

Primitiivisyyden käsite työvälineenä 1920-luvun kontekstissa: Lionello Venturi

Hanna-Leena Paloposki

Antonella Perna, *Lionello Venturi and The Taste of the Primitives: from Text to Context (1918–1931). The Concept of the Primitive as a Perspective of Analysis* (Turku: Turun yliopisto, 2020), 345 s. <https://www.utu-pub.fi/handle/10024/148927>

Italialainen taidehistorioitsija, professori Lionello Venturi (1885–1961) julkaisi vuonna 1926 teoksensa *Il gusto dei primitivi*. Tämä Venturin teos on keskiössä Antonella Pernan taidehistorian väitöskirjassa, joka tarkastettiin Turun yliopistossa helmikuussa 2020. Kirjaa ei ole painettu muilla kielillä, mutta Rooman La Sapienza -yliopiston kokoelmiin kuuluvassa Venturin arkistossa on teoksen julkaisematon englanninno *The Taste of the Primitives*.¹

Alaotsikon mukaisesti Perna tarkastelee primitiivisen käsitettä tulkintavälineenä ja analysoi sen avulla Lionello Venturin toiminnan eri puolia: taiteen tutkijana, taidehistorian professorina² ja metodien uudistajana, taidekirjoittajana, keräilijän neuvonantajana ja

aktiivisena kulttuurikeskusteluun osallistujana. Pernan päämääränä on rakentaa aikaisempaa tutkimusta yhä tenäisempi kuva Venturista ja hänen teoreettisesta taustastaan.

Pernan tarkoituksena oli alun perin analysoida Venturin kirjaa taideteoreettisesta ja tekstianalyttisesta näkökulmasta – ymmärtää kirja täysin, kuten hän kirjoittaa. Työn edetessä hän huomasi, että valittu näkökulma ei riittäisi valaisemaan monia tekstin synnyttämiä kysymyksiä. Kirja tuntui vaativan kontekstualisoivaa otetta, ja Perna sisällyttikin tutkimukseensa kaksi laajaa osuutta, joissa hän tarkastelee primitiivisen käsitteen läpi Venturin toimintaa sekä taideneuvonantajana Riccardo Gualinon kokoelman keräämisessä että kulttuurialan aktivistina 1920-luvun Italiassa.

Kontekstualisoivat osuudet vaativat laajempaa arkistotutkimusta, joka vei Pernan Venturin arkiston lisäksi muun muassa Bernard Berensonin arkistoon Firenzessä, tuolloin vielä yksityisomistuksessa olleeseen Riccardo Gualinon arkistoon Roomassa ja Os-



vald Sirénin arkistoon Tukholmassa. Arkistotutkimuksen tuloksia Perna hyödyntää erityisesti käsitellessään Gualinon kokoelman keräämistä.

Johdannossa Perna esittelee tiiviisti primitivismin käsitteen erilaisia merkityksiä. Täyteen ladattu termi on oivallinen esimerkki Mieke Balin lanseeraamasta matkustavasta käsitteestä. Sitä on läntisissä kulttuureissa käytetty kertomaan jostakin vähemmän kehittyneestä ja alempiarvoisesta, mutta Venturilla käsitteeseen ei liity kolonialistisia viitteitä.

Pernan tutkimuksen teoreettinen viitekehys on Michel Foucault'n diskurssiteoria, erityisesti diskurssi suhteessa valtaan. Tutkimushypoteesina on, että Venturin primitivistinen diskurssi oli merkityksellinen strategia, diskursiivinen kehys, jolla hän edisti omia esteettisiä teorioitaan ja ajatuksiaan ja omaa positiotaan ajan kulttuurikeskustelussa. Teoksellaan *Il gusto dei primitivi* Venturi tarjosi niille yhteisen viitepohjan. Diskurssianalyttinen ote kulkee läpi väitöskirjan eikä katoa aiheen muun käsittelyn varjoon.

Formalistit ja primitiivisen käsite

Lionello Venturin esteettiseen teoriaan vaikuttivat erityisesti toisen polven formalistit. Perna tarkasteleekin tutkimuksessaan heitä primitiivisen käsitteen kautta ja omistaa alaluvut Bernard Berensonille, Roger Frylle, Clive Bellille ja suomalais-ruotsalaiselle taidehistorioitsijalle Osvald Sirénille. Formalisteja ei aikaisemmin ole tutkittu Venturin yhteydessä tästä näkö-

kulmasta. Berensonilla ja Sirénillä, jotka kummatkin Venturi tunsu henkilökohtaisesti, oli suora vaikutus hänen estetiikkansa ja primitivisminsa muotoutumiseen. Niissä on kaikuja myös Benedetto Crocen uusidealismista.

Muiden formalistien tapaan Venturi käyttää kirjoituksissaan sanaa primitiivinen kahdessa merkityksessä: se viittaa toisaalta italialaiseen taiteeseen 1200–1400-luvuilla ja toisaalta se on käsite, joka kokoaa yhteen olennaiset esteettiset luonteenpiirteet, jotka kuuluvat jokaiselle ”todelliselle” taideteokselle. Formalistisen ajattelun mukaisesti Venturille muoto oli taideteoksessa sisältöä tärkeämpi. Muoto on puhtaasti visuaalinen elementti, joka ilmaisee ja herättää tunteita aistinvaraisella tavalla. Tässä suhteessa Venturi erotti kahdenlaisia muotoja, tavallisia (*ordinary*) ja taiteellisia (*artistic*). Taiteelliset muodot ovat visuaalisen ilmaisun universaali keino, ja tämä universaalisuus on olennainen tekijä hänen ajattelussaan. Sirénin vaikutus Venturiin tulee ilmi myös tämän teosofisissa näkemyksissä ja mystisen korostamisessa.

Perna kirjoittaa, että Venturin teksteissä primitivistinen diskurssi on appropriaaion, tulkinnan ja arvottamisen kehystävä työkalu. Primitiivisen käsitteen pohjalta Venturi halusi kehittää diskursiivisen kehyksen, joka puolestaan selitti hänen esteettiset väitteensä, tuki niitä ja Pernan sanoin ”brändäsi” ne

Taidekokoelma universalismin periaattein

Kahdesta kontekstoivasta tutkimusosiosta ensimmäinen tarkastelee Lionello Venturin roolia torinolaisen teollisuusyrittäjän, self-made-liikemiehen ja taiteen rakastajan Riccardo Gualinon (1879–1964)³ kokoelman keräämisessä. Gualino vaimoineen kuului Torinossa edistyksellisiin ja avantgardistisiin taidepiireihin. Perna tutkii kokoelmaa Venturin primitivistisen diskurssin näkökulmasta. Vuonna 1928 siitä järjestettiin iso näyttely Galleria Sabaudassa Torinossa, ja Gualino lahjoitti osan teoksista museolle. 1920-luvun lopun kansainvälinen taloudellinen kriisi vaikutti Gualinon. Fasistinen hallinto syytti häntä Italian talouden vahingoittamisesta ja tuomitsi hänet sisäiseen karkotukseen. Taustalla oli myös poliittisia syitä. Italian pankki takavarikoi Gualinon omaisuuden vuonna 1929. Hän pystyi toisen maailmansodan jälkeen jatkamaan toimintaansa ja aloittamaan uudelleen taiteen keräämisenkin.

Taidekauppa ja taiteen kerääminen ovat monisyisiä ilmiöitä, joihin ei luonnollisesti pysty yhdessä väitöskirjan luvussa paneutumaan syvällisesti kaikkine puolineen. Perna fokuoikin tutkimuksensa kahteen Venturin ja Gualinon kokoelman keräämisen kannalta olennaiseen uuteen ilmiöön: uudenlaisten neuvonantajien tulon keräilijöiden avuksi sekä keräilijöiden ja neuvonantajien kumppanuussuhteiden syntyymiseen.

Taidehistorian yliopisto-opetuksen levittyä taidekokoelmien keräämisen kentälle muodostui akatee-



misten taideneuvonantajien ryhmä, johon Venturikin kuuluu. Akateemiset neuvonantajat kohottivat omalla tutkimuksellisella ja akateemisella auktoriteetillaan kokoelmien arvoa. Perna mukaan he auttoivat tekemään taideteoksista, taidesuuntauksista ja maantieteellisen tai tietyn aikakauden taideteoksista Krzysztof Pomianin luoman käsitteen mukaisesti semioforeja, objekteja, jotka luomalla merkityksiä vahvistivat omistajan sosiaalista statusta. Koska aikaisemmin semioforin asemassa olevalla taiteella – kuten Italian renessanssitaiteella – oli kova kysyntä taidemarkkinoilla 1900-luvun alussa, uusia semioforeja tarvittiin.

Gualinon ja Venturin suhde kokoelman keräämisessä on myös esimerkki uudenaikaisesta keräilijän ja neuvonantajan kumppanuussuhteesta, jolle esikuvana voi pitää Bernard Berensonin toimintaa. Venturin rooli neuvonantajana alkoi jo vuonna 1918, mutta vuodesta 1922 lähtien keräämisestä tuli yhteistyöprojekti ja strategista toimintaa. Gualinosta ja Venturista tuli myös hyvät ystävät. Venturi oli Gualinon ainoa neuvonantaja ja vastasi teosten löytämisestä, niiden aitouden ja tekijyyden takaamisesta sekä kokoelman brändäyksestä. Venturi ymmärsi ne potentiaaliset edut, jotka rooli neuvonantajana ja kokoelman kerääminen lähes tyhjästä antaisivat hänen taidediskurssilleen. Formalististen ajatusten vaikutus taiteen keräämiseen oli jo 1900-luvun alussa levinnyt Pohjois-Amerikassa, mutta Italiassa se oli uutta. Gualino sitoutui Venturin neuvoi-

hin ja strategiaan suunnitelmiin, ostaen hänen suosittelemansa teokset. Venturi pystyi takaamaan hankintojen aitouden ja attribuoinnit, minkä lisäksi hän pystyi asettamaan teokset merkitykselliseen kehykseen. Se puolestaan antoi erityisasiantuntija-arvoa kokoelmalle.

Vuodesta 1923 alkaen Gualino osti myös kiinalaista taidetta, mikä sopi Venturin esteettiseen diskurssiin. Perna osoittaa, että sitä ryhdyttiin hankkimaan nimenomaan Osvald Sirénin vaikutuksesta ja hänen asiantuntemuksensa avulla.⁴ Siihen Venturin oma asiantuntemus ei olisikaan yksin riittänyt. Sirénin tarkastelu pohjaa osittain Minna Törmän tutkimuksiin, mutta väitöskirja tuo ensimmäistä kertaa esiin Sirénin merkityksen sekä Venturille että Gualinon kokoelmalle. Sirén oli kansainvälisesti verkostoitunut tutkija, joka tunsu myös taidekaupan maailman. Hän oli jo tunnettu Italian vanhan taiteen tuntija, kun hän kiinnostui kiinalaisesta taiteesta ja saavutti siinäkin arvostetun asiantuntijan aseman.

Sirénin ansiosta Gualino pystyi suhteellisen lyhyessä ajassa kilpailusta huolimatta hankkimaan itselleen yhtenäisen, ensiluokkaisen kiinalaisen taiteen kokonaisuuden. Sirén asui vuosina 1923–1926 taidekaupan keskuksessa Pariisissa, jossa Venturi ja Gualinokin usein kävivät ja josta kiinalaiset teokset pääasiassa hankittiin. Sirénin auktoriteetti ja hänen formalismiin ja primitivismiin perustuva diskurssinsa auttoivat kiinalaisen taiteen kontekstualisoinnissa ja keräämisen

edistämisessä. Italialaisten vanhojen mestareiden – joita Gualinon ensimmäiset hankinnat Venturin kanssa olivat – rinnastaminen kiinalaisen ja modernin taiteen kanssa ei sinänsä ollut uutta. Niiden keskenään jakama diskursiivinen kehys vahvisti kuitenkin semioforin funktion siirtoa teokselta toiselle ja vaikutti kiinalaisen taiteen suosioon ja arvoon. Sen kerääminen oli myös taloudellisesti järkevä ratkaisu, ja teoksia oli paremmin saatavilla kuin jo pitempään kerättyjä Italian primitiivejä.

Kokoelman kerääminen hyödytti sekä Venturia että Gualinoa. Uudet semioforit kohottivat Gualinon asemaa ennakkoluulottomana, modernina, liberaalina ja edistyksellisenä kulttuurin tukijana ja keräilijänä. Venturille kumppanuus merkitsi konkreettisesti verkostojen laajentumista niin koti- kuin ulkomailla ja mahdollisuuksia ulkomaanmatkoihin yms. Kokoelmasta tuli Venturin esteettisten periaatteiden visuaalinen ilmentymä ja keino laajentaa omaa vaikutusvaltaa ja auktoriteettia. Perna toteaa (ks. esim., 90), että juuri primitiivisyyden käsitteen kautta Gualinon ensi silmäyksellä hajanaiselta näyttävä kokoelma saavutti homogeneisuutta ja arvoa. Siihen hankittiin taidetta, joka ilmensi primitiivisen käsitettä ja sen myötä tulevia arvoja. Näin Gualinon kokoelman teokset ylittivät ajalliset ja maantieteelliset rajat.

Samana vuonna *Il gusto dei primitivi* -teoksen kanssa ilmestyi Venturin laatima Gualinon kokoelman en-



simmainen luettelo. Kummankin perustana on primitiivisen käsite, ja Perna mukaan kokoelmaluetteloa voi jopa pitää *Il gusto dei primitivi* -julkaisun aineistoluettelona ja kuvitusosiona. Monet siinä mainitut ja kuvina esitetyt teokset olivat nimenomaan Gualinon kokoelmasta.

Kulttuurinen toisinajattelija

Fasistit pääsivät Italiassa valtaan vuonna 1922. Tämän jälkeen fasismi pyrittiin esittämään maallisena uskontona, joka tukeutui erityisesti nationalismiin ja Italian kulttuurin klassiseen traditioon. Yhtenäisimmän pohjan kansalliselle identiteetille Italiassa muodostivatkin juuri taide ja kulttuuri. Klassisesta traditiosta tulikin monille taiteilijoille lähtökohta modernin kansallisen kulttuuri-identiteetin määrittelyssä.

Kulttuuri fasistisoitiin Italiassa 1920-luvulla. Perna analysoi tämän kehityksen erinomaisesti tarkastelemalla modernia klassisismia suhteessa fasistiseen diskurssiin, taidepolitiikkaan ja tapoihin ja prosesseihin, joilla kulttuurielämä eri instituutioineen muutettiin fasistiseksi. Valtiosta tuli merkittävä taiteen suojelija näyttelyineen, kilpailuineen, apurahoineen ja ostoineen. Fasistinen hallinto esitettiin Italian kulttuurin uudelleen syntymisen promoottorina. Fasistisen Italian kulttuurielämää käsittelevä tutkimuskirjallisuus on runsasta. Perna on valinnut siitä lähdeaineistokseen suppeahkon määrän tutkimuksia, mutta kyseessä ovat juuri alan keskeisimpien ja arvostetuimpien tutkijoiden

kirjoitukset. Hän on osannut myös poimia ja tiivistää niistä olennaiset asiat.

Fasistiselle taidepolitiikalle oli ominaista hegemoninen pluralismi. Se ei halunnut luoda virallista fasistista, valtion omaa taidetta. Taiteellisen tuotannon suoran kontrolloimisen sijaan se pyrki ottamaan haltuunsa ja kontrolloimaan sitä kontekstia, jossa taiteilijat elivät ja työskentelivät. Taiteilijoille oli edullista välttää avointa kritiikkiä ja osallistua dominoivan diskurssin rakenteisiin, vaikka passiivisesti. Myös poliittisesti antifasistiset taiteilijat, kuten Felice Casorati ja Carlo Levi, toimivat sen sisällä, osallistuen muun muassa näyttelyihin.

Perna osoittaa, että fasistinen kehys on avain Venturin primitivismiin käsitteen ymmärtämiseen ja määrittelee sen kulttuurisen toisinajattelijan työkaluksi. Hän painottaa, että Venturin primitivismi ei ollut tulosta poliittisesta aktivismista. Venturi oli eri tavoin yhteistyössä hallintoa lähellä olevien kanssa, hänet hyväksyttiin mukaan kulttuurikeskusteluun eikä häntä sensuroitu.

Diskursiiviset kehykset olivat tapa antaa merkitystä ja arvoa hyvinkin erilaisille taideteoksille. Ne sulautettiin, otettiin mukaan ja approproitiin, välittämättä niiden tyylistä tai alkuperäisestä merkityksestä. Perna sitoo hyvin Venturin primitivistisen diskurssin dominoivan fasistisen diskurssin yhteyteen. Nämä diskursiiviset kehykset kilpailivat keskenään, kannattaen vastakkaisia esteettisiä näkökantoja. Kumpikin oli epätarkka ja fokuksessaan ei-objektiivinen. Taiteilijat työskentelivät pääosin maini-

tusta appropriaation prosessista itsenäisinä.

Fasistinen hallinto osasi hyödyntää kuvia ja ymmärsi niiden symbolisen merkityksen. Taidetta tulkittiin nationalismiin ja tradition kautta, ja taideteokset esitettiin fasistisen ideologian ilmauksina. Venturi taas painotti spontaanisuutta, itsenäisyyttä, hengellisiä ja emotionaalisia arvoja sekä universaaleja ominaisuuksia, kuten formaalinen synteesi. Venturin pääargumentteja olivat antiklassismi ja antinationalismi. Perna sanoin primitivismi oli Venturille klassismin ”vastalääke”. Kumpaakin kehystä saattoi käyttää hyväkseen antamaan halutun laisia merkityksiä mille tahansa taideteokselle. Teoksista korostettiin piirteitä, jotka sopivat omaan diskurssiin, ja ohitettiin ne, jotka olivat ristiriidassa sen kanssa. Mielenkiintoinen esimerkki tästä on Felice Casorati, jonka taidetta kumpikin osapuoli hyödynsi omiin tarkoituksiinsa. Omat ennakkoluulot ja oma agenda estivät Venturia ymmärtämästä modernia ja oman ajan taidetta, erityisesti modernia klassismia 1920-luvulla, minkä hän itse myöhemmin myönsi.

Venturi pyrki vaikuttamaan monella rintamalla: yliopistossa opetustoiminnassaan, yliopiston ulkopuolella pitämillään suosituilla avoimilla luennoilla, kirjoittamalla lehtiin ja toimimalla aktiivisesti Torinon kulttuurikentällä. Hän onnistuikin saamaan näkyvyyttä, laajan yleisön ja herättämään keskustelua. Gualinon kautta hän sai niin strategista kuin taloudellista tukea rooliinsa. Gualinon kokoelma vastasi Venturin luomaa



primitivististä kehystä samalla tavalla kuin fasiset tapahtumat ja näyttelyt vastasivat fasisista klassisista kehystä. Tarve osallistua ja vastustaa dominoivaa diskurssia auttoi Venturia myös määrittelemään oman primitivismin käsitteensä tarkemmin. Pernan mukaan yhtenä osoituksena tästä on se, että Venturi käytti primitivismin käsitettä kirjoituksissaan juuri 1920-luvulla.

Kun kulttuurielämän keskittyminen ja fasismin ote tiukentuivat, Venturin kansainvälisiä suhteita ja universalismia alettiin pitää antifasismina. Perna painottaa, että vastakkainasetteluun johtivat kuitenkin Venturin intellektuaaliset, kulttuuriset ja esteettiset ideat, joita hän ei halunnut alistaa kompromisseille, ei hänen poliittinen aktivisminsa. Samoista syistä Venturi kieltäytyi allekirjoittamasta pakollista yliopistojen professoreiden lojaalisuusvalaa fasisiselle hallinnolle 1931. Hän oli jo tuolloin ymmärtänyt, että hän asemansa kulttuurikeskustelussa oli kutistunut ja hänen ammatillinen autonomiansa oli rajoitettu. Hän ei halunnut jäädä marginaaliseen asemaan, vaan muutti ulkomaille (1932). Silloin myös primitivismi katosi hänen kirjoituksistaan.

Vaikka Pernan analyysi kilpailevista diskursseista on hyvin laadittu, pienen kritiikin tästä osiosta voi esittää: fasisinen diskurssi esitetään melko persoonattomana ja yksimielisenä, vaikka keskeisillä toimijoillakin oli risiiritaisia näkemyksiä. Siitä jää kaipaamaan autenttista ajanjakson ääntä, nimenomaan dominoivan diskurssin edustajien kirjoituksia ja lainauksia niistä. Venturin kirjoituksia Perna käyttää tässäkin osuudessa erittäin laajasti.

Primitivismi – toimiva näkökulma

Sujuvasti kirjoitetun kirjan rakenne selkeine pääluokineen on toimiva. Se tuo mukanaan jonkin verran toistoa ja hajanaisuutta, sillä esimerkiksi samoihin keskeisiin henkilöihin palataan eri yhteyksissä eri näkökulmista ja eri rooleissa. Tietynlaista toistoa on myös niissä lukuisissa kohdissa, joissa Perna kirjoittaa Venturin primitivismistä ja sen käytöstä eri konteksteissa. Toisaalta toistoa ei voi välttää, koska primitivismin tarjoama diskursiivinen kehys oli niin olennaisesti kietoutunut kaikkeen Venturin toimintaan ja kirjoituksiin tutkimusajanjaksolla.

Luettuani johdannon ja tutustuttuani tutkimuksen tavoitteisiin mieleeni tuli epäily, onko näin isojen osa-alueiden sisällyttäminen yhteen väitöskirjaan liian iso ja käsitelyä hajauttava tekijä. Jokaisesta osa-alueestahan voisi kirjoittaa oman väitöskirjansa. Tutkimuksen luettuani voin kuitenkin todeta, että Perna onnistuu asettamassaan tehtävässä. Hän pystyy pitämään Venturin primitivismin niin hyvin näkökulmaansa ohjaavana tekijänä ja kuljettamaan sen läpi eri tutkimuskysymysten, että kokonaisuus toimii erinomaisesti. Sen avulla Perna hahmottaa kokonaisuuden Venturin toiminnasta valittuna ajanjaksona ja osoittaa, että primitivismi oli diskursiivinen kehys, joka antoi yhtenäisen pohjan Venturin aloitteille, sekä teoreettisella että käytännöllisellä tasolla. Toivottavasti kirja löytää lukijoita myös Suomen ulkopuolella.

Viitteet

1 Väitöskirjan liitteenä julkaistaan kuvina osia teoksen käännöksestä; näin lukijan on mahdollista tutustua suoraan tutkittavaan tekstiin väitöskirjaa lukiessa. Lukijaa ilahduttaa myös väitöskirjan runsas kuvallisuus. 2 Venturin isä Adolfo Venturi oli Rooman La Sapienza -yliopiston ensimmäinen taidehistorian professori, ja Lionello Venturi kuului ensimmäisten yliopistokoulutuksen saaneiden italialaisten taidehistorioitsijoiden sukupolveen. Hän toimi taidehistorian professorina Torinon yliopistossa 1915 ja uudestaan palattuaan sodasta 1918–1931.

3 Gualino on mielenkiintoinen tutkimuskohde sinänsä. Hänen elämässään ja toiminnassaan risteytyi monia aikakauden piirteitä ja ilmiöitä. Torinon Museo Reallissa järjestettiin hänestä vuonna 2019 iso näyttely *I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore*. Sen yhteydessä ilmestyi samanniminen teos, johon myös Antonella Perna on kirjoittanut artikkelin, "Riccardo Gualino e Osveld Sirén: il collezionismo di arte orientale negli anni venti".

4 Anekdoottina mainittakoon, että Osveld Sirénin kirjastossa, jonka teokset ovat nykyisin osa Helsingin yliopiston kirjaston kokoelmia, on Sirénin Venturilta saama *Il Gusto dei primitivi* -kirja.



FT Hanna-Leena Paloposki työskentelee erikoistutkijana Kansallisgalleriassa. Hän on tutkinut muun muassa Suomen ja Italian julkisia kuvataidesuhteita maailmansotien välillä sekä taidenäyttelyvaihtoa ja taidenäyttelyitä nationalistisesta ja poliittisesta näkökulmasta.