

JYX



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

Author(s): Sopo, Elina

Title: Attribuointi

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:

Sopo, E. (2012). Attribuointi. In A. Waenerberg, & S. Kähkönen (Eds.), *Taidetta tutkimaan : menetelmiä ja näkökulmia* (pp. 307-319). Kampus Kustannus. Kampus Kustannus/JYY:n julkaisusarja, 86. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-8610-0>

Attribuointi

Attribuointi on kuulunut länsimaisen taidehistorian käytetyimpiin tutkimusmenetelmiin renessanssista alkaen. Taidehistoriallisena käsitteenä attribuoinnilla (*attribuo*, lat., antaa, määrätä, osoittaa) tarkoitetaan taideteoksen tekijän määrittämistä tekijän tunnistamisen ja teoksen ajoituksen kautta.

Länsimaisen taiteentuntijuuden historian juuret ovat syvällä klassisessa antiikissa ja erityisesti renessanssin taideteoreetikoiden kirjallisessa tuotannossa; mm. taidemaalari, arkkitehti ja taideteoreetikko Giorgio Vasari käsittelee attribuution ja aitouden kysymyksiä taiteilijaelämäkerrassaan.¹ Taiteentuntijuuden teoriat itsenäistyivät selkeämmin kuitenkin vasta 1600- ja 1700-luvuilla sellaisten teoreetikoiden kuin Filippo Baldinuccin tai Roger de Pilesin välityksellä.² Itse asiassa samanaikaisesti kun keskiaikaiset taiteilijakoulutuksen perinteet ja arvot kallistuivat 1600-luvulta alkaen enemmän taiteilijan individuaalisuutta ja lahjakkuutta painottaviksi, taideteoksen tekijyyden kartoittaminen, alkuperäisen teoksen tunnistaminen kopiosta sekä teoksen esteettisten kvaliteettien määrittely taiteentutkimuksen kirjoituksissa korostui.

Taiteentuntijuus

Historiallisesti attribuointia on mahdotonta analysoida ilman taiteentuntijuuden käsitettä. Sivistyneet *connoisseursit* (tuntijat) ja taiteenkeräilijät ovat kautta vuosisatojen paikantaneet taideteoksia niin ajassa kuin tilassa, osoittaen tekijyyden tietylle taiteilijalle niin tyylillisen analyysin kuin esteettisen arvioinnin perustein. Muuttuvine näkökulmineen nämä taiteentuntijat ovat myös jättäneet lähtemättömän vaikutuksensa niin taidehistoriaan tieteenalana kuin ymmärrykseemme yksittäisistä taiteilijoista ja heidän sijoittumisestaan taidehistorian kronologiaan.

Taiteentuntijoita emme puolestaan voi tarkastella ilman taiteenkeräilijöitä; nämä kaksi ovat eläneet hyvin symbioottista suhdetta 1400-luvun Firenzeen renessanssista alkaen. Renessanssin merkityksellisimpiin ilmiöihin hän kuului materiaalisen eli aineellisen perinnön arvostus ja ylistys, jonka näkyvimpänä merkinä näyttäytyi keräily. Taiteenkeräilyn käytäntöjen ja taiteentuntijuuden synnyn välillä oli siis selvä interaktio; taiteilijoiden, teoreetikoiden, *patronien*, connoisseurien ja taiteenkeräilijöiden tiivis sidos materiaaliseen kulttuuriin vaikutti ratkaisevasti taiteentuntijuuden syntyyn. Renessanssin varhaisin sidos esineelliseen kulttuuriin sisälsi kuitenkin vielä voimakkaita jäänteitä petrarkistisesta perinteestä eli esineen omistussuhteen liittyä materiaalisuuden ohella älyllinen ja henkinen ulottuvuus.³ Esineitä ei kerätty yksinomaan niiden itsensä vuoksi, *per se*, vaan ns. älyllisten esineiden, kuten käsikirjoitusten, omistus nähtiin metaforana tiedon omistukselle ja hankinnalle. Vasta renessanssin myöhemmässä vaiheessa taiteenkeräily muotoutui sosiaalisen statuksen ja sofistikoituneen maun merkiksi ja samalla taideteosten status kaupallisina objekteina, ei ainoastaan taiteilijajenon luomuksina, (yli)korostui.⁴

Morelli, Berenson ja perilliset

Itse attribuointia voisi kutsua taideteoksen diagnostiikaksi. Termi on myös historiallisesti perusteltu, sillä eräät varhaisimmat taideteoreetikot, kuten Jean Baptiste Dubos⁵ ja Jonathan Richardson, rakensivat taiteentuntijuuden ja lääketieteen lähestymistapojen välille analogiaa. Lääkärinkaltaiseksi, luotettavaksi toimijaksi yhdisti connoisseurin erityisesti Richardson, jonka mukaan connoisseurin ei välttämättä tarvinnut olla taiteilija tai edes taiteenkeräilijä. Sen ohella, että taiteentuntijalla oli ”kehittynyt kyky” tunnistaa alkuperäinen teos, hänen tuli luoda lääkärintaivaan luottamussuhde asiakkaaseensa. Taiteenkeräilijöillä, jotka konsultoivat taiteentuntijoita, oli usein suojeltavanaan hyvin herkkiä henkilökohtaisia, esim. kaupallisia intressejä ja luottamuksen käsite oli tässä suhteessa elintärkeä.⁶

Samankaltaista, mutta merkitykseltään jo muuttunutta takaumaa lääketieteeseen voidaan nähdä heijastelleen 1800-luvun toisen puoliskon positivististen arvojen hengessä syntynyt, empiriaan perustuvan ns. tieteellisen taiteentuntijuuden teoretisoinnin muoto merkittävimpana edustajanaan ita-

lialainen Giovanni Morelli. Morellin kokeelliseksi menetelmäksi kutsuma teoria kuuluu ensimmäisiin yrityksiin systematisoida attribuoinnin teoria.⁷ Morellin teoria keskittyi taiteilijan ”alitajuisesti” luomiin yksityiskohtiin, joi- ta hän kutsui morfologisiksi jäljiksi (*Grundformen*). Morellin mukaan tai- teilija ei teoksen toteutushetkellä kiinnitä tällaisiin yksityiskohtiin, kuten korviin ja sormenpäihin, yhtä tietoista huomiota kuin composition muihin alueisiin. Siksi näitä voitaisiin attribuoinnin kannalta pitää ”normina” eli yksittäisen taiteilijan kädenjäljen individuaalina piirteenä.⁸

Morellin menetelmän perustalle oman teoriansa loi hieman myöhemmin Bernard Berenson. Berenson jatkoi Morellin viitoittamalla tiellä, suunnan- ten kuitenkin Morellin teoksen yksityiskohtiin eli mikrokosmokseen kes- kittämän huomion enemmän taiteilijan tyylin, tuotannon ja koulukunnan tasolle, teoksen makrokosmokseen.⁹ Morellille ominaisen teoksen lähilu- kutekniikan ja erityisesti Berensonin siihen lisäämän esteettisen arvioinnin painolastin vuoksi molemmat näkökulmat synnyttivät paljon kritiikkiä aika- kauden taideteoreetikkojen keskuudessa.¹⁰ Morellin ja Berensonin kaltaista connoisseurin arkkityyppiä jatkoi vielä taidehistorioitsija Max Friedländer, mutta 1900-luvun alkupuolelta alkaen tutkimusnäkökulmien kirjon laajen- tuessa ikonografiasta psykoanalyttiseen analyysiin, marxistilaisesta ja femi- nistisestä kritiikistä strukturalismiin ja semiotiikkaan, taiteentutkijan sidos taideteokseen tutkimusobjektina löytyi ja connoisseur-tutkimusperinne koki inflaation.

Vaikka morellilainen ja etenkin hänen jälkeensä vaikuttaneen Heinrich Wölfflinin formalismi ylikorosti tyyli- ja muotoanalyysia, jättäen sellaiset as- pektit kuin kulttuuri ja yhteiskunta hyvin vähälle huomiolle, Morellin ja Be- rensonin menetelmiin tutustuminen on tärkeää. Niin Morelli kuin Berenson toimivat aikana, jolloin taiteentutkimus institutionalisoitui. Heitä voidaan pitää viimeisinä itsenäisinä *amateur connoisseureina*, joilla ei ollut aktiivisen toimintansa aikana tiivistä sidosta museolaitokseen tai akatemiaan – taide- kauppaan kylläkin. Molemmat, erityisesti Berenson, vaikuttivat attribuoin- neillaan lähtemättömästi mm. Italian maalaustaiteen tutkimukseen ja kri- tiikkiin, jäsentaen silloista Italian taiteessa esiintynyttä todellista attribuoin- tien kaaosta.

Nykyisessä esinelähtöisessä tutkimuksessa taideteos pyritään mielum- min ymmärtämään olennaisena osana sen kulttuurin ja yhteiskunnan esi-

neellistä maailmaa, johon teos on kuulunut. Toisin sanoen, taideteoksen, jonka tekijyys ja omistajahistoria on todennettu jokseenkin varmasti, tulee kommunikoida taiteilijaa, hänen lähipiiriään, sosiaalista elämää, uskontoa, mesenaatteja, poliittisia ja taloudellisia аспектеjä käsittelevän tutkimustiedon kanssa. Tällä tavalla on mahdollista rakentaa puolustuskykyisempiä hypoteeseja taiteilijan tuotannosta ja saavuttaa siten myös kestävämpiä attribuointeja.¹¹

Ajoitus attribuution osana

Attribuointiprosessi perustuu esineen materiaalin, rakenteen ja (omistaja) historian tuntemukseen. Kaksi ensimmäistä perustuu usein teknillisiin tutkimuksiin ja tiiviiseen yhteistyöhön konservaattorin tai taiteilijan tuotannon hyvin tunnevan asiantuntijan kanssa. Teoksen attribuoinnin kolmas osa-alue, omistajahistoriatutkimus, tarkoittaa taiteilijaa sekä teosta käsittelevien historiallisten lähteiden tutkimusta. Koska tutkija ei voi tunnistaa sellaisia merkkejä, joista hänellä ei ole kokemusta, empiirisen aineiston eli taiteilijan teosten ja niitä koskevien lähteiden hyvä tuntemus onkin menestyksekkään attribuution perusedellytys. Myös esineen funktio ja ns. arvo sen alkuperäisessä kontekstissa ovat olennaisia esineen eksistenssin kannalta. Ne ovat informaatioarvoltaan rikkaita myös attribuoinnin kannalta, mutta taidehistoriallisessa tutkimuksessa arvoon liittyvät kysymykset on perinteisesti liitetty taidekaupan teemoiksi. Kaiken kaikkiaan museo- ja taidevälityksmaailman välinen etäisyys on Morellin ja Berensonin ajoista ja 1900-luvulla syventynyt.¹²

Attribuointiin kuuluvasta ajoituksesta esimerkkinä käytetään tässä vesileimatutkimukseen eli filigranologiaan perustuvaa tutkimusprojektia, jonka avulla ajoitettiin Sinebrychoffin taidemuseon kokoelmiin kuuluvat Rembrandt van Rijnin grafiikan vedokset *Pyhä Hieronymus rukouksessa* ja *Pyhä Hieronymus hämärässä huoneessa* taiteilijan elinajalle.¹³ Vaikka filigranologia käyttää nykypäivänä hyväkseen yhä enemmän moderneja teknologioita, kuten röntgenteknologiaa, nykyinen vesileimatutkimus perustuu vieläkin suuresti mm. Charles Moise Briquetin ja Edward Heawoodin Euroopassa käytettyjä paperilaatuja ja niissä esiintyviä 1300–1600-luvun vesileimoja käsitteleviin luetteloihin.¹⁴ Briquetin ja Heawoodin jälkeen uudempi vesileimatutkimus on siirtynyt yhä suppeampaan ja erikoistuneempaan vertai-



Rembrandt Harmensz. van Rijn,
Pyhä Hieronymus rukouksessa
(vedoksen verso-puoli), 1632.
Sinebryhoffin taidemuseo.
Kuva: Kirsi Halkola/Valtion
taidemuseo/Kuvataiteen
keskusarkisto.

luaineistoon eli yksittäisten taiteilijoiden käyttämien paperilaatujen ja niissä esiintyvien vesileimojen identifiointiin. Tässä esitellyn grafiikan vedoksen ajoitus- ja autenttisuustutkimuksessa käytettiin hyväksi Rembrandtin etsauksissa esiintyneitä vesileimoja käsittelevää tuoretta tutkimusta,¹⁵ jota täydennettiin muotoanalyysillä ja provenienssitutkimusmenetelmällä. Tutkimuksessa muotoanalyysi perustui pääosin asiantuntija-arvioon.¹⁶ Muotoanalyysillä viitataan tavallisesti taiteilijan yksilöllistä esteettistä ilmaisua paljastaviin piirteisiin, mutta tässä tutkimuksessa muotoanalyysi käsitti enemmän paperin visuaalisten piirteiden ja painotuloksen laadun tarkastelua ja tunnistusta, ei niinkään esim. Rembrandtin yksilöllistä kaiverrustekniikkaa koskevia havaintoja. Toisaalta asiantuntijan muotoanalyysi antoi viitteitä myös vedoksissa esiintyvistä Rembrandtin kaiverrusjäljen individuaaleista piirteistä.

Tutkimuksen ensisijainen tavoite oli erottaa selkeät jälkivedokset ns. taiteilijan elinajan vedoksista. Rembrandthan loi laajan maalaustuotantonsa ohella noin 300 taideteosta viivasyövytystekniikan, kaiverruksen ja kuiva-

neulan eli grafiikan tekniikan keinoin, joista 1700–1800-luvuilla painettiin lukuisia uusia editioita alkuperäislaatoilta. Nämä noin 300 grafiikan vedosta tunnetaan teemallisesti; tässä yhteydessä ei siis tavoiteltu jo tunnettujen vedosten attribuointia vaan vedosten ajoitusta.

Tutkimuskirjallisuuden mukaan ennen vuotta 1650 Rembrandtin käytämässä käsintehdyssä paperissa esiintyi tietynmuotoisia vesileimoja, kuten Basiliski (Pahanilmanlintu) ja Kaksipäinen kotka, kun taas 1650-luvun jälkeisissä vedoksissa esiintyivät sellaiset vesileimat kuin Amsterdamin vaakuna tai Seitsemän Provinssia. Viimeksi mainittuja vesileimoja löytyi muutamista Valtion taidemuseon Rembrandtin grafiikan vesileimallisista teoksista; Rembrandtin yökuvaus *Pyhä Hieronymus hämärässä huoneessa* piti sisällään Amsterdamin vaakunan ja *Pyhä Hieronymus rukouksessa* vesileiman Seitsemän Provinssia. Vaikka tutkimuskirjallisuuden mukaan molempien vesileimojen ajoitus osuu taiteilijan elinajalle eli tietyt paperitehtaat valmistivat kyseisellä vesileimalla varustettua paperia oikea-aikaisesti, metodologisesti paperin ajoituskysymys pysyi vielä avoimena. Amsterdamin vaakunan kaltainen, 1600-luvun toisella puoliskolla paljon käytetty vesileimatyyppi saattoi nimittäin haurastua ja siten muuttaa muotoaan elinkaarensa aikana. Paperikehikkoon pingotettu vesileimalanka kuluu mekaanisen rasituksen ja ajan kuluessa, mikä muuttaa pingotetun langan eli vesileiman ulkonäköä. Vesileimaa tutkiessa tutkijan onkin tiedostettava, että vesileima käy läpi elinkaarensa aikana visuaalisesti asteittaisen ikääntymisen sarjan ja ainoastaan näitä ikääntymisen merkkejä ja niiden aiheuttamia muutoksia tulkitsemalla ja vertailemalla vesileiman tarkempi ajoitus voi olla mahdollista.

Valtion taidemuseon von Collanin kokoelmaan kuuluvassa vedoksessa esiintyi kirjallisuudessa mainittu taiteilijan elinikäinen variaatio Amsterdamin vaakunasta ornamentoituine kilpineen, leijonineen ja kruunuineen. Tällä vesileimalla varustettu paperi tuli Hollannin markkinoille ensimmäisen kerran noin vuonna 1653. Oli syytä olettaa, että vedos on taiteilijan elinikäinen vedos. Tätä tarkempi ajoitus ei ollut tarkoituksenmukaista, koska tutkimuskirjallisuuden mukaan taiteilija vedosti elinäkanaan useita myöhempiä painoksia myös varhaisimmista teoksistaan. Rembrandt saattoikin itse palata tietyn, uransa alkuvaiheessa syntyneen laatan pariin ja vedostaa tästä uuden vedossarjan eli edition. Näin Rembrandtin työskentelytapa graafikkona oli varsin tyypillistä 1500–1600-luvun painotaiteilijalle.

Modernin vesileimatutkimuksen ansioihin voidaankin lukea muun muassa se, että sen avulla on kumottu vallalla ollutta myyttistä käsitystä Rembrandtista taidegraafikkona, joka olisi valinnut jokaista kaivertamaansa vedosta ja jopa vedoksen vaihetta varten laajasta henkilökohtaisesta antiikkipaperivarastostaan kulloiseenkin vedokseen parhaiten soveltuvan paperilaadun. Viimeisimmän tutkimuskirjallisuuden valossa näin ei vaikuta olleen. Aikaisemmin luotuun laattaan palaaminen ei ollut satunnainen piirre taiteilijan työpajatoiminnassa vaan oleellinen osa Rembrandtin luomisprosessia. Rembrandt vedosti laattojaan elinaikanaan niin pitkään kuin vedoksilla oli kysyntää ja painolaatta oli kohtuullisessa kunnossa. Myös käsillä oleva vedos voi kuulua tähän ryhmään.

Toisessa Valtion taidemuseon Rembrandtin elinajalle ajoitetussa vedoksessa itse vesileima näkyy pienikokoisessa teoksessa poikkeuksellisesti kokonaisena. Tämä vesileima, missä hollantilaisleijona seisoo ovaalin vaakunakilven sisällä kannatellen vasemmassa kädessään seitsemää heittokirvestä ja oikeassa kädessään pystyyn nostettua miekkaa, on tunnistettu Alankomaiden pohjoisosan dokumenteissa ensimmäisen kerran vuonna 1656. Myös tämän vesileiman perusteella on syytä olettaa, että teos on taiteilijan elinaikainen vedos. Vesileiman ajoituksen ohella vedoksen elinaikaisuutta tukee myös muotoanalyttisesti puoltava asiantuntijalausunto. Vedoksen painomuste ja erityisesti kuivaneulan jälki vaikutti lausunnon mukaan ”tuoreelta” ja hyvin hienostuneelta. Asiantuntijan mukaan kyseessä olisi varmasti taiteilijan elinaikainen vedos, mutta parhaassa tapauksessa varhainen, painolaatalta ensimmäisten vedosten joukossa vedostettu laadukas vedos.

Tekijän tunnistaminen eli attribuointi

Esimerkkinä attribuoinnista tässä käytetään alkujaan tuntemattoman omistajahistorian omaavan posliinimunan ajoitusta ja tekijän tunnistamista. Arkistotutkimuksen perusteella posliinimunan alkuperäinen omistaja oli varhainen suomalainen taiteenkeräilijä Alexander von Collan vanhempi (1819–1910). Keräilijä kuului sekä Venäjän keisari Aleksanteri II:n lähipiiriin että Venäjän keräilyhistoriallisesti merkittävän sukupolven taiteenkeräilijöiden sisäpiiriin mm. ammatillisen suhdeverkostonsa perusteella.¹⁷ 1700-luvun loppupuolelta alkaen Pietarin Keisarillinen posliinitehdas val-

misti erilaisin dekoratiivisin variaatioin posliinimunia, joiden myöhäisinä ja loisteliaimpina versioina pidetään kultaseppä Carl Fabergén tunnetuksi tekemiä pääsiäismunia. Romanovit antoivat lahjaksi näitä pääsiäismunien vaatimattomampia posliinisia variantteja juhlapyhinä keisarillisen perheen jäsenille, lähipiirilleen ja hoviväelle.¹⁸ Usein lahjaa täydennettiin esim. lampulla, hedelmäkulholla tai vaasilla, jollainen löytyi myös von Collan vanhemman kokoelmasta.

Keisarillisen posliinitehtaan 1800-luvun käsinmaalattu posliini, kuten astiastot, ovat pääosin leimattua posliinia. Posliinissa esiintyviä tehtaan leimoja tulkitsemalla posliiniesine on mahdollista ajoittaa posliinitehtaan ja hallitsijakauden perusteella.¹⁹ Posliinimunan tutkimuksessa ongelmaksi muodostui se, että Keisarillisen posliinitehtaan käsinmaalattuja posliinimunia ei leimattu eikä yleensä signeerattu. Posliinimunia pidetäänkin anonyymeimpänä ja vaikeimmin tunnistettavissa olevana posliinina nimenomaan posliinin leimaamattomuuden vuoksi. Myöskään niitä taiteilijoita, mestareita ja posliinimaalareita, jotka loivat pääosan Keisarillisessa posliinitehtaassa tuotetuista posliinimunista, ei tunneta vielä riittävän hyvin.²⁰

Posliinimunia käsitteleviä teosluetteloita tutkimalla ja posliinimunia vertailemalla oli osoitettavissa, että posliinimuna oli peräisin Keisarillisesta posliinitehtaasta eikä muista aikakauden yksityisistä venäläisistä posliinitehtaista, kuten Gardnerin tai Kornilovin veljesten tehtaista. Muuttuva visuaalinen karakteristiikka luonnehtii eri keisarien hallitsijajakausina tuotettuja posliinimunia. Posliinimunan attribuointia tuki pääosin muotoanalyysi, joka perustui vertailevaan tyyliallyysiin. Tutkittavan posliinimunan värimaailma ja tyylillinen analyysi viittasivat Aleksanteri II:n hallituskauden aikaiseen posliiniin. Posliinimunan ornamenttiikka edusti historistista posliininmaalausta, jolle oli tunnusomaista pinnan lasitteen alaiset polykromiset maalauskerrokset muun muassa syvän sinisin ja kullatuin sävyin. Lasituksen alainen posliininmaalaustekniikka viittasi venäläisessä posliininvalmistuksessa Aleksanteri II:n hallitusaikana saavutettuihin posliininvalmistuksen teknisiin edistysaskeliin. Tutkittavana oleva posliinimuna oli säilynyt lähes koskemattomana alkuperäisiä silkkisiä kannatinnauhoja myöten. Kaivertimella viimeistellyn kullatun kehyksen sisällä esiintyi *Siberian flora* -kimppu, jonka perusteella oli lopulta mahdollista viitata tietyn posliinimaalarin kädenjälkeen.



Fedor Krasovsky:
Keisarillinen posliinimuna,
Keisarillinen posliinitehdas, Venäjä,
n. 1865–1870. Yksityiskokoelma.
Kuva: Elina Sopo.

Koska posliinimunan tekijyys eli attribuointi oli mahdollista saavuttaa, tässä vaiheessa muotoanalyysia konsultoitiin myös ulkomaista asiantuntijaa. Keisarillisen posliinimuseon intendentti suuntasi huomion posliinimestari Fedor Krasovskyn, joka kuului perinteikkääseen posliininmaalareiden sukuun.²¹ 1860-luvulla tehtaassa työskennellyttä Krasovskya on pidetty Aleksanteri II:n hallitsijakaudenaikaisen posliinitehtaan taidokkaimpiin kuuluneena, mutta hyvin vähän tutkittuna taiteilijana. Krasovskyn aihe maailmalle olivat tyyppillisiä herkin siveltimenvedoin luodut pohjoisen luonnon hennot, villit kukat, jotka olivat tunnistettavissa posliinimunan kullatun medaljongin sisällä. Krasovskylle ominaista Siperian kukkaloistoa verrattiin myös kahteen lähes identtiseen posliinimunaan, jotka kuuluivat ulkomaisiin kokoelmiin.²² Tutkimuksen aikana selvisi lisäksi, että Valtiollisen Eremitaasin kokoelmiin kuului vuodelle 1869 ajoitettu pöytä, jonka posliinipinnan koristelun Krasovsky oli toteuttanut lähes identtisin tyyllisin piirtein, toistaen posliinimunassa esiintyvää kukka-aihetta. Posliinimunan ajoituksena voitiin siis pitää 1865–1870 välistä ajanjaksoa ja posliinimunan alkuperäisenä tekijänä posliininmaalaja Fedor Krasovskya.

Pohdintaa

Attribuointi kuuluu vanhan taiteen tutkimuksen keskeisimpiin käsitteisiin. Erityinen sija sillä on perinteisesti ollut museoinstituutioiden, taidekaupan ja taiteenkeräilijöiden piirissä. Kansainvälisesti attribuoinnilla on tärkeä asema määrällisesti laajan tuotannon taitelijoiden, kuten Rembrandtin, tuotantoa kartoitettaessa. Vaikka attribuoinnissa pyritään objektiivisuuteen esim. luonnontieteellisiä menetelmiä käyttäen, se on, kuten useat muut taidehistorialliset tutkimusmenetelmät, hyvin altis tutkijan tulkinnalle eli subjektiivisuudelle.²³ Erityisesti attribuoinnin muotoanalyysin alue on herkkä tutkijan omalle tulkinnalle. Taideteoksen sisältämän informaation tunnistaminen – ja samalla koko attribuoinnin menestys ja kestävyys – onkin eräänlainen fuusio esinelähtöisen taidehistoriallisen tutkimusmenetelmän poikkitieteellisyttä sekä tutkijan visuaalisen havainnointikyvyn ja muistin herkkyyttä. Attribuointia tavoiteltaessa taideteosmäärän ja erityisesti ns. varmasti ajoitettujen teosten määrän tulee olla riittävä, jolloin muotoanalyysissä vertailuun perustuvasta tyylillisestä analyysistä on todellista hyötyä.

Attribuutio on voimassa silloin, kun suurin osa aktiivisesta tutkijayhteisöstä sen hyväksyy. Rembrandtin maalaustutkimus käy hyvänä esimerkkinä yli kaksisataa vuotta kestäneestä attribuutiokeskustelusta, jossa aikaisempia attribuutioita on kumottu muutaman vuosikymmenen välein ja tilalle tarjottu – riittävin perustein – uusia attribuutioita. Onkin esitetty, että mieluummin kuin tekijän itsepintaista takaa-ajoa ja tunnistamista, attribuoinnin tavoitteena tulisi mieluummin olla tutkittavan taideteoksen ja sen historiallisen kontekstin ja kategorian suhteen kartoittaminen. Useinhan esim. teoksen ajoituksen tai alkuperän välityksellä attribuointi voi olla saavutettavissa. Rembrandtin grafikan lehti tai 1800-luvun Pietarin Keisarillisessa posliinitehtaassa valmistettu posliinimuna kantavat sellaisia yksilöllisiä merkkejä tai historiallisen ”informaation kerroksia”, kuten tyylillisiä piirteitä, vesileimoja tai posliinitehtaan leimoja, joita tulkitsemalla ja vertailemalla teoksen ajoitus ja sitä seuraava tekijän tunnistus on mahdollista. Attribuutiota tutkimusmenetelmänä käyttävän olisi lisäksi hyödyllistä muistaa, että niin kauan kuin kyse on attribuution tavoittelusta taidehistoriallisessa tutkimuksessa, ajallinen ja paikallinen muutos kuuluvat tutkimusmenetelmän perusolemuksen.

1. Poimintoja Giorgio Vasarin *Le Vite* -teoksesta on suomen kielellä julkaistu vuonna 1994 professori Altti Kuusamon toimittamassa teoksessa *Taiteilijaelämäkertoja Giottosta Michelangeloon*.
2. Medicien suojeluksessa elänyttä firenzeläistä taiteentuntijaa ja taidekriitikko Baldinuccion (mm. Cosimo de Medici III:n taidehankkija) voidaan syystä kutsua attribuutioteoriaa jo varhain soveltaneeksi pioneeriksi. Taideteoksen tyylillisen analyysin ohella Baldinucci oli kiinnostunut taiteilijan tekniikkaan liittyvistä kysymyksistä; vuonna 1686 Baldinucci kirjoitti kaiveruksen ja viivasyövytyksen historiaa käsittelevän opuksen, syntyen esim. Rembrandtin grafiikan teknisiin ja ilmaisullisiin kysymyksiin; Baldinucci, 1747.
3. Francesco Petrarca (vrt. petrarkismi) on keskeinen, mutta vähän keräilyn tutkimuksessa ja -teoriassa käsitelty renessanssifilosofi. Tämän italialaisen humanistin ja runoilijan kirjallista perintöä mukaillen esineellä tulkittiin olevan – ihmisen kaltaisesti – materiaalinen ja spirituaalinen ulottuvuus. Keräilyfilosofisesti esine tai taideteos oli myös henkinen ja älyllinen objekti ja sillä oli sen mukainen symboliarvo.
4. Findlen, 1998, 83–114.
5. Dubos, 1748.
6. Richardson, 1719.
7. Morelli esitti taiteentutkimuksen teorian ensimmäisen kerran artikkeleina *Zeitschrift für bildende Kunst* -lehdessä Iwan Lermolieffin salanimellä vuosina 1874–1876; Lermolieff, Iwan, ”Die Galerien Roms: Ein kritischer Versuch von Iwan Lermolieff. I. Die Galerie Borghese: Aus dem Russischen übersetzt von Dr Johannes Schwarze, mit Illustrationen”, *Zeitschrift für bildende Kunst*, ix (1874), 1–11, 73–81, 171–8, 249–53; x (1875), 97–106, 207–11, 264–73, 329–34; xi (1876), 132–7, 168–73.
8. Morellin metodin pääpiirteet sisältävistä kirjoituksista on koottu myöhempiä editoita, kuten Morelli, 1897. Suomessa taiteentuntijuutta ja Morellia on käsitelty laajasti Johanna Vakkari; Vakkari, 2000. Attribuointia tutkimusmenetelmänä toteutetaan Suomessa käytännössä mm. Valtion taidemuseon tutkimusprojekteissa, joista tuoreimpia julkaisuja Harva & Reijonen, 2008.
9. Berenson täydensi Morellin menetelmää myös perinteisimmillä lähestymistavoilla, mutta ennen kaikkea berensonimaisella esteettisellä arvioinnilla. Berensonin lähestymistavasta taiteentuntijuuteen, mm. Freedberg, 1989, 7–16.
10. Saksalainen taidehistorioitsija ja merkittävimpiin Rembrandt-tuntijoihin kuulunut Wilhelm von Bode ja Morelli kävivät 1880–1890-luvuilla kiivasta keskustelua ns. tieteellisen taiteentuntijuuden periaatteista. Von Boden taiteentuntijuuden teoria, jota hän ei koskaan systemaattisena kokonaisuutena julkaissut, nojasi Morellia enemmän attribuutiota tukeviin menetelmiin, kuten taiteilijan elämäkerrallisiin seikkoihin ja historiallisiin arkistolähteisiin. Morellin ja von Boden rivaliteetista mm. Anderson, 1996, 107–119; myös Scallen, 2004.
11. Schwartz, 1988, 201–206.
12. Duparc, 2004, 37–43.
13. Tutkimukset suoritettiin Valtion taidemuseon Konservointilaitoksen vastaavan paperikonservaattori Päivi Ukkosen avustuksella.
14. Briquet, 1907; Heawood, 1950.
15. Hinterding, 2006; Hinterding, 1996, Ash & Fletcher, 1998.
16. Tohtori Roman G. Grigoryev Eremitaasin grafiikkakokoelmassa vuosina 2005–2006.
17. Sopo, 2009, 69–92.

18. Esim. Koudriavtseva, 1996.
19. Suomessa venäläistä posliinia mm. Kansallismuseon ainutlaatuisessa posliinikokoelmassa on tutkinut intendentti Elina Anttila; Anttila, 2008.
20. Kudriavtseva & Whitbeck, 2001.
21. Keisarillisen Posliinitehdasmuseon johtaja, tohtori Natalia S. Petrova on perehtynyt Krasovskyn merkitykseen Keisarillisen posliinitehtaan tuotannossa.
22. Amerikkalaisen keräälijä Harold A. Whitbeckin kokoelma sekä Valtiollisen Eremi-taasin posliinimunakokoelma.
23. Prown, 1994, 133–138.

KIRJALLISUUS

- Anderson, Jaynie 1992.** "Giovanni Morelli's Scientific Method of Attribution – Origins and Interpretation". Teoksessa *L'art et les révolutions. Section 5. Révolution et évolution de l'Histoire de l'Art de Warburg à nos jours*, toim. Harald Olbrich. Strasburg: XXVIIe Congrès international d'histoire de l'art.
- Anderson, Jaynie 1996.** "The political power of connoisseurship in nineteenth-century Europe: Wilhelm von Bode versus Giovanni Morelli". Teoksessa *Jahrbuch der Berliner Museen*. N.F. 38, Beiheft. Berlin: Mann.
- Anttila, Elina 2008.** *Venäläinen posliini. Collection Vera Saarela ja Suomen kansallismuseon kokoelmat*. Helsinki: Vera Saarelan säätiö ja Museovirasto.
- Ash, Nancy & Fletcher, Shelley 1998.** *Watermarks in Rembrandt's Prints*. Washington: National Gallery of Art.
- Baldinucci, Filippo 1747.** *Sculptura-historico-technica: or the history and art of engraving. Extracted from Baldinucci, Florent le Comte, Faithorne, the Abcenario Pittorico, and other authors*. London: printed for S. Harding.
- Berenson, Bernard 1902.** "Rudiments of Connoisseurship". Teoksessa *The Study and Criticism of Italian Art*. Second Series. London: G. Bell and Sons, Ltd.
- Briquet, Charles Moise 1907.** *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier d's leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*. Paris: A. Picard & fils.
- Dubos, abbé (Jean-Baptiste) 1748.** *Critical reflections on poetry and painting*. Written in French by the Abbé Du Bos, member and perpetual secretary of the French Academy. Translated into English by Thomas Nugent, gent. From the fifth edition revised, corrected, and enlarged by the author. 3 vols. London: Printed for John Nourse.
- Duparc, Frederik J. 2004.** "The art trade and the museum: an enforced marriage or a love affair?" Teoksessa *Art Market Matters*. Netherlands: The European Fine Art Foundation.
- Findlen, Paula 1998.** "Possessing the Past: The Material World of the Italian Renaissance". *The American Historical Review*, vol. 103, s. 83–114.
- Freedberg, S. J. 1989.** "Berenson, connoisseurship & the history of art", *New Criterion*, vol. 7, s. 7–16.
- Friedländer, Max 1942.** *On Art and Connoisseurship*. Boston: Beacon Press.
- Harva, Kirsti & Reijonen, Henni 2008.** *Krakelyyri – Konservointilaitoksen projekteja 2005–2008*. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Heawood, Edward 1950.** *Watermarks, Mainly of the 17th and 18th Centuries*. Hilversum, Holland: The Paper Publications Society.

- Hinterding, Erik 1996.** "Rembrandt and van Vliet: the Watermarks". Teoksessa *Rembrandt & van Vliet. A Collaboration on Copper*. Christian Schuckman, Martin Royalton Kisch, Erik Hinterding. Amsterdam: Museum het Rembrandthuis
- Hinterding, Erik 2006.** *Rembrandt as an etcher*. Catalogue of Watermarks, vol. I–III. Ouderkerk aan den IJssel: Sound & Vision Publishers.
- Koudriavtseva, Tamara V. 1996.** *Paques Imperiales. Les Oeufs en Porcelaine de l'Ermitage de Saint-Petersbourg*, toim. Roland Blaetter. Switzerland: Enterprise d'arts graphiques Jean Genoud SA.
- Kudriavtseva, Tamara & Whitbeck, Harold 2001.** *Russian Imperial Porcelain Easter Eggs*. London: Merrell.
- Lermolieff, Iwan** "Die Galerien Roms: Ein kritischer Versuch von Iwan Lermolieff. I. Die Galerie Borghese: Aus dem Russischen übersetzt von Dr Johannes Schwarze, mit Illustrationen". *Z. Bild. Kst*, IX (1874), s. 1–11, 73–81, 171–8, 249–53; X (1875), s. 97–106, 207–11, 264–73, 329–34; XI (1876), s. 132–7, 168–73.
- Morelli, Giovanni 1897.** *Della pittura italiana; studii storico critici, di Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff) I. ed. italiana, preceduta dalla biografia e dal ritratto dell'autore*. Milano: Fratelli Treves.
- Prown, Jules 1994.** "Mind in matter: an introduction to material culture theory". Teoksessa *Interpreting Objects and Collections*, toim. Susan M. Pearce. London: Routledge.
- Richardson, Jonathan 1719.** *Two discourses. I. An essay on the whole art of criticism as it relates to painting. II. An argument in behalf of the science of a connoisseur*. London: Printed for W. Churchill.
- Scallen, Catherine 2004.** *Rembrandt: Reputation and the Practice of Connoisseurship*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Schwartz, Gary 1988.** "Connoisseurship: The Penalty of Ahistoricism". *Artibus et Historiae*, vol. 9, nr 18, s. 201–206.
- Sopo, Elina. 2009.** "Some Early Finnish Art Collectors in the Light of New Sources: Imperial Honorary Surgeon Alexander von Collan (1819–1910) and Master of Laws Alexander von Collan (1858–1939) as collectors from the 'third estate'". *Scandinavian Journal of History*, vol. 34, nr 1, s. 69–92.
- Tummers, Anna & Jonckheere, Koenraad 2008.** *Art Market and Connoisseurship. A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and their Contemporaries*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Vakkari, Johanna 2000.** *Läbde ja Silmä. Kuvataiteen tuntemuksen historiaa ja perusteita*. Helsinki: Palmenia.
- Vasari, Giorgio 1994.** *Taiteilijaelämäkertoja Giottosta Michelangeloon*, toim. Altti Kuusamo, suom. Pia Mänttari. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Wetering, Ernst van de 1992.** "The Question of Authenticity: An Anachronism?" Teoksessa *Rembrandt and his Pupils. Papers given at a Symposium in Nationalmuseum Stockholm, 2–3 October 1992*, toim. Görel Cavalli-Björkman. Stockholm: Nationalmuseum.