

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

Author(s): Ockenström, Lauri

Title: Erwin Panofskyn ikonologia ja sen perintö

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:

Ockenström, L. (2012). Erwin Panofskyn ikonologia ja sen perintö. In A. Waenerberg, & S. Kähkönen (Eds.), *Taidetta tutkimaan : menetelmiä ja näkökulmia* (pp. 211-230). Kampus Kustannus. Kampus Kustannus/JYY:n julkaisusarja, 86. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-8610-0>

Erwin Panofskyn ikonologia ja sen perintö

Ikonologiaksi¹ 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 tarkoitukseenaan 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 konventionaalsiin 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 tiettyssä kulttuurissa tiettyinä historiallisena hetkenä, ja minkälaisiin arvoihin, ihanteisiin ja maailmankatsomuksiin nämä ilmaisukeinot olivat kytköksissä. Tässä mielessä taide-teos 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 ilmaisukeilten 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 uskantilainen filosofia ja symbolisen muodon käsite⁵ 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 Wölffliniltä ja Alois Riegliltä 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 viittausuhteet.
- 3) *Olellainen/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, minkälaisen tyyllisten 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 problematisuuden 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 tiettyinä 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 taulukon¹³.

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 Cosimon¹⁵ *Vulcanus Lemnossaarella* -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 malliesimerkinä 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 Serviuksen¹⁷ 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 *nymphis*. Pierolla (tai häntä opastaneella oppineella) on ilmeisesti ollut käytössään tällainen käsikirjoitus, mikä selittää nymfien päätyminen 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 turmeltumattoomaan, 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 Ficinin ja Giovanni Pico della Mirandolan¹⁹ 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 lie-nee 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 kätkeyn symbolin (*disguised symbol*) käsitteestä, jonka hän katsoo soveltuvan etenkin myöhäiskeskiajan taiteen tulkintaan. *Arnolfini*-teoksessa mainitut keskeiset symbolit on naamioitu tai kätkeyty 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 kätkeyn 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 kätkeyn symbolin käytöstä johdonmukaisen käytännön, jossa symbolien tuli istua loogisella tavalla luonnottomuutta tavoittelevaan kompositioon.²³ Tietoisuus kätkeytyjen 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 konventionaalsiin 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 metsästy oli karsiutunut pois.²⁵ Gombrichin mukaan ikonografia näyttäytyi yksittäisen lähdetekstin etsintänä ikonologian käsitteessä puolestaan laajemman (symbolisen) kuvaohjelman selvittämisen. Hän erotteli kuvasta kolme merkitystasoa: 1) repre-

sentatiivinen taso, 2) kuvituksen taso (jolla kuva identifoidaan 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 laatu-kuviin 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 väritynyttä 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, rationaalisenä 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 tulkinat 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 tieteksi tai tekstiksi³², 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 synteesisinä 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, psykoanalyttisen tiedon taso sekä aikakauden ”symboliset muodot” (maailmankatsomukset).³⁵ Kuusamon näkemystä, jossa nostetaan esiin myös semiotiikan näkökulmasta mielenkiintoisia aspekteja, voi tietystä mielessä pitää Panofskyn järjestelmän päivitettyinä 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 ke-säasunnollaan. 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, feminisimiä ja ekologisuuutta 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 aika-kaudesta, 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 Ficinin 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 Ficinin uusplatonilainen filosofia *Primaveran* pohjatekstinä jäi muodista, 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 Ficinin 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. Ficinin *De vita* -teoksen pohjalta voidaan muodostaa myös astrologinen tulkinta, jossa koko teos näyttäytyy suurena talismaanina, jonka tarkoitus on muokata katselijaansa positiivisella tavalla ja välittää tälle suotuisien planeettojen vaikutuksia.

joka pohjautui Ficinin astrologisen magian teoriaan yhdistäen teoksessa esiintyvät kolme graatiaa hyvántahtoisiin planeettoihin, Aurinkoon, Jupiteriin ja Venukseen³⁹. Eräässä tulkinnassa koko maalaus nähtiin jättimäisenä yleistalismaanina, jonka esikuvaksi identifioitiin Ficinin *De vita* -teoksessa⁴⁰ kuvaama *figura mundi* -objekti ("universumin kuva"). Yhteyttä on tosin pidetty epätodennäköisenä, sillä Ficinin kuvaus ei vastaa *Primaveran* sisältöä, ja toisekseen *figura mundi* on useimpien tulkitsijoiden mielestä astrologinen kello.⁴¹ Seuraavaksi esitän, kuinka astrologista tulkintaa voidaan kuitenkin perustella ja jopa laajentaa toisesta näkökulmasta Ficinin tekstejä yksityiskohtaisesti tutkimalla.

Tutkimuksessa on toisinaan sivuutettu muutamia faktoja, jotka puhuvat *Primaveran* ja Ficinin 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 Vespucchin ja Naldo Naldin kanssa. Gombrichin tulkinta pohjautuu pitkälti Ficinin Lorenzolle lähettämään kirjeeseen, jossa Venuksen mainitaan merkittävän lempeän inhimillistä *humanitas*-ominaisuutta. Lisäksi Botticellin tiedetään olleen Vespucchin 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 mundi* 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 ptolemaiolaisen 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 kuvattun 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 mundi* 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 käytännöllisille ulottuvuuksille.

Kuvattu esimerkki havainnollistaa hyvin, kuinka ikonologinen interpretatio sulkee sisäänsä monia erilaisia näkökulmia eikä tiettyssä mielessä tule koskaan täydellisen valmiiksi. Tämänkaltainen tulkintojen hidaskäytännön 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 pohjaututtava 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 käyttökelpottomaksi, ja sen nimissä tapahtuva tutkimus on jatkossakin tarpeellista. Mikäli ymmärrämme ikonologian suuntautumisena, joka tutkii taideteoksiin 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 päivitetyin 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. Myyttistä 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 systématique 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 esi-tyksiä”, 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 tulkintamethodi 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 tottumuksen 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 analyttiselle.
 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 osasyllinen 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. Kriitikistä mm. Palin 1998, 148–57, 160–61. M. A. Hollyn mukaan Panofsky 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. Jahrhunderts*.
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 Painting. 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.