallisen ja fysikaalisen koostumuksen analysointia. *Milkstone* edustaa monien mui-

Wolfgang Laibin *Milkstone*-teosta (Valtion taidemuseo N-1998-29) installoidaan Kiasman näyttelytilaan. Kuva: Valtion taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto.

den nykytaiteen teosten tavoin taideteosta, jonka merkityssisältöä ei voida erottaa siitä eleestä, jossa ”epätavanomainen” materiaali on liitetty osaksi taideteosta – valitun materiaalin rooli on näin ylikorostunut.[65] Tällaisetkin teokset ovat lähestyttävissä teknisen taidehistorian avulla – ainakin jos haluamme nähdä tämän tutkimuksellisen lähestymistavan nykyistä laajemmassa merkityksessä. Tekninen taidehistoria voisikin laajentua taideteosten mediaalisuuden tutkimukseksi, se on tosin jo nykyisessä muodossaan rikastuttanut taiteen tutkimuksen keinovalikoimaa.[66] Kun taideteosten tekninen tutkimus oli vielä alistettu taidehistorialliselle tutkimukselle, teknisestä taidehistoriasta on jo nykyisellään muodostunut itsenäinen tutkimuksellinen lähestymistapa omine tutkimustraditioineen, menetelmineen ja kysymyksenasetteluineen.

1. Holly 2003, 159.
2. Taideteosobjekti on tässä ymmärrettävä laajemmassa merkityksessä kuin tavallisesti. Hans Belting on todennut, ettei varsinkaan nykytaiteen kohdalla voi ei enää useinkaan puhua fyysisestä taideteosobjektista. Belting 2005, 305.
3. Tämä heijastaa platonistista ajattelua, jonka mukaan näkyvä aineellinen todelli-

suus on korkeamman aineettoman ideamaailman epätäydellistä heijastumaa. Tästä on seurannut myös ikiaikainen ruumiillisuuden kieltäminen, jonka yksi ilmentymä on taidehistoriallisessa tutkimuksessa pitkään vallinnut taideteosobjektin fyysisen ulottuvuuden lähes täydellinen sivuuttaminen. Tästä ovat kirjoittaneet mm. Norman Bryson, Georges Didi-Huberman ja James Elkins.

4. Sederholm 1994, 155. Kuten Riikka Stewen on huomannut, tämä heijastuu myös Erwin Panofskyn ikonologiassa. Stewen 1995, 18–20.
5. Mitä käsitteellisempää lähestymistapaa taiteentutkimuksessa sovelletaan, tavallaan sitä "aineettomammiksi" taideteokset muuttuvat. Tätä voi verrata modernistiseen käsitetaiteeseen, jossa pyrittiin luomaan fyysisestä taideobjektista täydellisesti irtautunutta, platonistista "ideoiden taidetta". Ks. Sakari 2000, 26, 29.
6. Ks. esim. Vakkari 2000.
7. Winter, John. Overview. (Ks. Kirjallisuus).
8. Ainsworth, Maryan W. "From Connoisseurship to Technical Art History" (ks. Kirjallisuus). Tämän julkaisun seuraaja on *The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* (IIC) -instituution julkaisema *Studies in Conservation,* jossa julkaistaan yhä edelleen tärkeimmät konservoinnin piirissä tehtävät tutkimustulokset.
9. Kirsch, Levenson 2000, 2.
10. Hyvin yksityiskohtaisia tietoja eri väriaineista on löydettävissä *Artists´ Pigments* -julkaisusarjasta (ks. Kirjallisuus).
11. Usein maalausten kokoa on muutettu sen vuoksi, että teos on haluttu kiinnittää maalauksen alkuperäistä kokoa suurempaan kehykseen, toisinaan jonkin vaurioituneen maalauksen alkuperäinen koko on muuttunut sen vuoksi, että sen turmeltunut osa on kokonaan haluttu poistaa. Joskus taas maalauksen kokoa on saatettu pienentää, jolloin se on ollut helpommin kaupattavissa.
12. Hollantilainen taidehistorioitsija Margriet van Eikema-Hommes käsittelee tätä tematiikkaa laajasti teoksessaan *Changing Pictures. Discoloration in 15th-17th-Century Oil Paintings.*
13. Usein vielä nykyisinkin kuulee maalausten lakoista käytettävän vierasperäistä "vernissa" -nimitystä, joka on tarkasti ottaen virheellinen. Maalausten suojakerroksena ei ole milloinkaan käytetty vernissaa, joka tarkoittaa keitettyä pellavaöljyä. Maalauksia ei myöskään milloinkaan "vernissata" vaan ne lakataan.
14. *Pentimentot* ovat siis usein sommittelun pienehköjä muutoksia, joita taiteilija on tehnyt maalaustyönsä aikana. Usein tällaiset *pentimentot,* jotka taiteilija on pyrkinyt peittämään näkyvistä uusilla maalikerroksilla, ovat tulleet vuosikymmenten tai satojen vuosien jälkeen näkyviin sen vuoksi, että maalikerroksilla on taipumus muuttua läpikuultavammiksi niiden ikääntyessä. Tämä ilmiö selittää myös sen, että esimerkiksi monissa renessanssin aikaisissa maalauksissa tälle ajalle tyypilliset usein hyvin yksityiskohtaiset aluspiirustukset ovat tulleet näkyviin maalikerrosten alta.
15. Jos teokseen on lisätty paljon sen valmistumisen jälkeen päällemaalauksia – tai jos siihen on lisätty myöhemmin signeeraus esimerkiksi väärennöstarkoituksessa – tämän pystyy usein erottamaan stereomikroskooppitarkastelussa siitä, että jälkikäteen lisätty maali peittää jo syntynyttä, maalipinnan luonnollisen ikääntymisen aiheuttamaa halkeilua (krakelyyrejä).
16. Ultravioletti- ja infrapunavalokuvien samoin kuin röntgenkuvien tulkinta on "oma tieteenalansa". Usein tottumaton havainnoija löytää esimerkiksi röntgenkuvasta asioita, joita siinä ei todellisuudessa ole.
17. Taideteoksille tehtyjä kunnostuskäsittelyjä kutsuttiin pitkään virheellisesti "entisöin-

niksi". Yhä vieläkin voi usein kuulla tiedotusvälineissä puhuttavan milloin minkäkin historiallisen kohteen "entisöinnistä" – on muistettava, ettei taideteosta ole mahdollista "entistää", toisin sanoen palauttaa siihen asuun, missä se on ollut valmistumishetkellään. Jo kohteen valmistusmateriaaleissa tapahtuneet ikääntymisen aiheuttamat muutokset estävät tämän. "Entistämisen" sijaan pitäisikin aina puhua konservoinnista ja restauroinnista.

18. Konservoinnissa ja restauroinnissa käytetyistä historiallisista menetelmistä, ks. Sitwell & Staniforth 1996, Conti 2007. Henni Reijonen on tutkinut Suomen taideyhdistyksessä ja Muinaistieteellisessä toimikunnassa 1880–1950 -luvuilla käytettyjä konservointimenetelmiä, ks. Reijonen 2010, 288–311.
19. Vanhat restauroinnit peittävät usein laajalti vauriokohdan ympäristön täysin ehjää maalipintaa, tällöin voidaan oikeastaan puhua jo päällemaalauksista. Nykyisen konservointietiikan mukaisesti restaurointien olisi rajoituttava vain maalipinnan vaurio-kohtiin.
20. Vuorauksesta kuulee vielä toisinaan käytettävän vierasperäistä, vanhahtavaa nimitystä "dubleeraus".
21. Vahalla käsitellystä maalauksesta voi saada täysin virheellisen käsityksen, jos ei oteta huomioon sitä, että usein vahahartsiseos on tummentanut voimakkaasti maalauksen alkuperäistä väriasteikkoa.
22. Taideteosten materiaalitutkimuksesta vastaavat Suomessa pääasiassa vuodesta 1999 lähtien toiminut Valtion taidemuseon materiaalitutkimuslaboratorio ja Museovirasto.
23. Ks. Vakkari 2000, 9–23.
24. Bomford 1998, 9.
25. Bomford 1998, 9, 11.
26. Tässä yhteydessä mainitaan seuraavat primäärilähteet: De Mayerne Manuscript (1620), Teofiluksen kirjoittama keskiaikainen *De Diversis Artibus, De Clarea Manuscript, Strasbourg Manuscript* 1400-luvulta, Cennino Cenninin *Il Libro dell'Arte,* espanjalaisen Francisco Pachecon *El Arte de la Pintura* (1649) ja hollantilaisten Philips Angelin *Lof der Schilderkonst* (1642) ja Gerard de Lairessen *Het Groot Schilderboek* (1707). Bomford 1998, 9–10.
27. Bomford 1998, 10.
28. Bomford 1998, 10–11.
29. Bomford 1998, 9.
30. Lontoon National Galleryn *Art in the Making* -julkaisusarjan aloitti vuonna 1988 tutkimus Rembrandtin maalaustekniikasta, jota seurasivat varhaisrenessanssin maalaustaidetta (1989) ja impressionismia (1990) käsitelleet julkaisut. Viimeisimpänä sarjassa on ilmestynyt renessanssiaikaisten maalausten aluspiirustuksiin keskittynyt teos *Underdrawings in Renaissance Paintings* (2002) (ks. Kirjallisuus). Tutkimusprojekteihin on yhdistetty National Galleryssä samanaikaisesti järjestetyt näyttelyt.
31. Corpusta on tähän mennessä julkaistu viisi osaa. Tutkimusprojektin johtaja Ernst van de Wetering julkaisi vuonna 1997 teoksen *Rembrandt. The Painter at Work,* joka on suositeltavin johdatus Rembrandin maalaustekniikkaan. Rembrandt-tutkimusprojektin internet-sivusto löytyy osoitteesta <http://www.rembrandtresearchproject.org.>
32. Teknisen taidehistorian tutkimusta tehdään monien maailman merkittävimpien museoiden yhteyteen perustetuissa tieteellisissä osastoissa, mm. Lontoon National Galleryssä ja British Museumissa, Yhdysvalloissa Washingtonin National Gallery of Art -museossa ja Los Angelesin The J. Paul Getty-museon yhteyteen perustetussa The Getty Conservation Institute -tutkimuslaitoksessa. Viimeksi mainittu julkaisee tiedotuslehteä, jonka teknistä taidehistoriaa käsittelevä teemanumero ilmestyi 2005. Viit-

teessä 8 mainittu Maryan Ainsworthin artikkeli julkaistiin kyseisessä teemanumerossa.

33. Ks. esim. Kirsi Eskelisen väitöskirja *Jacopo Bassano freskomaalarina* (2008), Elina Räsäsen väitöskirja *Ruumiillinen esine, materiaalinen suku. Tutkimus Pyhä Anna itse kolmantena -aiheisista keskiajan puuveistoksista Suomessa* (2009), kotimaisesta taiteesta Monica Schalinin tutkimus *Målarpoeten Ellen Thesleff. Teknik och konstnärligt utrcyk* (2004).
34. Ks. Kilpinen 2003, 15–21.
35. *Italialaisia renessanssimaalauksia suomalaisissa kokoelmissa* I–II. Helsingin yliopiston taidehistorian laitos, Suomen taideakatemian säätiö, Insitutum Romanum Finlandiae. Helsinki, 1988.
36. Tutkimushankkeeseen osallistui Valtion taidemuseon konservointilaitoksen ja sen materiaalitutkimuslaboratorion lisäksi konservaattoreita niistä kotimaisista museoista, joiden kokoelmiin kuuluu Wacklinin maalauksia. Projektin taidehistoriallisena asiantuntijana toimi tutkija Jouni Kuurne Suomen Kansallismuseosta.
37. Kilpinen et. al. 2008, 2.
38. Kilpinen et. al. 2008, 16.
39. Kilpinen et. al. 2008, 5–6.
40. Kilpinen et. al. 2008, 6.
41. Kilpinen et. al. 2008, 24.
42. Ks. Van de Wetering 1997, 90–129.
43. Kilpinen et. al. 2008, 16–21.
44. Ks. Kirsch & Levenson 2000, 39.
45. Kilpinen et. al 2008, 17.
46. Pingotuskehykset vaikuttavat myös siihen, millainen halkeamaverkosto teoksen maalipintaan syntyy sen ikääntyessä.
47. Vuosikymmeniä sitten oli vielä tavallista, että maalauksia vuorattaessa alkuperäisen maalauskankaan pingotusreunat leikattiin pois. Näin menetettiin tärkeää tietoa teoksen materiaalihistoriasta, ks. Kilpinen et. al. 2008, 21–22.
48. Sen, että Wacklin valitsi maalauksiinsa juuri tietyntyyppiset joustavat pohjustukset, on katsottu johtuneen siitä, että näin maalaukset voitiin kuljetusta varten kääriä rullalle ilman pelkoa maalausten vaurioitumisesta.
49. Ks. esim. *Art in the Making. Underdrawings in Renaissance Paintings* (ks. Kirjallisuus). Infrapunakuvauksen hyödyllisyydestä nykytaiteen tutkimuksessa ks. Nurminen 2008, 76–81.
50. Useiden 1700-luvun muotokuvien kankaiden taustapuolelta on löydetty alkuperäisiä merkintöjä tätä menetelmää käyttämällä. Wacklinin muotokuvien kääntöpuolelta löydettiin tutkimuksessa taiteilijan signeerausten lisäksi hänen tekemiään merkintöjä kuvatuista henkilöistä. Sinebrychoffin taidemuseon pitkäaikainen konservaattori Maija Santala on kehittänyt tätä tutkimuskuvausmenetelmää Suomessa.
51. Kilpinen et. al. 2008, 28.
52. Teoksen eri kuvaelementtien arvottaminen näkyy siinä, mitä väriaineita on käytetty teoksen milläkin alueella. Esimerkiksi uskonnollisissa aiheissa ultramariinin sinistä, kaikkein kalleinta väriainetta, on käytetty Neitsyt Marian viitassa, kaikkein edullisimpia pigmenttejä – kuten rautaoksideista koostuvia maavärejä – on sen sijaan käytetty teoksen kuva-aiheen kannalta vähemmän tärkeiksi katsotuilla alueilla kuten taustassa ja teoksen reuna-alueilla.
53. Ks. Wallert 1999, 20–21.
54. Wacklinin maalauksissaan käyttämien väriaineiden tunnistamisessa sovellettiin röntgenfluoresenssispektrometriaa (EDXRF), jossa saatu tulos vielä varmistettiin maalausten maalipinnasta otetuilla väriainenäytteitteillä, joita tutkittiin sekä pola-

risaatiomikroskoopilla että pyyhkäisyelektronimikroskoopilla (SEM), johon oli liitetty energiadispersiivinen röntgenspektrometri (EDS). Maalausten maalin sideaine analysoitiin infrapunaspektrometrillä (FTIR). Kilpinen et. al. 2008, 47–48, viitteet 132 ja 151.

55. Kilpinen et. al., 2008, 35–36.
56. Kilpinen et. al. 2008, 34. Kuten tutkimuksessa todetaan, aiemmin maalausten lakanpoistoissa saatettiin soveltaa ns. selektiivistä puhdistusta. Muotokuvamaalausten kohdalla tämä tarkoitti sitä, että kellastunut lakka poistettiin vain kuvatun henkilön alueelta ja muotokuvan tausta saatettiin jättää täysin käsittelemättä.
57. Tutkimuksessa on yhtäältä haluttu korostaa taiteilijan yksilöllistä taiteellista ilmaisua, mutta välttää samalla antamasta vaikutelmaa pohjoisesta eksentrikosta, joka ei olisi tuntenut aikansa taiteen kaanonia, jonka levittämisestä ja auktorisoinnista vastasivat osaltaan tutkimuksessa lähdeaineistona käytetyt maalauskäsikirjat.
58. Vakkari 2000, 14.
59. Kilpinen et. al 2008, 2–5.
60. Kilpinen et. al., 2008, 5.
61. Kilpinen et. al. 2008, 39.
62. Wacklinin ”Miss Heckfordina” tunnettu maalaus (1757) Valtion taidemuseossa. Kilpinen et. al. 2008, 26. Tämäntyyppisiin merkintöihin on tietenkin aina suhtauduttava asiankuuluvalla kriittisyydellä.
63. Tässä yhteydessä on mainittava, että Hampurin yliopiston taidehistorian laitokselle perustettiin vuonna 1996 taideteosten materiaali-ikonografian tutkimukseen keskittynyt arkisto Archiv zur Erforschung Materialikonographie, <http://www.uni-hamburg.de/Materialarchiv/home.htm>.
64. Belting 2005, 305. Nykytaiteessa teosten prosessuaalisuus ilmenee usein siten, että taiteilija valitsee teokseensa tarkoituksellisesti suhteellisen nopeasti häviäviä tai muotoaan muuttavia orgaanisia materiaaleja, esimerkiksi ruoka-aineita. Näin teki mm. saksalainen Dieter Roth (1930–1998). (Ks. Kirjallisuus: Skowranek).
65. Nykytaiteen tutkimuksen diskurssissa puhutaan usein ”kehollisuudesta”. Tällä halutaan korostaa sitä, että toisin kuin perinteisesti ajatellaan, emme kohtaa taideteosta vain näköaistin välityksellä vaan moniaistisesti. Viitatuimpia teoreetikoita tässä yhteydessä ovat olleet Maurice Merleau-Ponty ja Julia Kristeva.
66. Ks. Belting 2005.

KIRJALLISUUS

Ainsworth, Maryan W. ”From Connoisseurship to Technical Art History: The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art”. *Getty Conservation Institute Newsletter 20. 1 Spring 2005*, <http://www.getty.edu/conservation/publications/newsletters/20_1/feature.html> (viitattu 14.3.2011.).

Belting, Hans 2005. ”Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology”. *Critical Inquiry*, 31, 302–319.

Bomford, David & Brown Christopher & Roy Ashok 1988. *Art in the Making. Rembrandt.* London: The National Gallery.

Bomford, David (toim.) 1990. *Art in the Making. Impressionism.* London: The National Gallery.

Bomford, David 1998. "Introduction". Teoksessa *Looking Through Paintings. The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research,* toim. Erma Ouwekerk, Annemiek Ouwekerk, Nicola Costaras, 9–17. Leids Kunsthistorisch Jaarboek X. Baarn: Uitgeverij de Prom, Archetype Publications.

Bomford, David (toim.) 2002. *Art in the Making. Underdrawings in Renaissance Paintings.* London: National Gallery Company.

Bomford, David 2002. "The Purposes of Technical Art History". *The International Institute for Conservation of Historic & Artistic Works.* Bulletin 2002, No.1. February.

Carlyle, Leslie 2001. *The Artist´s Assistant. Oil Painting Instruction Manuals and Handbooks in Britain 1800–1900 With Reference to Selected Eigteenth-century Sources.* London: Archetype Publications.

Conti, Alessandro 2007. *A History of the Restoration and Conservation of Works of Art.* Käänt. Helen Glanville. Amsterdam: Elsevier. Julkaistu alun perin nimellä *Storia del restauro e della conservazione delle opere d´arte*, 1988.

Eikema Hommes, Margriet van 2004. *Changing Pictures. Discoloration in 15th-17th-Century Oil Paintings.* London: Archetype Publications.

Harva, Kirsti 2010. "Tekninen taidehistoria taiteentutkimuksen tukena". Teoksessa *Kokoelmalla on tekijänsä! Ateneumin kokoelmatoiminnan vaikuttavuus,* toim. Teijamari Jyrkkiö & Eija Liukkonen 158–167. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Hermens, Erma; Ouwekerk, Annemiek & Costars, Nicola (toim.) *Looking Thorough Paintings. The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research.* Leids Kunsthistorisch Jaarboek XI. Baarn: Uitgeverij de Prom, London: Archetype Publications.

Heydenreych, Gunnar 2007. *Lucas Cranach The Elder. Painting Materials, Techniques and Workshop Practice.* Amsterdam: Amsterdam University Press.

Holly, Michael Ann 2003. "Mourning and Method". Teoksessa *Compelling Visuality. The Work of Art in and Out of* History, toim. Claire Farago & Robert Zwijnenberg, 156–178. Minneapolis: University of Minnesota Press,

Kilpinen, Tuulikki 1996. "Läpi pinnan. Vincent van Goghin *Katu, Auvers-sur-Oise* -maalauksen tutkimus ja konservointi". Teoksessa *Ateneum,* 42–81. Valtion taidemuseon museojulkaisu.

Kilpinen, Tuulikki 2001. "Impressionismin imussa. Tutkimus Albert Edelfeltin *Pariisin Luxemburgin puistossa* -maalauksesta". Teoksessa *Edelfelt Pariisissa,* toim. Kirsi Kaisla, 86–111. Turku: Turun taidemuseo.

Kilpinen, Tuulikki 2003. "Technical Art History in Practice. Case Studies of the Identification of Forged Paintings Carried Out at the Conservation Department of the Finnish National Gallery". Teoksessa *Art Forgeries. IIC Nordic Group 16th Congress, 4-7th June 2003, Reykjavik, Iceland,* 15-21.

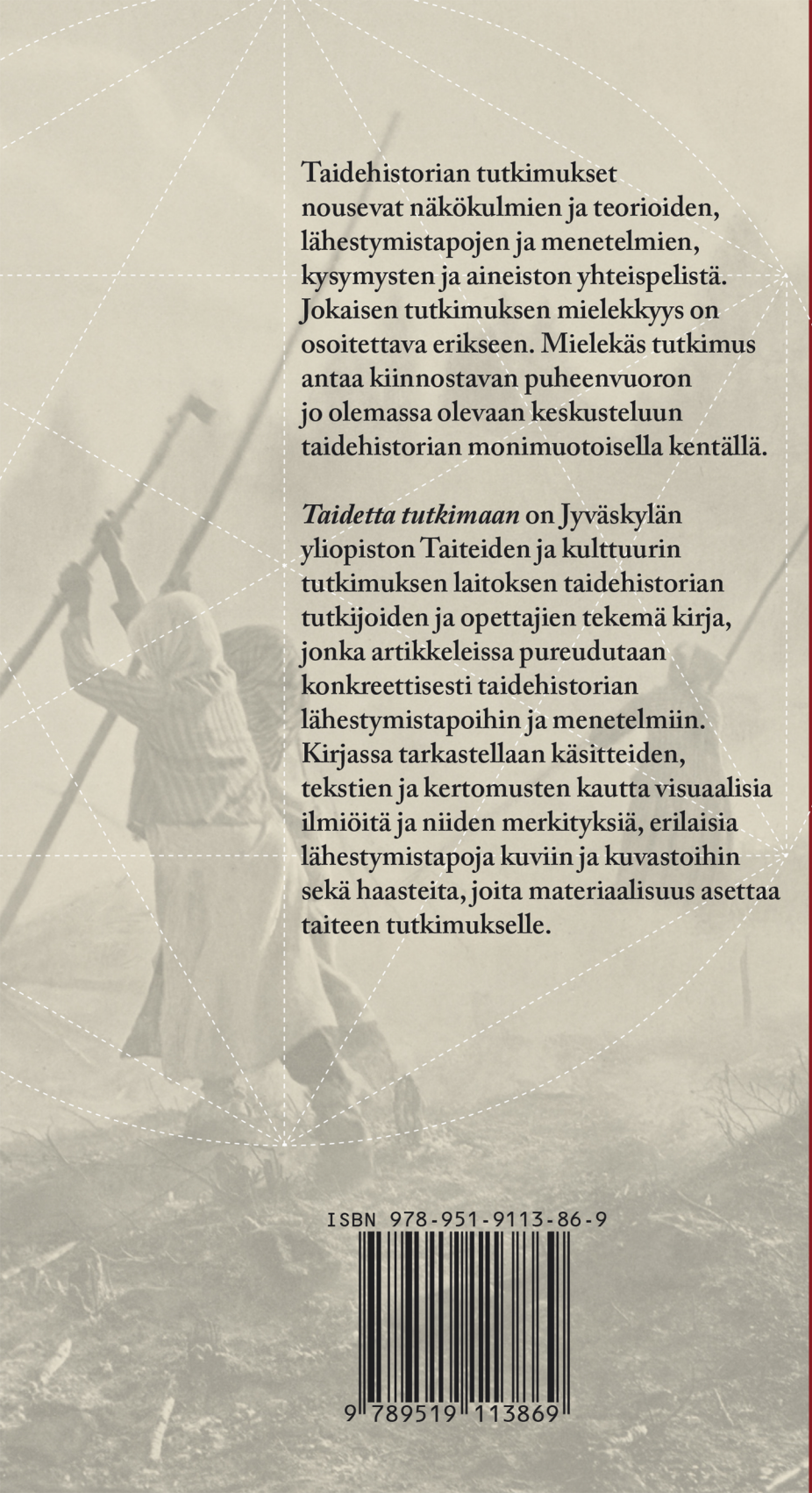
Kilpinen, Tuulikki & Catani, Maria 2004. "Ou est l´enfant? Under the Surface – Albert Edelfelt´s Lapsen ruumissaatto". Teoksessa *Edelfelt: matkoja, maisemia ja naamiaisia*, toim. Erkki Anttonen, 172–173. Helsinki: WSOY

Kilpinen, Tuulikki; Kuurne, Jouni; Reijonen, Henni; Tuomio, Sari & Hornytzkyj, Seppo 2008. "Nuori tuntematon – Isaac Wacklin". Yhteenveto tutkimusprojektista vuosilta 2005–2008. Teoksessa *Krakelyyri. Konservointilaitoksen projekteja 2005–2008.* Helsinki: Valtion taidemuseo.

Kirsch, Andrea & Levenson, Rustin S. 2000. *Seeing Through Paintings. Physical Examination in Art Historical Studies.* New Haven and London: Yale University Press.

Mairinger, Franz 2003. *Strahlenuntersuchung an Kunstwerken.* Leipzig: E.A. Seemann Verlag.

McKim-Smith, Gridley; Andersen-Bergdoll, Greta & Newman, Richard 1988. *Examining Velasquez.* New Haven and London: Yale University Press.
Nurminen, Siukku 2008. "Hyvin luonnosteltu – puoliksi valmis. Jarmo Mäkilän maalaus *Kevät*". Teoksessa *Krakelyyri. Konservointilaitoksen projekteja 2005–2008*, toim. Kirsti Harva & Henni Reijonen, 76–81. Helsinki: Valtion taidemuseo.
Reijonen, Henni 2010. "Suomen museokokoelmien konservoinnin historiaa – kokoelmien hoito ja säilyttäminen Suomen taideyhdistyksessä ja Muinaistieteellisessä toimikunnassa 1880–1950-luvuilla". Teoksessa *Suomen museohistoria*, toim. Susanna Pettersson & Pauliina Kinanen, 288–311. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
Roy, Ashok & Feller, Robert L. (toim.) 1986, 1993. *Artists´ Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics.* Washington: National Gallery of Art, New York, Oxford: Oxford University Press.
Sakari, Marja 2000. *Käsitetaiteen etiikkaa. Suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa.* Helsinki: Valtion taidemuseo.
Sederholm, Helena 1994. *Vallankumouksia norsunluutornissa.* Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta.
Sitwell, Christine & Staniforth, Sarah 1996. *Studies in the History of Painting Restoration. Proceedings of a Symposium Held in London, 23 February.* London: Archetype Publications.
Skowranek, Heide. "Should We Reproduce the Beauty of Decay? A *Museumsleben* in the Work of Dieter Roth". Tate Papers. Tate´s Online Research Journal, Autumn 2007. <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/skowranek.htm> (viitattu 14.3.2011.).
Stewen, Riikka 1995. *Beginnings of Being. Painting and the Topography of the Aesthetic Experience.* Taidehistoriallisia tutkimuksia 15. Helsinki: Taidehistorian seura.
Vakkari, Johanna 1998. "Taideteosten attribuointi". Teoksessa *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*, toim. Arja Elovirta & Ville Lukkarinen, 216–227. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
Vakkari, Johanna 2000. *Lähde ja silmä. Kuvataiteen tutkimuksen historiaa ja perusteita.* Helsinki: Palmenia-kustannus.
Wallert, Arie 1999. "Methods and Materials of Still-Life Painting in the Seventeenth Century". Teoksessa *Still Lifes: Technique and Style. The Examination of Paintings From the Rijksmuseum*, toim. Arie Wallert, 7–24. Amsterdam: Rijksmuseum, Zwolle: Waanders Publishers.
Wetering, Ernst van de 1997. *Rembrandt. The Painter at Work*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
Winter, John. "Overview" (Sackler NAS Colloquium). *Scientific Examination of Art: Modern Techniques in Conservation and Analysis,* <http://www.nap.edu/catalog.php?record_id=11413> (viitattu 14.3.2011.).



Taidehistorian tutkimukset nousevat näkökulmien ja teorioiden, lähestymistapojen ja menetelmien, kysymysten ja aineiston yhteispelistä. Jokaisen tutkimuksen mielekkyys on osoitettava erikseen. Mielekäs tutkimus antaa kiinnostavan puheenvuoron jo olemassa olevaan keskusteluun taidehistorian monimuotoisella kentällä.

Taidetta tutkimaan on Jyväskylän yliopiston Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitoksen taidehistorian tutkijoiden ja opettajien tekemä kirja, jonka artikkeleissa pureudutaan konkreettisesti taidehistorian lähestymistapoihin ja menetelmiin. Kirjassa tarkastellaan käsitteiden, tekstien ja kertomusten kautta visuaalisia ilmiöitä ja niiden merkityksiä, erilaisia lähestymistapoja kuviin ja kuvastoihin sekä haasteita, joita materiaalisuus asettaa taiteen tutkimukselle.

ISBN 978-951-9113-86-9