

This is a self-archived version of an original article. This version may differ from the original in pagination and typographic details.

Author(s): Kuuva, Sari

Title: Pathosformel : hulmuavat hiukset taiteen tunneilmaisussa

Year: 2012

Version: Published version

Copyright: © Kirjoittaja 2012

Rights: In Copyright

Rights url: <http://rightsstatements.org/page/InC/1.0/?language=en>

Please cite the original version:

Kuuva, S. (2012). Pathosformel : hulmuavat hiukset taiteen tunneilmaisussa. In A. Waenerberg, & S. Kähkönen (Eds.), *Taidetta tutkimaan : menetelmiä ja näkökulmia* (pp. 233-256). Kampus Kustannus. Kampus Kustannus/JYY:n julkaisusarja, 86. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-8610-0>

Pathosformel ~ Hulmuavat hiukset taiteen tunneilmaisussa

Intro

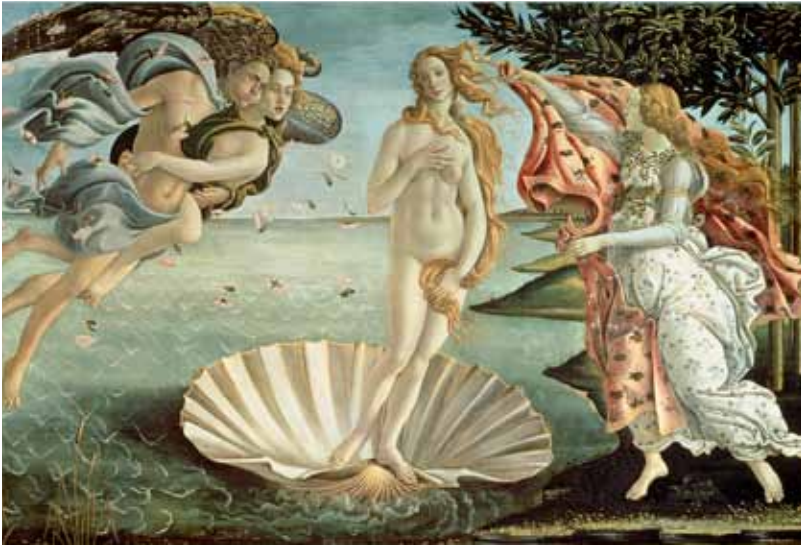
Sandro Botticellin (1445–1510) maalauksessa *Venuksen syntymä* (n. 1485, kuva 1) länsituulen henkäys hulmuttaa rannalla seisovan Venuksen ja kevään jumalattaren hiuksia. Liehuvat hiukset tuovat kuvaan illuusion liikkeestä, joka jatkuu myös teoksessa kuvatuissa draperioissa eli kankaiden laskoksissa. 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 jähmettynäisyydestä 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-tutkimukseensa (1893). Warburgin tutkimuksellinen kiinnostus kohdistui tunneilmäisun 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 ilmaismuodot, kuten ilmeet, eleet, asennot, liikkeet tai dramaattisen toiminnan kuvaukset, ilmestyvät aika ajoin myöhäisempään kulttuuriin, ilmaisuvoimansa säilyttäeinä. 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 energieettiseen inversioon. Päätätöluovussa 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 johdettavista 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 kaiveruksesta,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 vaellusreitit, 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 elokuvien 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 esiyymmärrykselliset 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 yksityiskohdita jo aikaisemmin. Esimerkiksi Warburgin Botticelli-tutkimuksessa (1893) keskeisiä olivat visuaaliset yksityiskohdat, kuten ihmisfigureiden liehuvat hiukset ja kankaiden laskokset, joista kirjoittaja käytti nimityksiä ”dynamisoiivat sivumuodot”, ”liikkuvat sivuaiheet” ja ”antikisoiivat 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 horahahmojen¹² 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 hora-
hahmoa ja maalauksessa vain yksi, on Polizianon runo Warburgin mukaan
kronologisesti maalausta aikaisempi ja siten lähempänä alkuperäistä lähdet-
tä, 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 vaelsi-
vat 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 paatosmuodot¹⁴. Hän osoiti
Botticellin liikekuvauksille myös lukuisia visuaalisia vertailukohtia. Yksi
niistä on roomalaiseen sarkofagireliefiin pohjautuva anonyymin tekijän niin
kutsuttu *Chantillyn sulkakynäpiirros* 1400-luvulta. Teos esittää neljää nais-
hahmoa tuulen purkausten liikuttelemine hiuksineen ja draperioineen¹⁵.
Warburgin Botticelli-tutkimuksen loppupäätelmä on, että renessanssin tai-
teilijoiden huomio suuntautui kohti antiikkia ja muinaisia lähteitä silloin,
kun ulkoisen liikkeen merkitystä haluttiin korostaa¹⁶. Myös renessanssin
taideteoreetikko Leon Battista Alberti (1404–1472) puhuu liikkuvien yksi-
tyiskohtien, kuten hiusten, miellyttävyydestä teoksessaan *De Pictura* (1435)
(Suom. *Maalaustaiteesta*, 1998). Hänen kuvaustensa mukaan hiukset saat-
toivat esimerkiksi kiertyä solmuiksi, aaltoilla ilmassa kuin liekit, liukua tois-
tensa alle tai hulmahtaa eri suuntiin. Taiteessa kuvatut liikkuvat hiukset ja
kankaat jättivät tilaa mielikuvitukselle ja antoivat elottomille lisämuodoille
orgaanisen elämän. Hiusten liikehinnässä Alberti näki yhtäläisyyksiä muun
muassa käärmeeen luikerteluun, nuoleviin tulenlieskoihin ja puun oksistoon.
Alberti kuitenkin vaati varovaisuutta liikkeen käsittelyssä – vain tuulen ai-
heuttama liikehdintä oli oikeutettua.¹⁷

Polariteetit

Warburgin käsite *Pathosformel* liittyy keskeisesti hänen käsitykseensä sym-
bolista ja symbolisaatiosta. Hänen symbolikäsitteellään on yhteyksiä eri-
tyisesti 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 reaallinen”, ”aistillisuus ja järki” ja ”oleminen ja kaipuu”. Ilmiöiden kehityksessä Goethe tunnisti periaatteen nimeltä *koboaminen* (*Steigerung*). Hänen mukaansa ilmiöiden osat irtautuvat ensin vastakohtikseen, mikä jälkeen ne yhdistyvät toisiinsa uudella tavalla, mahdollisesti kohohtaen 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 nais-hahmo, joka toistuu lukuisissa kuvissa renessanssin aikana. Warburg kiinnostui nymfi aiheesta 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 syntymää²³. Maalauksessa synnytyshuoneeseen kiirehtii palvelijatar, joka kantaa päänsä päällä hedelmäkorja. 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 nymfiä seuraavasti:

”Kuka hän on, mistä hän tulee, olenko tavannut hänet aikaisemmin, tarkoitan puolitoistatuhatta vuotta sitten, onko hän varhaiskreikkalais-ta 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 suloiheen 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 epävakaut ja erikoiset liikesarjat, *furia* eli liikkeiden hurjuus sekä antiikin eleiden liioiteltu ja toisteinen vaikutus keskustassa ja etualalla.²⁷ Vaikkei Warburg kattavasti käsitellyt 1500-luvun nymfiäiheita, hänen esittelemistään nymfeistä nykyaikaisimmat elivät julisteissa ja valokuvissa, muun muassa Hampuri-Amerikka -laivareitin matkustajattarena tai golfinpelaaajattarena, 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 kollektiivisestä tietoisuudesta, Warburgin kuva maailma ei kuitenkaan koostunut mentaalista arkkityypeistä, vaan materiaalisista kuvista³⁰.

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 kuvatradiotiota 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 liittämistä antiikista periytyvään paatosmuotoon³³.

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 selitysvoimaa³⁶. 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 kehittämiä 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 *Salomeparafraasi*. Munchin hiusteema on yhdistetty muun muassa Maurice Maeterlinckin (1862–1949) näytelmään *Pelléas ja Mélisande* (1892), jonka kuvittamista taiteilija suunnitteli 1890-luvun alussa³⁸. 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 selkensä takana on vetäytynyt omaan, tummanpuhuvaan tilaansa. Hiusmaisat viivat ihmishahmojen välillä, kuten myös muutamat muut yksityiskohdat, on lisätty kuvaan myöhemmin⁴⁰. 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.

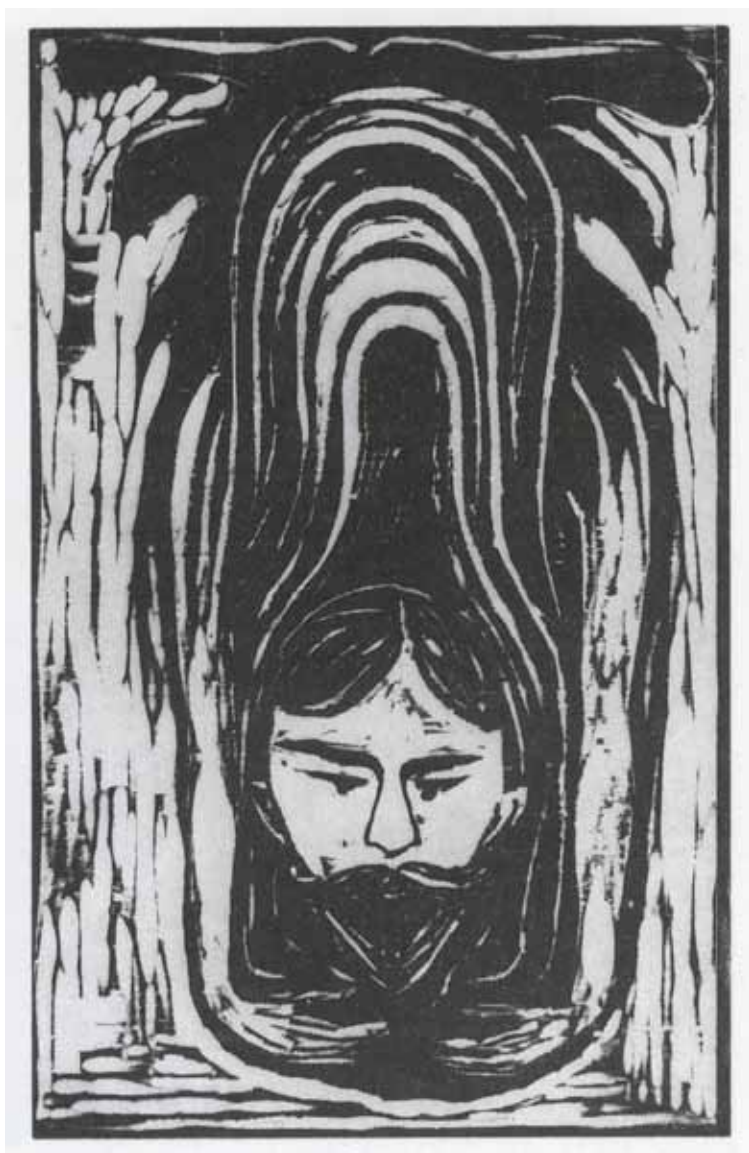
teosten lisäksi Munchin hiusteeman kehitystä voi tarkastella myös vertailemalla vuosina 1895–1896 valmistuneita versioita aiheesta *Vetovoima*. Varhaisimmissa versioissa mies ja nainen avoimine hiuksineen seisovat rannalla kasvotusten, mutta hiukset eivät vielä hulmua tuulessa. Muutamissa versioissa vuodelta 1895 naishahmon hiukset liukuvat jo hienovaraisesti kohti miestä⁴¹, 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 tyneltä. Tässä yhteydessä Munch ikään kuin vastustaa Albertin ohjetta, jonka mukaan hiusten liikkeiden tulisi olla hillittyjä ja pakottomia⁴². 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 rakastavasten 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 sairautta⁴⁵. Myös Munchin edellä siteeratuissa säikeissä 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 luonnoksesta⁴⁶. 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 mainitakaan⁴⁷. Salome oli Herodiaan tytär ja Juudean kuninkaan, Herodes Antipaksen tytäruoli. 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 tyttärtään 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 henkisesti ja fyysisestä kivusta ja ansaan joutumisesta. Hiusteeman valjastamista sekä positiivisiin että negatiivisiin tunnekuvauxiin voi verrata Warburgin kuvailemaan energieettiseen 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 hylmuavat 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 tummanpuhuvan 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 vilpittömyyteen⁴⁸. Munchin maalauksen miehellä on melankolinen, sulkeutunut ilme. Hänen frontaalinen, miltei liikku-maton 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 sydäimestä. 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-parafraasis*sa liike on miltei pysähtynyt. Nainen on kuvattu kasvottomana, anonyymina ja ruumiillisena olentona⁴⁹. Miehestä puolestaan näkyvät vain kasvot. Mies näyttäytyy naista henkiseppänä, mutta toisaalta

myös passiivisena olentona, joka ei pyristele irti ansasta, vaan alistuu kohta-loonsa. 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 kohdusta⁵⁰. Teoksessa kuvattun tilanteen voikin ymmärtää siirtymisenä kohtumaiseen tilaan. Symboliikassa kohtu on ymmärretty sekä kehtona että hautana, elämän alku- ja päätöspisteenä. Teoksen alaosassa naisahmon 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 tyylytelysti hulmuavat hiukset ja taustan mutkitteleva rantaviiva esimerkiksi Munchin teoksessa *Ero* muistuttavat jugendmaisesta pintaornameentikasta, 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 olemassa⁵². Warburgin *Pathosformel*-käsitteen avulla on kuitenkin mahdollista pureutua toistuvien elementtien käyttöön taiteen tunnelmaisissa. *Pathosformel*-käsitteeseen liittyy kiinteästi ajatus polariteeteista ja energieettisestä inversiosta. Kun taiteen tunnelmaisua lähestytään polariteettien näkökulmasta, tarkasteltava ilmiö hahmotetaan vastakohtaisten käsitteiden avulla, pyrkien samalla paljastamaan kuvatul 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 energieettisestä inversiosta.

Warburgin tieteelliseen ajatteluun on kohdistettu paljon kritiikkiä. Hänen kirjoituksiaan ja kuvakokoelmiaan on luonnehdittu fragmentaariseksi ja vaikeaselkoiseksi, 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 kurrottuvan 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 suprematistmin 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 postmodernin 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 tunneilmaisuuksiin 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 ennaltaebkäisy* (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 heksametrimittaisia 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 moraalialia. Hora-hahmoihin on liitetty ajatuksia vuodenaikojen vaihtelusta ja hedelmällisyyden suojelusta ja heistä on käytetty myös nimityksiä Thallo (kukkiminen), Aukso (kasvamisen) ja Karpo (hedelmöiminen). Hellenistisenä kautena horat korvautuivat neljän vuodenaajan henkilöitymillä. (Castrén & Pietilä-Castrén, 2000, 221.)
13. Warburg 1999 (1932), 90–102.

14. Vrt. Kuusamo 2002, 6.
15. *Chantillyn sulkakynäpiirros* (1400-luku), Chantilly, Musée 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 sensuaaliseen 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 Lydyasta 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 gennem dine store øine ind igennem 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 mouvement*, 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. Semiotikka, 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.
- Kuiva, 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 mouvement*, 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 Raisonné. 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.