

Freud, Morelli ja kerronnan kudelman

Tutkivan taiteilijan näkökulma syntyvän teoksen havainnointiin

Kukka Paavilainen

doi.org/10.23995/tht.128840



Taiteentuntija Giovanni Morellin (1816–1891) kirja *Della Pittura italiana* (1897) päätyi psykoanalyttikko Sigmund Freudin (1856–1939) kirjastoon *Unien tulkinnan* (1899) kirjoitusvaiheessa. Kirjassaan Morelli hyödynsi proosan kirjoittamisen menetelmiä. Hänen esimerkkinsä innoittamana pohdin taiteellista tutkimusta edustavassa artikkelissani *taidemaalarin kerronnallisia keinoja* ja tietoa, jota tutkimusaiheesta on mahdollista tuottaa yhdistämällä taidemaalarin ja taidehistorioitsijan lähestymistavat. Koska Freud vieraili Morellin kuvaamissa taidekokoelmissa vain lukemalla, lainaan samojen museoiden puutarhoissa puoli vuotta aiemmin maalanneen Ellen Thesleffin (1869–1954) teoksia jäljittääkseni mielikuvia, joita Morellin kirjan lukeminen on saattanut Freudissa synnyttää. Pohdin lisäksi, saiko Freud vaikutteita Morellilta, kuten hän kertoi esseessään ”Michelangelon Mooses” (1914), sekä miten vaikutteet näkyivät Freudin varhaisissa julkaisuissa. Ehdotan lopuksi *luovan kirjoituksen katkelmia* aineistoksi taiteilijan teosta edeltävien mielikuvien tutkimiseen, korjaan taidehistorian alalle syntyneen väärinkäsityksen erottelemalla *freudilaisen lipsahduksen* sairauden oireesta ja osoitan Freudin erottaneen Mooses-veistoksesta kirjoittaessaan *empiirisen* havainnoinnin *psykologisesta* havainnoinnista. Morellin ja Freudin tarkastelutapojen leikkauspiste tarjoaa teoreettisen lähtökohdan tarkastella tutkivan taiteilijan syntyvän teoksensa äärellä harjoittamaa empiristä havainnointia ja siitä seuraavan kokemuksen tulkintaa.

Avainsanat: taiteellinen tutkimus, psykoanalyysi, mielikuva, practice-led-research, Sigmund Freud, Giovanni Morelli.





Kuva 1. Peter Paul Rubens, *Paesaggio con il ritorno dai campi*, 1635. Öljy puulle, 121 x 194 cm. Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Firenze. Kuva: Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi / Claudio Giusti, kaikki oikeudet pidätetään.

Taidehistorian tutkimusalan varhaisen muotoutumisen aikoina taiteentuntija Giovanni Morellin (1816–1891) kirja *Della Pittura italiana* (1897) päätyi psykoanalyttikko Sigmund Freudin (1856–1939) kirjastoon *Unien tulkinnan* (1899) kirjoitusvaiheessa. Kirjassaan Morelli hyödynsi proosan kirjoittamisen menetelmiä, kuten minäkertojaa¹, dialogia, useita henkilö-

hahmoja sekä kuvausta.² Hänen esimerkkinsä innoittamana otan nämä keinot käyttööni ja pohdin artikkelissa *taidemaalarin kerronnallisia keinoja* ja tietoa, jota tutkimusaiheesta on mahdollista tuottaa yhdistämällä taidemaalarin ja taidehistorioitsijan lähestymistavat.³ Jäljitän Freudin lukukokemusta, sen synnyttämää ”mielikuvia” (*Vorstellung*) ja sen vaikutuksia hänen ajatteluunsa. Saiko Freud vaikutteita Morellilta, kuten hän kertoo kuvataidetta käsittelevässä

1 *Minäkerronta* määritellään useimmiten ensimmäisessä persoonassa kerrotuksi tarinaksi ja minäkertoja tällaisen kertomuksen päähenkilöksi. Hänen halunsa ja päätöksensä synnyttävät teoksen toimintaa, ja tekstissä onkin usein voimakas subjektiivisuuden tuntu. Timo Harju & Iida Rauma ”Kohtaa minut! Todellisten henkilöiden luominen proosan kertojaratkaisuilla ja runon puhujilla,” teoksessa *Kirjoittamisen taide & taito*, toim. Emilia Karjula (Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 2014), 73–76.

2 Giovanni Morelli, *Italian Painters: Critical Studies of their Works*, translated by Constance Jocelyn Ffoulkes, with an introduction by Sir Austen Henry Layard. Vol. 1: The Borghese and Doria Pamphili Galleries in Rome (Lontoo: John Murray, 1892), 1–2, <https://archive.org/details/dli.granth.93868/page/n5/mode/2up>; Giovanni Morelli & Jaynie Anderson, *Della Pittura italiana, studi storico-critici, le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma* (Milano: Adelphi Edizioni, 1991), 25.

3 Tutkimus on tehty Jenny ja Antti Wihurin rahaston tuella. Kirjoittaja on Svenska litteratursällskapet i Finlandin työhuonestipendiaatti.



esseessään ”Michelangelon Mooses” (1914), ja näkyvätkö vaikutteet Freudin varhaisissa julkaisuissa?

Freud ei ollut vierailut Firenzessä ja Roomassa, joiden kuuluisia museokokoelmia Morelli kirjassaan käsittelee.⁴ Niinpä Freud koki Morellin kuvaamat teokset vain lukemisen välityksellä. Koska taidemaalari Ellen Thesleff (1869–1954) työskenteli Morellin kuvaamien museoiden puutarhoissa vain puoli vuotta ennen Freudin kirjahankeita, lainaan Thesleffin materiaalisia teoksia konkretisoidakseni niitä mahdollisia mielikuvia, joita Freud on lukiessaan saattanut kuvitella. Freud toi tutkimuksen piiriin ”muistikuvat” (*Erinnerungsbild*) ja ”unikuvat” (*Traumbild*), eli sellaiset ihmismielen rakentamat kuvat, joilla on keskeinen rooli taiteilijan työskentelyssä. Vaikka Freud kirjoitti myös fantasiasta (*Phantasie*), hän ei käyttänyt erillistä käsitettä sen synnyttämistä mielikuvista. Muistikuvan ja unikuvan rinnalla käytän lisäkäsitetä *haavekuvaa*, jolla tarkoitan valvetilanaikaista fantasiaa. Sen avulla kuvittelemme asioita, joita emme ole kokeneet. Samojen mielikuvituksellisten mielikuvien avulla kirjailija luo henkilöhahmoja ja kuvataiteilija haaveilee syntyvästä teoksestaan. Tässä artikkelissa etsin keinoja ottaa nuo immateriaaliset kuvat mukaan tutkimukseen ja ehdotan, että taiteilijan teosta edeltäviä mielikuvia tutkittaisiin *luovan kirjoituksen katkelmien* avulla osana kirjallisten lähteiden laajaa joukkoa.

4 Freud matkusti Roomaan vuonna 1901 ja Firenzeen vasta vuonna 1910. Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume IV (1900) *The Interpretation of Dreams* (First Part) (Lontoo: Hogarth Press and The Institute of Psycho-analysis, 1981), 167. Tieto matkasta Firenzeen löytyy viitteestä, joka on lisätty vuonna 1911; Peter Gay, *Freud* (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 2004 [1990]), 179, 336–337. Matkallaan Hollannista Firenzeen Freud pistäytyi Pariisin Louvressa tarkastelemaan Leonardo da Vincin maalauksia *Mona Lisa* ja *Pyhä Anna kolmantena*.

Artikkelissa ”Lukemisen psykologiaa” kulttuuripsykologi Juhani Ihanus tähdentää, että kaunokirjallisuuden lukeminen aktivoi muistoja tapahtumista, tilanteista ja niitä säestävistä henkilökohtaisista tunteista, jolloin lukeminen kytkeytyy etenkin omaelämäkerralliseen, henkilökohtaisten tunteiden sävyttämään muistiin.⁵ Lukeminen onkin jatkuvaa, muuttuvaa ja affektiivista tekstin ja lukijan mielikuvituksen kohtaamista.⁶ Toisaalta artikkelissaan ”Sanat että hoitaisimme: kirjallisuusterapia ja kertomukset” Ihanus valottaa Freudin kehittämää *sanahoitoa*⁷ ja korostaa, että assosiaatioiden ja fantasioiden sekä niihin nojautuvien tarinoiden kuunteleminen muodostivat freudilaisen hoito- ja tutkimusprojektin ytimen. Jo varhaisille psykoanalytikoille kertomuksiin perustuva ja psykologisesti tulkitseva terapiatyö oli keskeistä.⁸ Psykiatri, psykoterapeutti Matti O. Huttunen näkeekin, että unien tapaan kirjallisuus voi toimia keinona löytää kosketus ihmismielen aiemmin ilmaisemattomiin ulottuvuuksiin.⁹

5 Juhani Ihanus, ”Lukemisen psykologiaa,” teoksessa *Hoitava lukeminen: Teoreettisia ja käytännöllisiä näkökulmia lukemistyöhön*, toim. Päivi Kosonen & Juhani Ihanus (Tampere: Kustannusosakeyhtiö Vastapaino, 2022), 85.

6 Ihanus, ”Lukemisen psykologiaa,” 86.

7 Psykiatrian ja psykoterapioiden alalla *sanahoito* eli sanakeskeinen käsitys hoidon toteuttamisesta sai jalansijaa, kun aiemmat hypnoosi- ja suggestiohoidot menettivät suosionsa ja kun varhaiset psykiatriset hoitokeinot osoittautuivat mekaanisuudessaan yksipuolisiksi. Psykoanalyysi ja psykoterapia ilmaantuivat 1890-luvun puolivälissä, ja niiden uutena antina oli potilaan henkilökohtaisten assosiaatioiden, mielikuvien sekä niiden varassa rakentuneiden tarinoiden kuunteleminen, vaikkakaan ei alkuun erityisen vuorovaikutuksellisessa ilmapiirissä. Juhani Ihanus, ”Sanat että hoitaisimme: kirjallisuusterapia ja kertomukset,” teoksessa *Sanat että hoitaisimme: terapeutin kirjoittaminen* (Helsinki: Duodecim, 2009), 13–14.

8 Ihanus, ”Sanat että hoitaisimme: kirjallisuusterapia ja kertomukset,” 14.

9 Matti O. Huttunen, ”Alkusanat,” teoksessa *Hoitava lukeminen: Teoreettisia ja käytännöllisiä näkökulmia lukemistyöhön*, toim. Päivi Kosonen & Juhani Ihanus (Tampere: Kustannusosakeyhtiö Vastapaino, 2022), 7.



Freudin intohimoinen kiinnostus kaunokirjallisuutta kohtaan oli syttynyt nuorena, viimeistään 1870-luvun alussa.¹⁰ Kirjallisuutta ja kuvataidetta käsittelevissä esseissään (1907–1928) hän pohti reaktioitaan taideostosten äärellä. Freud ammensi vaikutteita taiteesta ja mieleenpainuvista näkyistä matkustamalla vuonna 1901 Roomaan ja vuonna 1902 Pompejin raunioille sekä lukemalla Wilhelm Jensenin rauniokaupunkiin sijoittaman romaanin *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück* (1903). Nämä kokemukset synnyttivät Freudin taidetta käsittelevän kirjallisuuden.¹¹

Freud hallitsi kerronnan keinot, mutta kirjoitti tieteellisesti *Unien tulkinnan* (1899), *Arkielämämme psykopatologiaa* (1904), tapauskertomukset (1905–1920), kirjallisuutta ja kuvataidetta käsittelevät essee (1907–1928) sekä psykoanalyysiin johdattelevan luentosarjansa

julkaisut (1916–1917).¹² Morellin kirjan ja Thesleffin kirjeiden lisäksi poimin esimerkkejä Freudin *Unien tulkinnasta* sekä esseestä ”Michelangelon Mooses”. Morellin ja Freudin mahdollisiin yhteyksiin liittyvän tutkimuskirjallisuuden olen valinnut taidehistorian alalta. Tarkastelemalla kytköstä Morellin ja Freudin välillä erottelen tutkivan taiteilijan kahtalaisen havainnoinnin syntyvän teoksen äärellä. Samanaikainen silmin havaittavien materiaalien muutosten tarkastelu ja näiden huomioiden synnyttämien mielikuvien psykologinen havainnointi mahdollistavat taidemaalarin havaintopisteen määrittelyn syntyvän teoksen äärellä.

Taiteellisessa tutkimuksessa taiteellisella työskentelyllä on keskeinen asema uuden tiedon havaitsemisessa, oivaltamisessa ja määrittelyssä. Havainnollistan siksi taiteilijan mielikuvia omalla luovan kirjoituksen katkelmalla, joka syntyi Freudin näkemyksistä ammentaneen lastenlääkäri Donald W. Winnicottin kirjoitusten äärellä. Winnicottin ajattelussa luovuudella, taiteella ja kulttuurilla on keskeinen sija kyvyssämme *hahmottaa itseämme osaksi* kulttuurista ja yhteiskunnallista kokonaisuutta. Kirjoittamalla katkelmalla osoitan taiteilijan keinoin, miten empiiristen havaintojen oivaltaminen ja määrittely tapahtuu mielikuvien kautta, niitä katselemalla ja tulkitsemalla. Luova kirjoittaminen auttaa näi-

10 Gay, *Freud*, 37, 39, 74–75. Freud aloitti yliopisto-opinnot syksyllä 1873 ja luki opiskeluaikanaan ahkerasti kaunokirjallisuutta.

11 Vuonna 1885 Freud nautti Louvren kokoelmista Pariisissa. Milanoon hän matkusti vuonna 1898. Vuonna 1901 hän kohtasi Roomassa Michelangelon Mooses-veistoksen, josta julkaisi esseen vuonna 1914. On mahdollista, että Freud jo vuoden 1901 Rooman-matkallaan vieraili Vatikaanin museossa ja kohtasi Jensenin romaaniin päätyneen korkokuvan. Hänen ensimmäinen esseensä oli ”Harhakuvitelmiä ja unia W. Jensenin *Gradivassa*” (1907). Pariisin Louvressa vuonna 1910 hän tarkasteli Leonardon maalauksia, joista hän julkaisi esseen ”Leonardo da Vincin lapsuudenmuisto” vielä samana vuonna.

12 Freud julkaisi anonymisoitujen potilaidensa hoidon etenemistä kuvaavia tapauskertomuksia vuosina 1905–1920. Niissä hän kehitti hoitotyön raportointimallin, joka on edelleen psykoanalytikkojen käytössä. Narratologi Dorrit Cohn tuo kirjassaan *The Distinction of Fiction* (1999) esiin, että Freudin potilaskohtaamisten kaunokirjallisuudelta vaikuttavat kuvaukset ovat kauan johtaneet kirjallisuustieteilijöitä harhaan. Cohn poimi esiin Freudin ilmaisun tieteelliset strategiset valinnat ja kerronnalliset keinot ja osoitti tapauskertomukset kollegoille suunnatuiksi tutkimusjulkaisuiksi. Näin hän todisti Freudin käytännön työskentelyä selostavien kertomusten tieteellisiksi. Dorrit Cohn, *Fiktion mieli* (Helsinki: Gaudeamus, 2006), 51–74. *Unien tulkinnan*, *Arkielämämme psykopatologiaa* ja taidetta koskevat esseensä Freud kirjoitti me-muodossa, joka on vanha tieteellisen ilmaisun muoto, mutta tapauskertomuksiinsa hän valitsi minäkerronnan.



den koherenttien ja todenmukaisten hahmotelmien muodostamisessa ja tarkastelussa.

Jotta kuvia olisi myös mielen ulkopuolella, täytyy jonkun tehdä ne. Sitoudun taidemaalarin ajattelun työvälineisiin, maalarin, jolla on ajattellessaankin kädet maalissa.¹³ Artikkelin on osa Thesleffin käsittelevää väitöstutkimustani Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa. Hänen teoksillaan konkretisoin myös mielen ulkopuolelle syntyviä materiaalisia kuvia. Vaikka Thesleff ei henkilökohtaisesti ollut tekemisissä Morellin tai Freudin kanssa, hänen toimintansa sijoittui osittain niihin paikkoihin, joita Morelli kirjassaan käsitteli, ja lähes samoihin ajankohtiin Freudin lukukokemuksen kanssa. Lisäksi Thesleff myöhemmin vuonna 1909 julkaisi *Firenze*-albumin, joka sisältää puupiirroksia ja puukaiveruksia kaupungin kohteista, joista monet esiintyvät myös Morellin *Della Pittura italiana* sivuilla.¹⁴ Thesleff-viittausten avulla laajennan analyysiani taiteellisen tutkimuksen suuntaan ja avaan lukijalle yhden lisäulottuvuuden tarkastelemini kysymyksiin. Kerronnallistamani taidehistoriallisen argumentaation kolme henkilöahmoa ovat

taiteentuntija, taiteesta kirjoittava psykoanalyttikko ja taidemaalari.

Peitenimen suojissa

Kesällä 1871 avautui Hans Holbein nuoremman teosten näyttely Dresdenin Gemäldegaleriessa. Kaksi taiteilijan *Meyer Madonna* -maalausta asetettiin esille rinnakkain, jotta taiteentuntijat ja yleisö saisivat omin silmin tarkastella teoksia ja arvuutella *attribuoinnin* perusteita.¹⁵ Pascal Griener pitää taideteoksen tekijän tunnistamiseen liittyvää *Holbein-kiistaa* 1800-luvun taidehistorian merkittävimpänä konfliktina. Sen seurauksena museon ”Holbeinin Madonna” osoittautui jäljennökseksi Darmstadtin linnasta lainatusta originaaliteoksesta.¹⁶ Kiista kirvoitti ennennäkemättömän laajan keskustelun aikakauden lehdistössä.¹⁷ Valentina Locatelliin mukaan kyseinen kiista ja sen ratkaisu katseeseen perustuvalla vertailulla markkeerasi käännettä kohti *uuden taidehistorian* voittokulkua: enää ei tahdottu ihastella romantiikan kirjallisia tulkintoja teoksesta, vaan tavoiteltiin objektiivisia tutkimustuloksia tieteellisesti vertailevalla tutkimuksella. Tähän debattiin Morelli yhtyi vuonna 1874.¹⁸

- 13 Teemu Taira, ”Identiteettipolitiikan vaihtoehto? Paikantuminen ja henkilökohtaisuus sitoutumisena,” teoksessa *Tutkija kertojana: Tunteet, tutkimusprosessi ja kirjoittaminen*, toim. Johanna Latvala, Eeva Peltonen & Tuija Saresma (Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimuskeskus, 2004), 110, 127. Artikkelissa uskontotieteen tutkija Teemu Taira jäljittää ”liikkuvaa perspektiiviä” ja peräänkuuluttaa tutkijan paikantumista suhteessa tutkimuksen teoreettis-metodologisiin sitoumuksiin ja akateemisen toimijuuden strategioihin. Hän ehdottaa ratkaisuksi tutkimustyön sitoutuneisuutta, jossa paikantuneisuudella ei tarkoiteta tutkijan psykologista tilaa, ainutlaatuisia ääntä tai identiteettiä, vaan kaikkia niitä muuttuvia tekijöitä, joilla on vaikutusta tutkimustyöhön ja joihin se osaltaan vaikuttaa. Taira näkee henkilökohtaisen aineksen retorisenä strategiana ja sitä kautta sitoutumisen idean mukaisena vaikutushakuisuutena.
- 14 Tällaisia Firenzen tunnettuja paikkoja ovat esimerkiksi Palazzo Vecchio (5), Ponte Vecchio -silta (33), Uffizi-galleria (33) ja Arno-joki, jonka yli kaupungin lukuksat sillat on rakennettu. Suluissa olevat sivunumerot viittaavat Morellin *Della Pittura italiana* englanninkielisen käännöksen *Italian Painters* (1892) sivuihin. Ellen Thesleff, *Firenze* (Helsinki: J. Simelii Arfvingsars Boktryckeriaktiebolag, 1909).

- 15 Till-Holger Borchert, ”Hans Holbein and the Literary Art Criticism of the German Romantics,” teoksessa *Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception*, toimittaneet Mark Roskill & John Oliver Hand (Washington: National Gallery of Art, 2001), 187–190.
- 16 Pascal Griener, ”Alfred Woltmann and the Holbein Dispute: 1863–1871,” teoksessa *Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception*, toimittaneet Mark Roskill & John Oliver Hand (Washington: National Gallery of Art, 2001), 211. Syyskuun viidentenä päivänä vuonna 2021 Dresdenin Gemäldegalerie juhlisti Holbein-kiistan 150. vuosipäivää: ”Gemäldegalerie Alte Meister feiert 150. Jahrestag des ”Dresdner Holbein-Streits” und die Dresdner Madonna von Bartholomäus Sarburgh,” luettu 20.9.2022, <https://www.skd.museum/en/besucherservice/presse/2021/default-title-1/>
- 17 Borchert, ”Hans Holbein and the Literary Art Criticism of the German Romantics,” 187.
- 18 Valentina Locatelli, ”Italian Painters, Critical Studies of their Works: the Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden. An overview of Giovanni Morelli’s attributions,” *Journal of Art Historiography*, nro. 13, December (2015): 1–2, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2015/11/locatelli.pdf>



Morelli esitteli attribuointiin tähtävään kokeellisen menetelmänsä, *metodo sperimentalen*, saksalaisessa taidehistorian alan lehdessä *Zeitschrift für Bildende Kunst*. Roomalaisen Galleria Borghesen kokoelmateoksia käsittelevät esseet hän julkaisi peitenimen Ivan Lermolieff turvin vuosina 1874, 1875 ja 1876.¹⁹ Herättääkseen julkista keskustelua Morelli asetti vastakkain taidehistorioitsijat ja taiteentuntijat väittäen, etteivät taidehistorioitsijat useinkaan viitsineet hankkia itselleen riittävää empiiristä asiantuntemusta teosten äärellä.²⁰ Ajatuksellaan *merkityksellistä yksityiskohdistista*, piirteistä, joiden perusteella tietty teos voidaan tunnistaa tietyn taiteilijan tekemäksi, Morelli haastoi taiteentutkijoiden piirissä vallinneen uskomuksen taideteoksen yleisvaikutelman tärkeydestä.²¹

Johanna Vakkari tarkastelee Morellin menetelmän perimmäisiä tavoitteita ja siihen kohdistettuja epäilyksiä artikkelissa ”Giovanni Morelli’s ’Scientific’ Method of attribution and its reinterpretations from the 1960’s until the 1990’s”. Vakkarin mukaan termin ”kokeellinen” voi ymmärtää tarkoittavan kahta asiaa: tieteellistä menetelmää tai hypoteettista menetelmää. Morellin metodi tulisikin ymmärtää termin toisen merkityksen kautta hypoteettiseksi menetelmäksi, jonka perusta oikeutetaan jatkuvalla

empirismillä.²² Morellin aikana arvostettiin taideteoksen kulttuurista ja jopa myyttistä merkitystä eikä sellaisiin maalauksen yksityiskohtiin, kuten maalarin kädenjälkeen tai eritasoisiin konservointiyrityksiin toivottu kiinnitettävän tutkimuksessa huomiota.²³ Morelli nosti keskusteluun *marginaalisten ilmiöiden arvon* maalarin kädenjäljen materiaalisena todisteena.²⁴ Freud puolestaan avasi kirjoituksillaan ikkunan mieluviin ja samalla Morelliin nähden hyvin toisenlaiseen tulkinnalliseen ulottuvuuteen.

- 19 Ivan Lermolieff, “Die Galerien Roms. Ein kritischer Versuch von Iwan Lermolieff. I. Die Galerie Borghese,” aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze. Mit Illustrationen, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, nro. IX (1874): 1–11, 73–81, 171–178, 249–253, nro. X (1875): 97–106, 207–211, 264–273, 329–334, nro. XI (1876): 132–137, 168–173. Kirjoitukset ilmestyivät saksankielisenä niteenä vuonna 1890: *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Pamfili in Rom. Von Ivan Lermolieff. Mit 62 Abbildungen* (Leipzig: F.A. Brockhaus, 1890). Morelli & Anderson, *Della Pittura italiana*, 583.
- 20 Johanna Vakkari, *Lähde ja silmä: kuvataiteen tuntemuksen historiaa ja perusteita* (Helsinki: Yliopistopaino, 2006), 5.
- 21 Vakkari, *Lähde ja silmä*, 80; Ks. esim. Morelli, *Italian Painters: Critical Studies of their Works*, 18–33 ja Morelli & Anderson, *Della Pittura italiana*, 37–50.

- 22 Johanna Vakkari, “Giovanni Morelli’s ’Scientific’ Method of attribution and its reinterpretations from the 1960’s until the 1990’s,” *Konsthistorisk Tidskrift*, 70 no. 1–2 (2001): 46, 52, DOI: 10.1080/00233600152126027. Vakkari huomauttaa, että vaikka Morelli nimesi metodinsa ”kokeelliseksi”, se oli myös hänen omien sanojensa mukaan lähinnä työkalu attribuointien osuvuuden objektiiviseen tarkistamiseen. Niinpä Morellin metodia ei tulisikaan ymmärtää loogiseksi ja eheäksi kokonaisuudeksi. Metodi ei ollut kokeellinen sanan tieteellisessä merkityksessä. Vakkari huomauttaakin, että termin ”kokeellinen” voi ymmärtää tarkoittavan kahta asiaa: Se voi tarkoittaa tieteellistä menetelmää, joka voidaan loputtomasti uusia ja todeta todenpitäväksi tai toisaalta se voidaan ymmärtää hypoteettiseksi menetelmäksi, jonka perusta oikeutetaan jatkuvalla empirismillä. Jälkimmäinen tulkinta pitää paikkansa Morellin ”metodo sperimentalen” kohdalla.
- 23 Donata Levi, “Crowe and Cavalcaselle on Botticelli: new results,” teoksessa *Botticelli Past and Present*, toimittaneet Ana Debenedetti & Caroline Elam (Lontoo: UCL Press, 2019), 166–167. DOI: 10.2307/j.ctv550cgj
- 24 Edgar Wind, *Art and Anarchy* (London: Faber and Faber, 1963), 38–42. Oxfordin yliopiston professori Edgar Wind nosti Freudin ja Morellin välisen yhteyden esiin BBC:lle (British Radio) toimittamassaan kuusiosaisessa luentosarjassa *Art and Anarchy* (1960). Sarjan kolmas osa ”Critique of Connoisseurship” käsittelee Morellia. Kolme vuotta myöhemmin Wind julkaisi sarjan pohjalta samannimisen kirjan. Vakkari, “Giovanni Morelli’s ’Scientific’ Method of attribution...”, 48–49 ja viite 18 sivuilla 53–54.

Lähestymistapojen leikkauspiste

Kuvataiteesta Freud kiinnostui kaunokirjallisuutta myöhemmin. Artikkelissaan ”Clues: Morelli, Freud, and Sherlock Holmes” (1983) mikrohistorioitsija Carlo Ginzburg ajoittaa tämän heräämisen tapahtuneen Dresdeniin suuntautuneen matkan aikana ja huomauttaa, että Lermolieffin ensimmäiset niteeksi kootut esseet olivat ilmestyneet vuonna 1880 ja käsitelivät muun muassa Dresdenin museokokoelmaa.²⁵ Ginzburgin artikkelista ”Johtolankoja: Merkkejä tulkitsevan tietokäsityksen historia” (1996) käy ilmi, kuinka Freud kirjoitti joulukuussa 1883 morsiamelleen Martha Bernaysille ja kertoi vierailleen Dresdenin Gemäldegaleriassa ja ”löytäneensä maalaustaiteen”. Maalaustaiteen museossa Freud kuvasi ”ravistaneensa niskastaan barbaarisuuden ja ryhtyneensä ihailemaan taidetta”.²⁶ Opintomatallaan Pariisissa 1885 Freud nautti Louvren antiikin kokoelmista. Assyrialaiden kuninkaiden patsaat, ”korkeita kuin puut, käsivarsillaan leijonat kuin sylikoirat”,

toivat hänelle mieleen unien maailman.²⁷ Tästä eteenpäin Freudin matkat suuntautuivat Italiaan.

Ginzburg tuo esiin, että Freudin kirjastosta Lontoosta löytyy Morellin teos *Della Pittura italiana* (1897). Niteen etulehdelle on jopa kirjattu merkintä ostopäivästä, ”Milano, 14. syyskuuta”. Freud hankki sen kaupunkiin tekemänsä ainoan vierailun aikana vuonna 1898.²⁸ Vuonna 1914 essee ”Michelangelon Mooses” ilmestyi nimettömänä.²⁹ Vasta elämänsä loppupuolella, maailmansotien välissä, Freud paljasti saaneensa vaikutteita kuuluisalta taiteentuntijalta liittäessään esseensä koottuihin teoksiinsa *Gesammelte Schriften* (1924–1934).³⁰ Esseessään hän kertoo varhaisesta inspiraationlähteestään seuraavasti:

Kauan ennen kuin saatoin kuulla mitään psykoanalyysista, sain tietää, että venäläinen taiteentuntija, Ivan Lermolieff, jonka ensimmäiset kirjoitukset julkaistiin saksaksi 1874 ja 1876, oli aiheuttanut mullistuksen euroopalaisissa gallerioissa asettaessaan kyseenalaiseksi monien teosten kuulumisen jonkun yksittäisen taiteilijan tuotantoon, oppiessaan varmasti erottamaan jäljennökset alkuperäisistä ja konstruoidessaan uusia taiteilijajyksilöitä tekijöiksi teoksille, joita ei enää voitukaan pitää siihen asti oletettujen taiteilijoiden töinä. Tämän kaiken hän sai aikaan, kun hän kehotti luopumaan taulun kokonaisvaikutelman ja sen suurten piirteiden tarkastelusta ja kiinnittämään huomiota vähäisempiin luonteenomaisiin yksityiskohtiin, sellaisten pikkuasioiden kuin kynsien, korvalehtien, pyhimyskehien ja muiden vähämerkityksellisinä pidettyjen seikkojen kuvauksiin, joiden jäljentämisen jäljentäjä laiminlyö ja jotka jokainen taiteilija

25 Carlo Ginzburg, ”Clues: Morelli, Freud, and Sherlock Holmes,” teoksessa *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*, ed. Umberto Eco & Thomas A. Sebeok (Bloomington: Indiana University Press, 1983), 86; Carlo Ginzburg, ”Johtolankoja. Merkkejä tulkitsevan tietokäsityksen historia,” teoksessa *Johtolankoja. Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista* (Helsinki: Gaudeamus, 1996), 42; Morellin varhaisin julkaisu ilmestyi vuonna 1880 ja kolme vuotta myöhemmin se julkaistiin englanniksi: Ivan Lermolieff, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin: Ein kritischer Versuch von Ivan Lermolieff. Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwartze* (Leipzig: E. A. Seemann, 1880); *Italian Masters in German Galleries. A Critical Essay on the Italian Pictures in the Galleries of Munich, Dresden, Berlin, by Giovanni Morelli. Member of the Italian Senate*. Translated from the German by Mrs Louise M. Richter (London: George Bell, 1883). Teos käännettiin italiaksi vuonna 1886. Morelli & Anderson, *Della Pittura italiana*, 583.

26 Ginzburg, ”Johtolankoja. Merkkejä tulkitsevan tietokäsityksen historia,” 42.

27 Gay, *Freud*, 76–78. Freud sai dosentuurin keväällä 1885 ja saapui Pariisiin lokakuussa työskennelläkseen Jean Martin Charcot'n patologian laboratoriossa Salpêtrièreissä.

28 Ginzburg, ”Johtolankoja. Merkkejä tulkitsevan tietokäsityksen historia,” 41.

29 Ibid.

30 Ibid.



kuitenkin kuvaa hänelle tunnusomaisella tavalla. Olin silloin hyvin kiinnostunut kuullessani, että tuon venäläisen pseudonyymin taakse kätkeytyi italialainen lääkäri, Morelli nimeltään. Hän kuoli 1891 Italian kuningaskunnan senaattorina. Minusta tuntuu, että hänen menetelmänsä on läheistä sukua lääketieteellisen psykoanalyysin tekniikalle. Sekin on tottunut päättämään salattuja tai kätkeytyviä asioita vähärvoisina pidetyistä tai sivuutetuista piirteistä, havaintojen ”roskaläjästä”.³¹

Katkelmassa Freud esittelee meille taiteentuntijoiden pioneerin, Morellin, joka valittiin Italian kuningaskunnan senaattoriksi vuonna 1873. Seuraavana vuonna Morelli julkaisi kuuluisan metodinsa maalausten tekijän selvittämiseksi. Morellin kuoleman jälkeen esseet julkaistiin ensi kertaa italian kielellä nimellä *Della Pittura italiana. Studii storico critici. Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma* (1897). Freudin hankiman kirjan nimilehdelle oli ensi kertaa painettu tekijän molemmat nimet Morelli ja Lermolieff.³² Lähden seuraavaksi etsimään italiankieltä taitaneen Freudin lukukokemuksen mahdollisia

polkuja seuraamalla aikalaismaisemia Thesleffin maalauksiinsa taltioimien havaintojen avulla.³³

Havaintoon ankkuroituva metodi

Della Pittura italianassa Morelli aloittaa kertomuksensa dialogimuodossa. Venäläinen taiteenharrastaja Ivan Lermolieff laskeutuu Firenzessä Palazzo Pittin portaita alas tunnelmissa, jotka muistuttavat elokuvista poistumista. Hän muistelee viimeksi tarkastelemaansa Peter Paul Rubensin maisemamaalausta ikään kuin se vielä olisi hänen silmiensä edessä. Muistikuva teoksesta sulautuu kokemukseen taidemuseon häikäisevästä interiööristä, kokoelmien korkeasta laadusta ja palatsin puutarhan kauneudesta. Pinjat, sypressit ja laakeripuukujat tuoksuineen ovat läsnä kokonaisvaltaisessa taidekokemuksessa, josta Morelli kirjoittaa muistikuvansa perusteella.³⁴

Lermolieffin mainitsema Rubensin maalaus lienee *Paesaggio con il ritorno dai campi* (1635) (kuva 1). Pellolta palaavia viljelijöitä kuvaava teos liitettiin museon kokoelmiin vuonna 1815.³⁵ Anonyymien ihmishahmojen toimintaa enemmän maalaus esittelee kaunista seutua, jossa

31 Sigmund Freud, ”Michelangelon Mooses,” alkuteksti ”Der Moses des Michelangelo” 1914, teoksessa *Uni ja isänmurha: kuusi esseetä taiteesta*, valikoinut ja suomentanut Mirja Rutanen (Helsinki: Love kirjat, 1995), 206. Suomentokseen on jäänyt ilmeisen tahaton virhe sanaan ”vähämerkityksettöminä”. Se on korjattu Ginzburg-suomentokseen (1996) muotoon ”vähämerkityksellisinä” (s. 41). Käytän samaa korjausta kyseisessä kohdassa.

32 Ginzburg, ”Johtolankoja. Merkkejä tulkitsevan tietämyksen historia,” 43; Giovanni Morelli, *Della Pittura italiana. Studii storico-critici di Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff). Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*. Prima Edizione italiana preceduta dalla biografia e dal ritratto dell'autore, e illustrata da 81 incisioni (Milano: Fratelli Treves, 1897), <https://archive.org/details/dellapittura00moregoog/page/n9/mode/2up>

33 Joulukuussa 1898 ilmestyneessä tutkimusartikkelissaan Freud kertoo puhuneensa italiaa useita päiviä syyskuussa 1898 Ragusaan (nyk. Dubrovnik) suuntautuneen matkansa aikana. Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume III (1893–1899) Early Psycho-Analytic Publications, 288, 290, 293.

34 Morelli & Anderson, *Della Pittura italiana*, 25; Giovanni Morelli, *Italian Painters. Critical Studies of their Works*, Vol. 1: The Borghese and Doria Pamphili Galleries in Rome, 1–2.

35 Michael Jaffé, *Rubens. Catalogo Completo* (Milano: RCS Rizzoli Libri S.p.a., 1989), 333. Peter Paul Rubensin toinenkin öljymaalauksen *Ulysses nell'isola dei Feaci* (1627), jossa Odysseus saapuu feakialaisten saarelle, tuli Palazzo Pittin kokoelmiin vuonna 1815. Jää siten epäselväksi kumman maisemamaalauksen Morelli oli nähnyt. Lienee kuitenkin todennäköisempää, että maalaukset olisivat olleet esillä museossa yhtä aikaa. Koska teos ei sysännyt minussa liikkeelle muuta kuin hämmentynyttä ihmetystä, valitsin kirjoitukseni lähtökohdaksi teoksen *Paesaggio con il ritorno dai campi* (1635).



he askareitaan suorittavat. Korkealle etäännytetty maalari-kertojan katse tarkastelee hahmoja ja maisemaa kuin tutkija ikään, tai *kaikkítietävä kertoja*, jonka toiminta-alueetta koko näkymä on.³⁶

Lermolieffin Palazzo Pittin portaila kohtaaman vanhemman yläluokkaisen italialaisen taiteentuntijan on yleisesti arveltu tarkoittavan Morellia itseään. Kirjailijan haavekuvassa keskustelu alkaa Lermolieffin aloitteella, kun hän kommentoi palatsin arkkitehtuuria taiteentuntijalle. Tämä ilahtuu keskustelunavauksesta ja kutsuu sivistyneen nuorukaisen mukaansa lähellä sijaitsevaan Villa Ruccianoon. Porrasaskelmilta Morelli ja Lermolieff jatkavat matkaa yhdessä, mutta päätyvätkin illan tullen Arnon rantaan Ponte Vecchiolle, josta Morelli suuntaa kohti asuinpaikkaansa ja Porta S. Fredianoa, keskiaikaisen kaupunginmuurin porttia.³⁷



Kuva 2. Ellen Thesleff, *Porta Romana*, 1898. Kuivaneula, laatta 11,9 x 9,5 cm. Kuopion taidemuseo, Leonardo da Vilhun kokoelma. Kuva: Hannu Miettinen, kaikki oikeudet pidätetään.

Palazzo Pittiltä avautuu näkymä laajaan puistoon, Giardino di Boboliin. Puiston toisella äärelaidalla komeilee Porta Romanan keskiaikainen kaupunginmuurin portti, jota kuvataiteilija Ellen Thesleff kuvaa kuivaneulapiirroksessaan (kuva 2). Thesleff ilmeisesti asettui asumaan aivan portin sisäpuolelle joulun alla

1897.³⁸ Taiteilija piirsi Porta Romanan neulalla metallilaatalle alkukeväästä 1898. Emme tiedä, piirsikö Thesleff kuvansa laatalle paikan päällä vai luonnosteliko hän aiheensa ensin paperille, mutta mikään ei teknisesti estänyt häntä piirtämästä laatalle jo taivasalla.

36 *Kaikkítietävä kertoja* oli suosittu 1800-luvulla, esim. Leo Tolstoin tuotannossa. Nimensä mukaisesti kaiken tietävä kertoja voi kuvailla kenen tahansa henkilöihahmon ulkomuotoa, puhetta, käytöstä, ajatuksia, tunteita ja jopa asioita, joista henkilöihahmo ei itse ole tietoinen. Harju & Rauma, "Kohtaa minut! Todellisten henkilöiden luominen proosan kertojaratkaisuilla ja runon puhujilla," 77.

37 Morelli, *Italian Painters*, 33; Morelli & Anderson, *Della Pittura italiana*, 50. Lermolieff kertoo taiteentuntijan asuvan Via S. Fredianolla.

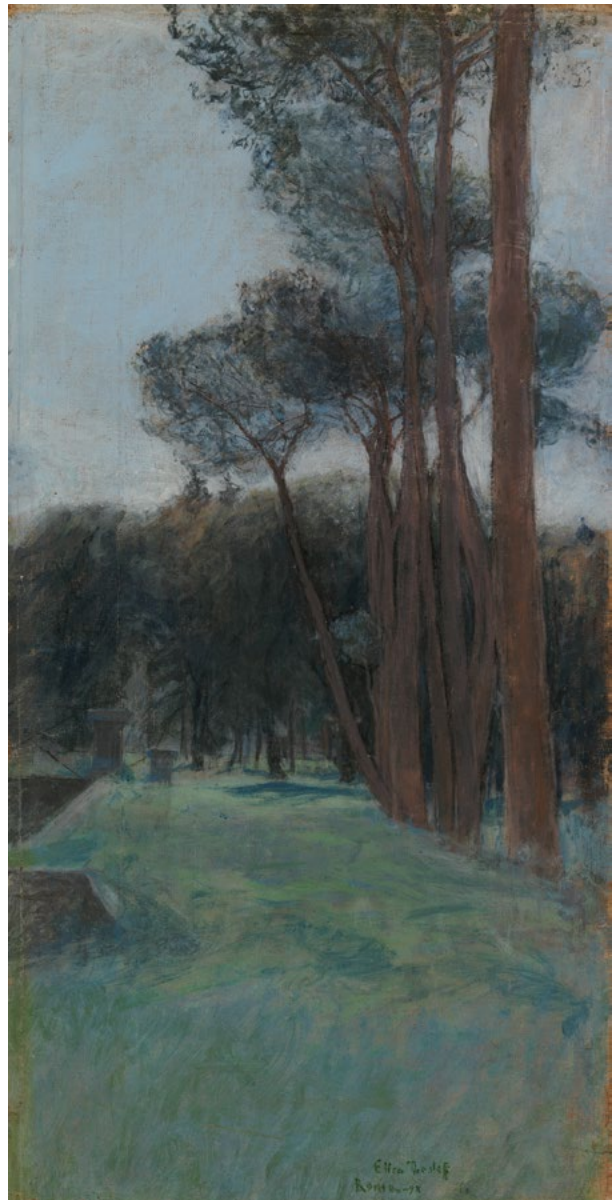
38 Thesleff, Ellen. *Ellen Thesleff Eynar Thesleffille 13.12.1897, Rooma*. Kirje. Svenska litteratursällskapet i Finland, SLSA 958, Familjen Thesleffs arkiv. Thesleffin kirjeessä mainitsema osoite Via dei Serragli 162 sijaitsee aivan Porta Romanan läheisyydessä keskiaikaisen kaupunginmuurin sisäpuolella. Kirje on leiman mukaan kuitenkin lähetetty Roomasta: "Roma Ferrovia"; Hanna-Reetta Schreck, *Minä maalaan kuin jumala: Ellen Thesleffin elämä ja taide*, (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos, 2017), 132.



Kuva 3. Ellen Thesleff, *Pinjoja Villa Borghesen puistossa*, 1898. Öljy kankaalle, 55,5 x 29 cm. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen, kaikki oikeudet pidätetään.

Porta Romanalta lähtee vanha tie kohti Roomaa ja Palazzo Borghesea, jonka kokoelmia Morellin *Della Pittura italianan* seuraava luku käsittelee. Maaliskuun alkupuolella Thesleffkin suunnasi Roomaan.³⁹ Huhtikuun puolivälissä hän pistäytyi myös Napolissa lähistöllä sijaitsevan Pompejin rauniokaupungin vuoksi. Vesuviuksen kraatterille tekemästään retkestä hän kirjoitti Eynar-veljelle kuvattoman postikortin: ”Vi komma nu från Pompei o gjorde igår den intressantaste resa i våra lif upp till en af Vesuvius kratrar – o det var hett må du tro – i det skönaste natursceneri [- -].”⁴⁰

Kuvattomassa postikortissa Thesleff kirjoittaa edellispäivän elämyksestään.⁴¹ Thesleffin muistikuva tulivuoren kraatterilta avautuu eteeni maalarilukijana häikäisevän kauniina ja kuuman luontonäkymänä. Kirjoitukseen tallennettu todiste synnyttää minussa mielikuvan.⁴² Ilmais ”natursceneri” tarkoitti jo Thesleffin aikaan kokijan eteen avautuvaa maalauksenkaltaista näkymää, yhdestä havaintopisteestä näköais-



- 39 Schreck, *Minä maalaan kuin jumala*, 134. Hugo Simberg mainitsee kirjeessään Blenda-sisarelleen 12.3.1898 Thesleffien lähteneen Roomaan. Kansallisgalleria, arkistokokoelmat, Hugo Simbergin arkisto.
- 40 Thesleff, Ellen. *Ellen Thesleff Eynar Thesleffille, 14.4.1898, Napoli*. Kirje. SLSA 958.
- 41 Carte postale d'Italie / Cartolina postale italiana -postikortit, joita Thesleffin perheen arkistosta (SLSA 958) löytyy, ovat joko kuvattomia tai sitten toisella puolella on kuva nykyisten postikorttien tapaan. Tässä käytetyt viisi postikorttia vuodenvaihteesta 1897–1898 ovat kaikki ilman kuvaa.
- 42 Olen vierailut Pompejissa kahdesti, mutta en koskaan Vesuviuksen tai muunkaan tulivuoren kraatterilla. Mielikuvaani sekoittui siten oletettavasti muistikuva Pompejista kesän kuumuudessa ja kuvitteleman mahdollinen näkymä tulivuoren kraatterilta.

tein tavoitettavaa maisemaa.⁴³ Taidemaalarina ymmärrän Thesleffin kirjallisen kuvauksen elämyksen materiaaliseksi tallenteeksi, joka onnistuu välittämään tekijän muistikuvasta jotakin lukijan mielikuvaksi.

- 43 Svenska Akademiens Ordbok (SAOB) tunnistaa sanaa käytetyn kirjallisissa lähteissä vuosina 1853, 1917 ja 1945: ”Natursceneri, parti av land l. hav som likt en bild utbreder sig framför ngn l. som är återgivet l. framställt på en målning l. i en skildring o. d. Bremer *NVerld*. 2: 452 (1853). [- -] Wrangel *Forsk-n*. 243 (1917). *TurÅ* 1945, s. 224.” ”Svenska Akademiens Ordbok: Naturscenerie,” luettu 7.2.2023, https://www.saob.se/artikel/?seek=natursceneri&pz=1#U_N1_236194



Kuva 4. Edmund Engelman, *Freudin vastaanottohuone taide-esineineen Wienissä, 1938*. Valokuva, IN/1270. Kuva: Courtesy of Freud Museum London, kaikki oikeudet pidätetään.



Napolista Thesleff palasi Roomaan, jossa hän maalasi öljyväriteoksen *Pinjoja Villa Borghesen puistossa* (1898) (kuva 3).⁴⁴ Kesän tullen hän palasi Suomeen.⁴⁵ Thesleffin maalauksen rajaus on tiukka, katsojalle tarjotaan tarkkaan valittu viipale edessä avautuvasta näkymästä. Katsojaa ei aivan päästetä osalliseksi maalauksen kuvamasta paikasta, vaan hän joutuu tarkastelemaan näkymää etäisyyden päästä, ikään kuin avautuvan oven raosta. Tällainen havaintopiste ei vastaa kaikkietävän kertojan kaikkialle yltävää katsetta, mutta se lähestyy tutkijan katsetta: hän näkee lähteiden tarjoaman ikkunan kautta.

Ginzburg tarkastelee kertojan intiimin katseen lämmön ja tiedemiehen ulkokohtaisen katseen kylmyyden välistä ristivetoa artikke-

lissaan ”Mikrohistoriasta” (1996).⁴⁶ Hän löytää lentävän kotkan näkökulman Albrecht Altdorferin maalauksesta, jossa maiseman horisontti näyttää kaareutuvan.⁴⁷ *Aleksanteri Suuren ja Dareioksen välinen taistelu Issos-joella* (1529)⁴⁸ on kuvattavaksi aiheeksi niin laaja, että se vaatii etäännytetyn kertojan. Altdorferin näkymä oli rajoittamaton, mutta auttamattoman etäinen. Myös Rubens tarjoili etäännytetyn tutkijan näkymän, jolla hän kuvasi anonyymien henkilöhahmojensa asuttamaa seutua eikä niinkään henkilöhahmojaan.

Thesleffin tarjoama ovenrakonäkymä, Rubensin ja toisaalta sanan ”naturesceneri” tarjoama laaja, mutta rajoittunut näkymä sekä Altdorferin rajoittamaton, mutta eittämättä etäinen näkymä antavat varsin hyvän kuvan taidemaalarin kerrottakoinen skaalasta. Lisäksi näitä kaikkia voi kutsua makrotason näkymiksi, kun taas lähiku-

44 Thesleff, Ellen. *Ellen Thesleff Eynar Thesleffille, 25.4.1898, Rooma*. Kirje. SLSA 958; Thesleff, Ellen. *Ellen Thesleff Eynar Thesleffille, 8.5.1898, Rooma*. Kirje. SLSA 958. On mahdollista, että Thesleff maalasi Roomassa jo ennen Napolin-matkaansa, mutta tätä on lähteiden niukkuuden vuoksi vaikea osoittaa.

45 Thesleff, Ellen. *Ellen Thesleff Eynar Thesleffille, 6.6.1898, [lähetyspaikka epäselvä]*. Kirje. SLSA 958: ”Nu äntligen på väg till München.”

46 Carlo Ginzburg, ”Mikrohistoriasta,” teoksessa *Johtolankoja. Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista* (Helsinki: Gaudeamus, 1996), 174.

47 Ginzburg, ”Mikrohistoriasta,” 184–185.

48 Albrecht Altdorfer: *Aleksanteri Suuren ja Dareioksen välinen taistelu Issos-joella*, 1529, Alte Pinakothek, München.



vat ja yksityiskohtiin keskittyvä Morelliaaninen tarkastelu vastaisivat Ginzburgin kuvaamaa mikrotason ilmiöiden tutkimusta.⁴⁹ Mikro- ja makrotason tarkastelun leikkauspisteessä seisoo taidemaalari ja tutkija, joka valitsee näkökulmansa.

Kirjallisten lähteiden niukkuudessa kuvälähteiden merkitys kasvaa ja kuvälähteiden puuttuessa sanoin kerrottu kokemus avaa ikkunan. Freudin kliinisessä potilastyössä kuvälähteet eivät olleet käytettävissä, ja potilaan mielikuvia oli tarkasteltava hänen sanalliseen kertomukseensa tukeutuen. Miten Freud siis *kuunteli* mielikuvia vastaanottohuoneellaan?

Wienissä, osoitteessa Berggasse 19, Freud asui ja työskenteli vuodesta 1891 eteenpäin.⁵⁰ Arkeologisten pienoisteosten keskellä potilas sai antaa mielensä vaeltaa vapaasti (kuva 4). Sohvalla maaten asiakkaat saattoivat tarkastella myös kipsijäljennöstä Vatikaanin kokoelmiin kuuluvan korkokuvan fragmentista.⁵¹ Vastaanottohuoneen rauhassa Freud havainnoi potilaita, jotka olivat itse hakeutuneet hänen psykoanalyttiseen hoitoonsa. Freud havainnoi potilaansa reaktioita ja elekieltä *empiirisesti*, kuunteli hänen kertomuksiaan ja antoi niiden ”soida” mielessään. Freudin kokemuksen, opintojen ja yksilöhistorian luomassa kaikupohjassa potilaan kertomukset *resonoivat* tavalla, joka sai analyyttikon tekemään *hypoteettisia psykologisia synteesejä* ja

testaamaan niiden osuvuutta potilaan myöhempien kertomusten ja reaktioiden valossa. Freudin käytännöntyö lähestyi siten Morellinkin harjoittamaa *hypoteettista empiriaa*.

Myös taidemaalari havainnoi maalatessaan kahdella tavalla. Omien silmien edessä nähdyn kohteen havainnointia voi kutsua empiiriseksi ja maalarin mielen sisällä tapahtuvaa havainnointia psykologiseksi. Freudin *kuunteleva luenta* sopiikin myös taidemaalarin tulkinnalliseksi metodiksi mielikuvien kuunteluun.⁵² Se tulee lähelle tässä tarkastelemani kertomuksen kuulijassa synnyttämää huomiota, joka voi tarkentua analyysin, lauserakenteen tai muun tietopohjaisen seikan sijasta esimerkiksi yhteen sanaan tai tunnelmaan.

Kuvan suhde sanaan

Ostaessaan *Della Pittura italiana* 14. syyskuuta 1898 Freud oli työstänyt *Unien tulkinnan* käsikirjoitusta jo hyvän aikaa.⁵³ Freudin isän kuolema 24. lokakuuta 1896 oli sysännyt kirjoitusprosessin liikkeelle, ja uunituore teos *Die Traumdeutung* ilmestyi myyntiin jo 4. marraskuuta 1899, vaikka kirjan alkulehdelle onkin merkitty vuosiluku 1900.⁵⁴ *Unien tulkinnan* sivuilla Freud avaa muun muassa omia uniaan, joissa hän tekee niin kutsutun ”virhesuorituksen” (*Fehlleistung*).⁵⁵

49 Ginzburg, ”Mikrohistoriasta,” 173–175.

50 Freud asui ja työskenteli osoitteessa Berggasse 19 aina siihen saakka, kunnes vuonna 1938 pakeni kansallissosialisteja Lontooseen. Neljäkymmenen seitsemän vuoden aikana hän keräsi merkittävän taidekokoelman.

51 Alkuperäinen korkokuva on Vatikaanin Chiamonti museon kokoelmissa (kat. no 1284). Korkokuvan kipsivalos oli suuressa roolissa W. Jensenin romaanissa *Gradiva* (1903), josta Freud kirjoitti esseen vuonna 1907. Romaanin päähenkilö, nuori arkeologi, rakastui korkokuvan naiseen. Hän hankki korkokuvan kipsivaloksen ja asetti sen työhuoneensa seinälle. Myös Freud hankki kipsivaloksen ja asetti sen vastaanottohuoneensa seinälle sohvan oikealle puolelle. Freud, ”Harhakuvitelmia ja unia W. Jensenin *Gradivassa*,” teoksessa *Uni ja isänmurha*, 24–27, 55.

52 Tällainen tekstiä ”kaiuttava” metodi on käytössä luovan kirjoituksen opetuksessa. Tutustuin kirjoitettujen katkelmien ”kaiuttamiseen” dramaturgi, näytelmäkirjailija Katariina Nummisen *Kirjoittamisen aamutunnit* -kurssilla keväällä 2021. Kurssi on osa Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun Kirjoituksen maisteriohjelman opetusta.

53 Ginzburg, ”Johtolankoja. Merkkejä tulkitsevan tietokäsityksen historia,” 41.

54 Juhani Ihanus, ”Unien tulkinnan vastaanotosta ja uudelleentulkinnasta,” *Psykoteraapia* 31, nro. 1 (2012): 47–72, 42; Gay, *Freud*, 25.

55 Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume V (1900–1901) The Interpretation of Dreams (Second Part) and On Dreams, 421–425, 455–459; Sigmund Freud, *Unien tulkinta* (Jyväskylä: K. J. Gummerus Osakeyhtiön kirjapaino, 1968), 352–355, 380–383.



Vasta *Unien tulkinnan* loppupuolella Freud alkaa käyttää virhesuorituksista nimitystä kielen lipsahdus (engl. *slip of the tongue*). Nimitys ilmestyy tekstiin vasta kirjan viimeisen osan toiseksi viimeisessä luvussa.⁵⁶ Tämä sopii yhteen Ginzburgin ajoituksen kanssa, sillä ostaessaan Morellin kirjan Freud oli työstänyt *Unien tulkinnan* käsikirjoitusta jo kaksi vuotta ja vain vuotta myöhemmin kirja ilmestyi kaappoihin.

Della Pittura italiana osuudessa, joka käsittelee Palazzo Borghesen teoksia, Morelli rinnastaa maalarin ja itseään verbaalisesti ilmaisevan taiteilijan. Seuraavassa katkelmassa huomionarvoista on sanallisen ilmaisun rinnastaminen maalarin kädenjälkeen:

Esimerkiksi: mikä maalauksessa ilmentää taiteilijan sielua [- -]? Ainoastaan ihmisvartalon asento ja liike, kasvojen muoto, väritys ja draperiako? Nämä ovat varmastikin ensiarvoisia seikkoja, mutta eivät koko totuus. Taiteilijan sielua ilmentää myös esimerkiksi käsi, yksi ihmisvartalon henkevimmistä, luonteenomaisimmista muodoista, korva, maisematausta, silloin kun sellainen on, ja värien yhteensointuvuus eli niin sanottu väriharmonia. Todellisen taiteilijan teoksessa kaikki nämä yksityiskohdat ovat yksilöllisiä ja siksi merkityksellisiä; kuten olen sanonut, vain tuntemalla nämä piirteet voidaan tunkeutua [- -], teoksen luoneen taiteilijan sieluun. Taideteoksen luonne tai tyyli syntyy yhdessä idean kanssa, tai selvemmin sanottuna, taiteilijan idea edeltää muotoa ja määrää teoksen luonteen ja tyylin. Kopioitsijoilla ei voi olla sen enempää luonnetta kuin tyyliäkään, koska heidän teostensa muoto ei perustu heidän omaan ideaansa.

Tässä ei kuitenkaan ole kaikki. Suuri osa ihmisistä käyttää sekä puhuessaan että kirjoittaessaan tiettyjä suosikkifraaseja ja totunnaisia

sanontatapoja, jotka putkahtavat keskusteluun toisinaan tarkoittamatta tai ennakoimatta, usein sellaisiinkin kohtiin, joihin ne eivät sovi. Samoin lähes kaikilla taidemaalareilla on tiettyjä totunnaisia maneereja, jotka ’lipsahtavat’ heiltä heidän huomaamattaan. Joskus taiteilija jopa tuo teoksiinsa omia fyysisiä piirteitään tai vajavaisuuksiaan. Sen joka haluaa tutkia mestaria perusteellisesti ja oppia tuntemaan hänet paremmin, on suunnattava katseensa näihin pieneenpieniin yksityiskohtiin – kalligrafi kutsuisi niitä ’girigogoleiksi’ – ja oppia havaitsemaan ne. Ei tietenkään riitä, että tarkastelee yhtä tai muutamia taiteilijan teoksia, vaan pitää perehtyä niihin mahdollisimman laajasti ja nähdä taiteilijan kaikkiin eri kausiin sijoittuvia töitä.⁵⁷

Ylemmässä kappaleessa Morelli esittelee metodinsa kannalta keskeisten ”peruspiirteiden” (*Grundformen*) ilmenemistä maalauksessa.⁵⁸ Tarkastelen myöhemmin Morellin metodin peruspiirteiden ilmenemistä Freudin tarkastelussa hänen kirjoittaessaan Michelangelon Mooses-veistoksesta. Jälkimmäisestä kappaleesta tarkastelen kahta sanaa, ”lipsahtavat” ja italiankielistä sanaa ”girigogolo”. *Della Pittura italiana* sivulla esiintyy verbi ”sfuggire”, joka tarkoittaa ”livahtaa, paeta”.⁵⁹

Borghesen gallerian teoksia käsittelevät esheet julkaistiin niteenä *Kunstkritische Studien über*

57 Vakkari, *Lähde ja silmä*, 82. Suomennos Vakkarin.

58 Vakkari, *Lähde ja silmä*, 83 ja viite 283 sivulla 148.

59 Englanninkielisessä käännöksessä *Italian Painters* (1892) käytetään lipsahtelulle hyvin läheistä muotoilua ”which escape him without being aware of it”. Morelli, *Italian Painters*, 75. *Della Pittura italiana* sivulla virke kuuluu seuraavasti: ”Come la maggior parte degli uomini, tanto parlando quanto scrivendo, hanno parole e frasi favorite e abituali maniere di dire che introducono nel discorso talora senza intenzione, ossia senza avvedersene e non di raro anche dove non ci stanno, così quasi ogni pittore ha certe maniere abituali ch’egli mette in mostra e che gli sfuggono senza che egli se ne accorga.” Sfuggono on verbin sfuggire taipunut muoto. Morelli & Anderson, *Della Pittura italiana*, 87.

56 Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume V, 596; Freud, *Unien tulkinta*, 496.



italienische Malerei (1890), jossa Morelli kutsui pieniä yksityiskohtia nimellä ”Schnörkel”, koukero.⁶⁰ Nämä Morellin kalligrafiaan liittämät ilmaisulliset elementit on julkaisussa *Italian Painters* (1892) käännetty monikkomuotoon ”flourishes”, joka yksikkömuodossa vastaa suomenkielen sanaa ”kukoistus”.⁶¹ Morellin kuoleman jälkeen ilmestyneessä *Della Pittura italiana* ne on puolestaan käännetty italiaksi monikkomuodolla ”girigogoli”.⁶² Yllä oleva sitaatti on Vakkarin italiankielestä tekemä suomennos. Suomeksi sana ”girigogolo” kääntyy muotoon harakanvarvas, koukero ja koriste. Morelli painotti näiden vähäpätöisiltä vaikuttavien – puheen ja kirjoituksen ohessa ja maalaamisen sivutuotteena syntyvien – ilmiöiden merkitystä maalauksissa. Freud puolestaan ymmärsi havaintojen eräänlaisten ylijäämien merkityksen potilaan kertomuksissa ja kutsui niitä esseessään ”Michelangelon Mooses” ”havaintojen roskaläjäksi”.⁶³

Psykoanalyttisessa teoriassa merkityksettömiä vaikuttavia virhesuorituksia potilaan kertomuksen kuluessa kutsutaan freudilaisiksi lipsahduksiksi (engl. Freudian *slip of the tongue*). Juuri niiden ajatellaan puhuvan kaikkein intiimeintä, henkilökohtaisinta kieltä ja ikään kuin *tihkuvan* varsinaisen narratiivin sekaan ja liepeille. Näin Morellin empiirinen kuvallis-materiaalinen lähestymistapa muuttui Freudin ymmärryksessä sanallisen kertomuksen sisältämäksi todistusaineistoksi.

Maalarina ymmärrän nämä yllättävät tapahtumat *kukinnoiksi* puheenparressa ja maalauksen materian poetiikassa. Lähestymistapani eroaa

60 Ivan Lermolieff, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei* (Leipzig: F.A. Brochhaus, 1890), 94–95, <https://archive.org/details/kunstkritischest01more/page/94/mode/2up>. Sanaa ’lipsahtaa’ ei varsinaisesti löydy alkukielisestä julkaisusta, jossa asia on ilmaistu muodossa ”absichtslos oft anbringen”, ilmaantua tahattomasti.

61 Morelli, *Italian Painters*, (1892) 75.

62 Giovanni Morelli, *Della Pittura italiana*, 71.

63 Freud, ”Michelangelon Mooses,” 206.

Ginzburgin ymmärryksestä, jonka mukaan Freud käsitti kyseiset yksityiskohdat sairauden oireiksi.⁶⁴ Ginzburgin alkuperäinen italiankielinen muotoilu ”sintomi” on käännetty englanniksi muotoon ”symptoms”.⁶⁵ Suomeksi molemmat kääntyvät oireiksi. Samalla tavalla Ginzburgin kanssa asian oli ymmärtänyt myös Jack J. Spector jo vuonna 1968 pitämässään luennossa, jonka pohjalta laadittu artikkeli ”The Method of Morelli and Its Relation to Freudian Psychoanalysis” (1969) löytyy Ginzburgin lähteistä.⁶⁶

Spectorin ja Ginzburgin tulkinta maalarin teokseen jättämistä merkityksellisistä yksityiskohdista oireina antaa nähdäkseni ymmärtää, että maalari ilmentäisi oireillaan kaikkein yksilöllisimpiä piirteitään. Näkemys ei käy yksiin sen kanssa, että sairauden oireet tulevat yksilöllisen luonteenlaadun päälle häiritsemään taiteilijan ominaisuuksien ilmenemistä. Spectorin ja Ginzburgin tulkinta heittää ikävän varjon taiteilijakunnan ylle: ikään kuin ammattitaiteilijat ja harrastajat ilmaisisivat itseään sairauden oireilla!

64 Ginzburg, ”Johtolankoja. Merkkejä tulkitsevan tietokäsityksen historia,” 44–45. Viittaan virkkeeseen, joka suomennettuna kuuluu seuraavasti: ”Freudilla nämä yksityiskohdat ovat oireita, Sherlock Holmesilla johtolankoja ja Morellilla siveltimenvetoja.” Siveltimenjäljiksi suomennettu kohta on englanninkielisissä käännöksissä muodossa ”features of paintings” (1983) ja ”traces – more precisely, [...] pictorial marks” (1986).

65 Carlo Ginzburg, ”Spie. Radici di un paradigma indiziario,” *Academia.edu* (1986): 4, https://www.academia.edu/34805557/Carlo_Ginzburg_Spie_Radici_di_un_paradigma_indiziario; Ginzburg, ”Clues: Morelli, Freud, and Sherlock Holmes,” 86; Carlo Ginzburg, ”Clues: Roots of an Evidential Paradigm,” teoksessa *Myths, Emblems, Clues*, translation John & Anne C. Tadeschi, (London Sidney Auckland Johannesburg: Hutchinson Radius, 1986), 101.

66 Jack J. Spector, ”The Method of Morelli and Its Relation to Freudian Psychoanalysis,” *Diogenes* 17, nro. 66 (1969): 69. Spector piti luennon Graduate Art history Association of Columbian Universityssä 1.3.1968. Artikkelin on luennon laajennettu versio. Ginzburg käyttää lähteenään Spectorin artikkelin ranskankielistä julkaisua saman lehden samassa numerossa: ”Les méthodes de la critique d’art et la psychoanalyse freudienne,” *Diogenes* nro. 66 (1969).

Pian *Della Pittura italiana* ilmestymisen jälkeen, joulukuussa 1898, Freud julkaisi tutkimusartikkelin ”The Psychical Mechanism of Forgetfulness”. Siinä hän teki eron tahattoman lipsahdus- ja patologisen oireen välille. Hän otti jälleen valaisevan esimerkin omasta elämästään ja avasi nimien väärinmuistamista ja sanojen kantamaa tunnetta tutkimalla nimiä Bosnia, Botticelli, Boltraffio ja Signorelli, joista kolme jälkimmäistä eli kaikki taiteilijoiden nimet löytyvät *Della Pittura italiana* sivuilta.⁶⁷ Artikkelin toimi alkusyksyksenä Freudin teokselle *Arkielämämme psykopatologiaa: Unohtamisesta, virhesanonnoista, virheteoista, taikauskosta ja erehdyksistä* (1904). Siinä Freud käy läpi laajan kirjon arkisia terveen psyyken virhesuorituksia sekä jatkaa sairaalloisten virhesuoritusten erotelua terveistä.⁶⁸

Morelli tunsikin maalausten konservointikäytännöt ja painotti siksi kirjassaan tutkijan tarvetta tuntea teoksen kunto ennen analyysin ja tulkinnan aloittamista. Hän suhtautui kriittisesti aikakautensa konservattoreiden taipumukseen ”paran-

nella mestareiden tekemiä virheitä”.⁶⁹ Morellin aikana taidemaalari-konservaattorit korjailivat kuolleiden kollegojensa huonokuntoisia teoksia, ja uusi maalausjälki peitti alleen alkuperäisen taiteilijan kädenjäljen.⁷⁰ Nykyaikainen konservointiala on ratkaissut ongelman *restaurointi-maalauksella*, jossa korjausjälki jätetään selvästi näkyviin ja muutoksia originaalin maalauksen alueella vältetään.⁷¹ Freud ymmärsi oireiden peittävän potilaan omimman ilmenemistä ja erotteli psyyken sairaudet terveen psyyken toiminnasta. Tutkijan onkin tehtävä selkeä ero Morellin tarkoittamien taiteilijan ominaispiirteiden ja Freudin tarkoittamien sairauden oireiden välille.

Julkaisun *Italian Painters* esipuheen kirjoitti Morellin pitkäaikainen ystävä Sir Austen Henry Layard, jolta idea englanninkieliseen käännökseen tuli.⁷² Kääntäjä Constance Jocelyn Ffoulkes ymmärsi Morellin merkityksellisen yksityiskohdan kukoistukseksi kääntäessään Morellin ilmaisun ”Schnörkel” muotoon ”flourish”. Freud kehitti Morellin jalanjäljissä osan virhesuorituksista freudilaisiksi lipsahduksiksi, jotka Spector ja Ginzburg ymmärsivät epätarkasti oireiksi. Freud luki Morellia Spectorin tarkemmin ja erotti terveen psyyken toiminnot sairaan mielen oireilusta kirjassaan *Arkielämämme psykopatologiaa*. Freud ei arvottanut lipsahduksia kielteisiksi

67 Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume III (1893–1899), 288–297; Morelli & Anderson, *Della Pittura italiana*, Botticelli 92–98, Boltraffio 172–174, Signorelli 102–106; Ginzburg, ”Johtolankoja: merkkejä tulkitsevan tietokäsityksen historia,” 43. Freud pyrki katkelmassa muistamaan Orvieton Duomon freskojen tekijän (Signorelli). Boltraffion Freud mainitsee myöhemmässä lisäyksessä olleen hänelle tuolloin lähes tuntematon taiteilija. Myöhemmin, kun Freud kehitti artikkelia *Arkielämämme psykopatologiaa* -julkaisussa (1904) hän kertoo tuskin tienneensä Boltraffiosta muuta kuin sen, että tämä kuului Milanon koulukuntaan. Morellin kirjassa Boltraffio kuuluu Lombardian kouluun ja Lombardian keskus on Milano. Botticelli ja Signorelli esitellään kirjassa Toscanan koulukunnan taiteilijoina. Toscana ympäröi Firenzen kaupunkia.

68 Sigmund Freud, *Arkielämämme psykopatologiaa: Unohtamisesta, virhesanonnoista, virheteoista, taikauskosta ja erehdyksistä* (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1954), 25–31, 181, 209–210. Alkuteos *Zur Psychopathologie des Alltagslebens: Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum* (Berlin: Verlag von S. Karger, 1904).

69 Vakkari, ”Giovanni Morelli’s ”Scientific” Method of attribution...,” 46; Vakkari, *Lähde ja silmä*, 81.

70 Vakkari, *Lähde ja silmä*, viite 280 sivulla 147.

71 Sara Théodore, sähköposti kirjoittajalle, 12.2.2023. Tämä koskee erityisesti pohjoismaista ja anglosaksisen kielialueen konservointialaa. Lisäksi maalaus-konservoinnissa nykyään käytetyt synteettiset sideaineet ja väriaineet auttavat erottamaan uuden pinnan alkuperäisestä pinnasta.

72 Vakkari, *Lähde ja silmä*, viite 274 sivulla 147.



– sen ovat tehneet jälkipolvet.⁷³ Ehdotan Spectorin ja Ginzburgin näkemyksen tilalle vaihtoehdoista tulkintaa ottamalla seuraavassa käyttöni oireen sijasta *kukinnon*. Se kuvastaa sitä terveen mielen luovaa toimintaa, joka ilmenee niin arkielämässä kuin taiteilijan työssäkkin ja jota nyky-aikainen psykoanalyttinen tutkimus painottaa Freudia voimakkaammin.⁷⁴

(Im)materiaalisten teosten äärellä

Freudin luennoilla ensimmäisen maailmansodan aikaan lipsahdukset eivät olleet sattuman tuotetta, vaan vakavasti otettavia mentaalisia toimintoja: niillä oli mieli. Ne olivat *merkkejä* mielen sisäisten voimien vuorovaikutuksesta, toisin sanoen tarkoituksenmukaisten intentioiden *manifestaatioita*, jotka toimivat samanaikaisesti, mutta toisilleen vastakkaisesti.⁷⁵ Kyse oli kitkappinnasta, jolla toisilleen vastakkaiset

intentiot kohtasivat.⁷⁶ Freud ymmärsi saavutensa oman aikansa psykologian vallitsevaan käsitykseen nähden *dynaamisen näkemyksen* mielen toiminnasta ja totesi, ettei psykologinen tutkimus tätä aiemmin ollut huomionnut lipsahduksia intentioiden konfliktina. Siten luentosarjan aloittanut psyykkisen ilmiön tarkastelu oli laajentanut psykologian alueeseen kuuluvien ilmiöiden kirjoa.⁷⁷ Taiteilijana minulla on kokemusta ristiriitaisten tavoitteiden paineesta syntyneistä teoksista. Intentioiden kitkappinnalla kukkii mitä suurin luovuus.

Thesleffin teokset ovat pilkahtaneet esiin artikkelin kuluessa tiettyjen maantieteellisten paikkojen yhteydessä Firenzessä ja Roomassa. Näin on tapahtunut silloin, kun Morelli on kirjoittanut kaupunkien museoista muistikuvansa perusteella tai Freud on tarkastellut Morellin haave- ja muistikuvia taiteentuntijan kirjaa lukemalla. Thesleffin teosten äkillisellä ilmaantumisella olen ilmentänyt lipsahduksen esiin purkautumista kukintona ja alleviivannut sen erilaista ilmenemistä verrattuna säännöllisesti toistuvaan sairauden oireeseen.

Toisilleen vastakkaiset tarkoituksenmukaiset intentiot voivat synnyttää myös visuaalisina ilmeneviä mielikuvia. Valaistakseni taiteilijan mielikuvia liitän artikkeliini kirjoittamani luovan kirjoituksen katkelman. Freudilta ammentaneen lastenlääkäri Donald W. Winnicottin teoksen *Playing and Reality* (1971) äärellä oivalsin, kuinka vastasyntyneen vauvan ja äidin varhaisessa

73 Esimerkiksi psykoanalyttikko, runoilija Susan Kolodny ottaa kantaa tähän kirjoittamalla seuraavasti: "Also, given that some in our field focus unduly on the psychopathology of the artist or treat the artist's work as if it were a symptom to be analyzed, a tendency which Roland's book happily works against, I wonder whether, in emphasizing the artist and the selfobject without addressing this question of selfobject and object, Roland might not inadvertently invite readers to imagine the artist as having more narcissistic difficulties than others do, a suggestion I don't believe he intends." Susan Kolodny, "Book Review: *Dreams and drama: Psychoanalytic criticism, creativity and the artist* by Alan Roland," *The International Journal of Psychoanalysis* 85 nro. April, Part 2/6 (2004): 542–545.

74 Ks. esim. psykoanalyttikko, kuvataiteilija, näytelmäkirjailija Rolandin teosta Alan Roland, *Dreams and drama: Psychoanalytic criticism, creativity and the artist* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003), Part II, "Dreams, Imagery, and Creativity", 41–83.

75 Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XV (1915–16), 3–5, 31–32, 44, 60, 67. Wienin yliopistossa opetuksen talvikausina 1915–1916 ja 1916–1917 pidetyt luennot julkaistiin kahdessa osassa keväisin välittömästi opetuksen päätyttyä. Lipsahduksia käsittelevän osan I (luennot 1–4) otsikko oli *Die Fehlleistungen* (engl. Parapraxes) ja osan II otsikko *Der Traum* (engl. Dreams).

76 Patrik Nybergin tutkimuksen käsitteitä tuntematta olen tullut omaan kokemukseeni nojautuen samansukuisen päätelmään. Nyberg käyttää ilmaisua "hankauksesta muodostuva 'kitka'" kuvaamaan Jean-Francois Lyotardin "*figuraalisen* 'tapahtumaa'", joka "on psyykkisen muodostelman kaltainen. [- -] Figuraalinen sijoittuu viettien [- -] hankauspinnalle." Patrik Nyberg, *Maalattut kasvot: Helene Schjerfbeckin omakuvat, modernismi ja esittäminen* (Helsinki: Kansallisgalleria, 2019), 84–85.

77 Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XV (1915–16), 60, 67.

vuorovaikutuksessa alkaa suotuisissa olosuhteissa kehittyä luottamus, jossa on luonnollisen leikin alku.⁷⁸ Ymmärsin tuon vastavuoroisuuden kokemuksen merkityksen halullemme tavoitella dialogista suhdetta toiseen ihmiseen ja ympäristöömme. Winnicottin ajattelussa taiteella ja kulttuurilla on keskeinen rooli tuon yhteiskunnallisen ja kulttuurisen *osallisuuden kokemuksen* synnyssä. Kuvasin mielensisäisen hahmotelmani seuraavin sanoin:

Maalatessani minulla on vahva tunne siitä, kuinka kankaani takana velloo valtameri, jonka syvyyksistä nousee pintaan asioita – kuplia – ja toisaalta pinnalla näkyy heijastuksen välkettä. Luemme veden pinnasta kuvaa, joka on sekä vedenalaisen todellisuuden synnyttämä että pintaan heijastuva kuva taivaasta, puista, linnuista. Samaan tapaan kankaalleni nousee kuva, joka on muodostunut sekä vellovan valtamereni syvyyksistä nousseista – kulloinkin oleellisista – asioista että oman heijastukseni (projekti) rihmoista. Kuva kankaalla ei suinkaan ole kuva koko mereni syvyydestä tai tarkka kuva projektiostani, mutta se on selkeä ja kirkas kuva kulloinkin oleellisesta.

Winnicott kuvaa, kuinka lempeän rakastavan hyväksyvän toistuvan katseen avulla vauva alkaa kokea olevansa olemassa. Ja kuinka tuon hyväksyvän peilaamisen varassa alkaa hiljainen eriytyminen omaksi itseksi, äidistä irralliseksi. Winnicottin mukaan tuossa luottamuksessa ja sen suojeluksessa tapahtuvassa eriytymisessä on luonnollisen leikin alku. Luottamuksen varassa alkaa luova suhde elämään, toiseen ihmiseen ja maailmaan ympärillämme. Siitä kasvaa myös kulttuurinen kokeminen, jonka varassa lepää ymmärryksemme itsestämme

78 D. W. Winnicott, *Playing and Reality* (London: Tavistock Publications Limited., 1971), 38–52, 95–103; Joonas Taipale valaisee Winnicottin peilifunktioteoriaa artikkelissa "Tove Janssonin 'Näkymätön lapsi' ja sosiaalinen peilaaminen," *Psykoterapia* 35, nro. 1 (2016): 20–32, <https://www.psykoterapia-lehti.fi/tekstit/taipale116.pdf>

osana jotakin suurempaa. Kulttuurinen pääomamme määrittää kokemisemme rajat ja vain tätä tradition tarjoamaa kokonaiskäsitystä vasten voimme olla innovatiivisia.

Winnicott puhuu ihmisyyden altaasta, johon kulttuurimme on tuhansien vuosien aikana kokoontunut. Sieltä ammennamme, mutta sinne myös tuomme uutta. Ihmisyyden allas vastaa kokemustani alitajunnastani, joka on ulkoistunut maalauskaani taakse. Siellä se velloo hetkien mukaan ja kastelee kangastani synnyttäen kuvia yhteistyössä kanssani. Kangas vastaa.⁷⁹

Luovan kirjoituksen katkelma avaa näkymän mielensisäiseen hahmotukseen rannasta, jota ei ole olemassa. Silti se erinomaisella tavalla todistaa arkisesta kokemuksestani työhuoneella, jossa tarkastelen syntyvää teostani *jo ennen kuin on mitään näkyvää*, kun edessäni on vain tyhjä pingotettu pellavakangas. Kokemukseni *dialogisesta työskentelystä* kankaan kanssa on voimakas ja toistuva. Taiteilijan kirjoittamat luovan kirjoituksen katkelmat tulisikin nähdä tutkimusaineistona kuvallis-materiaalisten ja kirjallisten lähteiden rinnalla.

Tihentymän ja mittakaavan merkitys

Palataan vielä samalle *Unien tulkinnan* sivulle, jossa Freud ensi kertaa kutsui virhesuoritusta kielen lipsahdukseksi. Siellä, kirjan viimeisen osan toiseksi viimeisessä luvussa, hän sivuaa myös *tihentymän* ilmiötä. Seuraava lainaus, jossa Freud puhuttelee lukijaansa, osoittaa hänen kirjoittavan minänsä ajattelleen jo kirjaa laaties-

79 Kukka Paavilainen 2021, Luovan kirjoituksen katkelma. Katkelma syntyi marraskuussa 2021 Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa Laura Gröndahlin ja Sami Santasen kurssilla *Lukemisen taito*. Winnicottin teosta *Playing and Reality* käsiteltiin kurssilla ja kotitehtäväksi tuli reflektoida luettua teoriaa oman praktiikan näkökulmasta. Lukuvuonna 2021–2022 kurssilla luettiin Sigmund Freudin ja D. W. Winnicottin lisäksi Julia Kristevaa ja Sarah Kofmania.



saan, että sanallinen ilmaisu oli menetelmiltään verrannollinen kuvallisen esitystavan kanssa:

Vertauksena voimme ajatella, että pidän kirjani käsikirjoituksen jotakin sanaa ratkaisevan tärkeänä tekstin ymmärtämiseksi ja painatan sen siksi kursivoituna tai lihavalla. Lukiessani sitten tuon sanan lausuisin sen hitaasti ja selvästi ja erityisen painokkaasti. Vertauksen alkuosa tuo heti mieleen edellä olleen näytteen unityön toimintatavasta [- -]. Taidehistorioitsijat kohdistavat meidän huomiotamme siihen seikkaan, että vanhimmat historialliset veistokset soveltavat samaa periaatetta; ne näet ilmaisevat kuvaamiensa henkilöiden arvoaseman kuvakokona. Kuningas kuvataan kaksi tai kolme kertaa niin suureksi kuin hänen saattoväkensä tai hänen voittamansa vihollinen. Rooman valan aikainen kuvaamataiteen luomus ilmaisee saman asian kehittyneemmin keinoin. Impeeraattoria ei siinä enää kuvata jätiksi kääpiöiden joukkoon vaan hänet on sijoitettu sommitelman keskipisteeksi, ja hän seisoo ryhdikkään suorana, kun taas viholliset makaavat hänen jalkojensa juuressa; lisäksi hänet on kuvattu huomattavasti muita tarkemmin. Kun alaiset meidän päivinämme kumartavat syvään esmiehensä edessä, tuo muinainen esittämisperiaate toistuu vielä vaimeana kaikuna.⁸⁰

Tässä ennen marraskuun neljättä 1899 kirjoittamassaan katkelmassa Freud kiinnittää huomiota veistoksissa ja arkkitehtuurissa suosittuun merkitykselliseen kokoeroon ja myös kokohierarkiaan sisältyvään tihennettyyn yksityiskohtien määrään.⁸¹ Vain neljätoista kuukautta aiemmin Freud oli hankkinut Morellin kirjan. Taiteentuntijaa lukemalla hän oli ymmärtänyt merkityksellisen yksityiskohdan todistusvoiman. Katkelmassa hän kirjoittaa taidehistorioitsijoiden

80 Freud, *Unien tulkinta*, 495–496; Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume V, 595–596.

81 Gay, *Freud*, 25. *Unien tulkinta* ilmestyi kauppoihin 4.11.1899.

osoittamista tihentyneistä yksityiskohdista ja mittakaavan merkityksestä.⁸² Arvelen hänen tässä epäsuorasti viittaavan taiteentuntija Morelliin.

Pian kirjan julkaisemisen jälkeen Freud koki jotakin mieleenpainuvaa: syyskuussa 1901 hän seisoi lumoutuneena Roomassa Michelangelo Buonarrotin Mooses-veistoksen (n. 1513–1515) edessä.⁸³ Paavi Julius II:n itselleen tilaaman hautamuistomerkin lukuisten veistosten keskellä Mooseksen hahmo oli selvästi muita kookkaampi (kuva 5).

Freud poimi ”Michelangelon Mooses” -esseensä aiheen veistosryhmän kokonaisuudesta sen keskushahmon koon perusteella. Edelleen hän tunnisti keskushahmon tunneilmaisun ja sen kuvaamista tukevan yksityiskohtaisuuden muita veistoshahmoja tiivistyneemmäksi. Muut hahmot hän jätti tarkastelunsa ulkopuolelle.⁸⁴ Esseessä Freud kertoo havainneensa veistoksessa yksityiskohtia, joita aiempi tutkimus ei ollut huomionnut.⁸⁵

82 Freud, *Unien tulkinta*, 495; Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume V, 595. Myös tässä *Unien tulkinnan* englanninkielisessä käännöksessä puhutaan taidehistorioitsijoista ”Art historians” ja sama termi on käytössä saksankielisessä alkuteoksessakin: ”Die Kunstshistoriker”. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (Leipzig: F. Deuticke, 1899), 353, https://archive.org/details/Freud_1900_Die_Traumdeutung_k/page/352/mode/2up

83 Gay, *Freud*, 179.

84 Freud, ”Michelangelon Mooses,” 195–197, 200–205, 207–218. Esse on järjestyksessä neljäs ja samalla viimeinen Freudin kolmesta kuvataidetta käsittelevästä esseestä. Sitä edelsivät korkokuva käsittelevä esse ”Harhakuvitelmiä ja unia W. Jensenin *Gradvassa*” (1907), ”Leonardo da Vincin lapsuudenmuisto” (1910) ja Shakespearea koskeva ”Lippaanvalinnan teema” (1913). ”Michelangelon Moosesta” seurasivat kaksi kirjallisuutta tarkastelevaa esseetä: Goethea käsittelevä ”Lapsuudenmuisto teoksesta *Tarua ja totta*” (1917) ja ”Dostojevski ja isänmurha” (1928). 1930-luvun lopulla Freud palasi Mooses-teemaan uudelleen kirjoituksessaan ”Moses and Monotheism” (1937–1939).

85 Freud, ”Michelangelon Mooses,” 206.



Vakkarin mukaan Morellin menetelmä on myöhemmässä tutkimuksessa ymmärretty kolmitasoiseksi siten, että helpoimmin huomattavat, yleisvaikutelman synnyttävät piirteet ovat ensimmäisellä tasolla. Tällaisia ovat esimerkiksi vartalon asennot ja liikkeet sekä kasvojen muoto.⁸⁶ Freud tarkastelee Mooseksen istuvaa asentoa sekä tunnetta maan vetovoimasta ja pidätetyistä äärimmäisistä tunteista.⁸⁷ Toinen, Morellille tärkeämpi taso piti sisällään fyysiomiset yksityiskohdat ja sellaiset seikat kuten kädet ja korvat. Ne saattoi Morellin mukaan tunnistaa tietyn taiteilijan tekemiksi vain tunnollisen vertailevan tutkimuksen ja tarkan havainnoinnin avulla.⁸⁸ Freud keskittyy Mooseksen partasuortuvaan, sitä koskettavaan etusormeen ja saman käden muihin sormiin sekä myöhemmin lisäksi Mooseksen pitelemien laintaulujen asentoon.⁸⁹ Sen sijaan Morellin menetelmän kolmannella tasolla oleviin, teoksen kokonaisuuden kannalta marginaalisiin piirteisiin, kuten taiteilijalta tiedostamatta syntyneisiin yksityiskohtiin, Freud ei nähdäkseen puutu.⁹⁰



Kuva 5. Romualdo Moscioni, *Michelangelo Buonarrotin Paavi Julius II:n hautamuistomerkki*, (San Pietro in Vincoli, Rooma), ennen vuotta 1885. Hopeagelatiinivalokuva, 21 x 27 cm. Negatiivin numero MVF.XIX.16.12. Kuva: Vatican Museums Photo Library, kaikki oikeudet pidätetään.

Tämän artikkelin alussa olevassa Mooses-esseen lainauksessa Freud toisin sanoen kommentoi Morellin metodia verratessaan taiteilijalta tiedostamatta syntyneitä yksityiskohtia lääketieteellisen psykoanalyysin ”havaintojen roskaläjään”. Tästä huolimatta hän ei esseessään analysoi Mooses-veistosta tästä näkökulmasta. Hän ei etsi kyseisiä yksityiskohtia teoksesta, vaan on tyytyväinen löytämiinsä yksityiskohtiin,

jotka ovat syntyneet taiteilijan tietoisien toiminnan tuloksena.

Partasuortuvan kiristymisen Mooseksen sormen spontaanilta vaikuttavassa otteessa *hahmon pään oletetun äkkinäisen käännöksen seurauksena* on epäilemättä tällainen Morellin tarkoittama merkityksellinen yksityiskohta, joka ei tule esiin veistoksen nopealla tarkastelulla.⁹¹ Intentio, jonka Freud oletti Michelangelolla olleen hänen veistäessään Mooseksen hahmoa, tuli esiin *heikosti havaittavasta merkistä*. Siihen Freud luki

86 Vakkari, *Lähde ja silmä*, 98.

87 Freud, ”Michelangelon Mooses,” 196–218.

88 Vakkari, *Lähde ja silmä*, 98.

89 Freud, ”Michelangelon Mooses,” 201–203, 206–218.

90 Vakkari, *Lähde ja silmä*, 98.

91 Morelli & Anderson, *Della Pittura italiana*, 86–87; Vakkari, *Lähde ja silmä*, 82.

tiivistyneen sikermän piirteitä profeetta Mooseksen edesottamuksista *Vanhassa testamentissa*.⁹²

Esseessään Freud lähestyy tarkastelemaansa aihetta kahdesta suunnasta, yhtäältä muotoanalyttisesti ja toisaalta uskonnonhistoriallisesti. Hän yhdistää veistoksen tarkastelussaan Morellin empiiristä lähestymistapaa oman alansa tapaan tarkastella havaittua. Tunnelmaltaan tihentynyt, muita kookkaampi Mooses-veistos johdatteli Freudin tulkitsemaan näkemäänsä:

Tärkeämpää kuin uskottomuus pyhälle tekstille on kuitenkin se muutos, jonka Michelangelo meidän tulkintamme mukaan on tehnyt Mooseksen luonteessa. Tradition mukaan Mooses oli ihmisenä kiivas ja helposti tulistuva. [- -] Michelangelo on kuitenkin sijoittanut paavin hautamuistomerkkiin erilaisen Mooseksen, joka on historiallista ja perinteistä Moosesta suurempi. Hän on muuntanut särjettyjen laintaulujen teeman, hän ei anna Mooseksen särkeä tauluja vihassaan, vaan näyttää meille, että niiden joutuminen särkymisen vaaraan tynnyttää Mooseksen vihan tai ainakin estää tätä purkamasta sitä tuohon tekoon. Näin hän on antanut Mooseksen hahmolle jotakin uutta, yli-inhimillistä, ja tuosta mahtavasta ruumiista ja voimaa uhkuvista lihaksista tulee nyt vain ruumiillinen ilmaisukeino korkeimmalle psyykkiselle suoritukselle, mikä on ihmiselle mahdollinen, oman intohimon lannistamiselle sen asian hyväksi, jolle hän on vihkiytynyt.⁹³

Nähdäkseni Freud tässä kumartaa Morellin suuntaan. *Fyysinen ilmaisukeino psyykkiselle suoritukselle, jossa intohimo suunnataan sen asian toteuttamiseen, jolle tekijä on vihkiytynyt, lienee eräs selkeimmin muotoiltu tunnustus luovan työn haastavuudesta. Niin ikään se vahvistaa Morellin havaintoa siitä, että taiteilijan sielu*

92 Freud, "Michelangelon Mooses," 195, 213–217.

93 Freud, "Michelangelon Mooses," 217.

tulee näkyväksi maalatun korvan muodossa ja maalarin siveltimenvedoissa. Tulkintani mukaan tuo *merkki*, jonka olemassaolon Morelli oli Freudille osoittanut, toi hänessä esiin mitä voimakkaimman tunteen.⁹⁴

Itsereflektion – tai itseanalyysin – Freud oli aloittanut jo 1890-luvun puolivälissä ja hän syventyi siihen järjestelmällisesti kesästä 1897 lähtien.⁹⁵ Seuraavan vuoden syyskuussa hankittu Morellin teos epäilemättä tarkensi Freudin katsetta merkitystä kantavien yksityiskohtien etsinnässä niin taideteoksissa kuin kliinisen työn kontakteissakin. Freudin voikin nähdä juuri Mooseksen veistoshahmon äärellä – mahdollisesti jo vuonna 1901 – erotelleen näkemiseen perustuvan havainnoinnin ja siitä seuraavan tulkinnan. Tässä häntä mahdollisesti auttoi Morellin kirjan lukeminen.

Empiirinen ja psykologinen havainnointi

Kahdenlaisten havaintojen samanaikainen seuraaminen ilmenee myös psykoanalyttisessa terapiatyössä. Vastaanottohuoneen asiantuntija havainnoi potilasta katseensa avulla ja samassa tilassa oleilemalla. Tällä tavoin toteutettu havainnointi nousee kuitenkin uudelle tasolle vasta molempien läsnäolijoiden yhdessä tekemän *kuvittelutyön* ansiosta. Vapaan assosiaation ruokkima lipsahtelu on myös taiteilijan luovan työskentelyn edellytys ja suuri ilon aihe.

94 Freudin voimakkaista tunteista ja itsereflektion harjoittamisesta todistaa seuraava katkelma esseessä: "Yksikään veistos ei nimittäin koskaan ole tehnyt minuun suurempaa vaikutusta. Kuinka usein olenkaan noussut rimalta Corso Cavourilta jyrkät portaat yksinäiselle torille, jolla hylätty kirkko kohoaa, ja yrittänyt kestää sankarin vihaisen halveksivan katseen, ja joskus olen hiipinyt varovasti pois sisähuoneen puolihämärästä ikään kuin itse kuuluisin siihen kansanjoukkoon, johon tuo katse on suunnattu, joukkoon, joka ei pysty pitämään kiinni mistään vakaumuksesta, joka ei osaa odottaa eikä uskoa ja joka riemuitsee saatuaan takaisin jumalankuvansa illuusion." Freud, "Michelangelon Mooses," 195.

95 Gay, *Freud*, 135.

On todennäköistä, että Morellin *Della Pittura italiana*an lukemisella oli merkittävä vaikutus Freudiin. Pian kirjan lukemisen jälkeen Freud matkusti useita kertoja Italiaan ja kohtasi siellä vaikuttavia taideteoksia, joita käsittelevät esseet hän julkaisi vasta selvästi myöhemmin. Tässä artikkelissa olen pysytellyt *Unien tulkinnan* sivuilla ja tarkastellut Morellin antia Freudille tämän varhaisen teoksen ja ”Michelangelon Mooses” -esseen tarjoamien esimerkkien kautta. Esseessä esiintulevan kahtalaisen havainnoinnin alkujuurta olen jäljittänyt Morellin teoksesta ja Freudin varhaisista julkaisuista seuraavasta syystä: Morellin empiirisen lähestymistavan ja Freudin empiiris-psykoanalyttisen luen-
nan leikkauspisteestä avautuu mahdollisuus eritellä tutkivan taiteilijan positiota havainnon ja kokemuksen välissä.

Otan teoreettiseksi lähtökohdakseni Freudin käytännöntyönsä ääreltä löytämän kahtalaisen havainnoinnin. Sitä soveltaen esitän, että taidemaalarin työhuoneella havainnoidaan yhtäältä silmin nähtäviä ja käden ulottuvilla olevia materiaalisia muutoksia kankaalla ja toisaalta mielikuvia. Kun molempia havainnoidaan vuorotellen, saadaan esiin teoksen synnyttävä dialoginen tapahtumaketju, jossa toisena osapuolena on taiteilija ja toisena kehkeytyvä taideteos. Näin löydän *kokevan tekijän* havainnon ja kokemuksen väliltä, niin empiirisen kuin psykologisenkin havainnoinnin ääreltä.

Tekijän mielensisäisyys on mukana teoksen syntymässä yhtä lailla kuin katseen kohteena ja käden ulottuvilla kehkeytyvä teoskin. Tutkijoiden on sitä vastoin ollut vaikea ulottaa katsettaan



Kuva 6. Ellen Thesleff, *Pinjoja Villa Borghesen puistossa*, 1905. Öljy kankaalle, 40,5 x 40 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen, kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 7. Ellen Thesleff, *Porta Romana, Firenze*, 1907. Öljy puulle, 20,5 x 21 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen, kaikki oikeudet pidätetään.

taiteilijan mielikuviin. Kitkapinnan kukintoina freudilaiset lipsahdukset ovat huomiota herättäviä poikkeamia tavanomaisessa kanssakäymisessä – norsuja ja sammakoita puheenparressa. Arkisen keskustelun kuluessa ne syntyvät ylisuurina ja *tuntuvat näkyviltä* manifestaatioilta, vaikka ilmenevät keskustelun toiselle osapuolelle vain kielen välityksellä. Visuaalisista mielenisisistä manifestaatioista nautimme kielen kantamana.

Lopuksi palaan tuttujen puiden alle Roomaan, jossa Thesleff maalasi *Pinjoja Villa Borghesen puistossa* jälleen vuonna 1905 päivinä, joista meille ei ole säilynyt teosta enempää tietoa (kuva 6). Tuona vuonna Freud aloitti tapauskertomustensa julkaisemisen. Villa Borghesen puistossa on eri vuodenaika ja valaistus kuin vuonna 1898 (kuva 3). Maalauksen raja-alue on laajempi ja huomaamme Thesleffin havaintopisteen siirtyneen hieman vasemmalle, sillä puuryhmä näkyy nyt katsojan edessä rivimuodostelmana aiemman jonomuodostelman sijaan. Puut ja puiston pengerrysrakenteen tunnistamme muistikuvan turvin. Roomasta Firenzeen vievän tien päätepisteeseen Porta Romanalle Thesleff palasi jälleen vuonna 1907. Tuona vuonna Freud julkaisi ensimmäisen taidetta käsittelevän esseensä.

Thesleff on kahdella eri tekniikalla toteuttanut näkyviä todisteita siitä, että hän koki paikan päällä säätilan ja valon määrän: kaiverruslaatalta Porta Romana, katu ja puut ovat olleet siten kuin ne ilmenivät Thesleffin niitä havainnoissa eli kuten ne näkyvät maalauksessa *Porta Romana, Firenze* (1907) (kuva 7). Kuivaneulapiirros (kuva 2) on puolestaan vedos, jossa laatalle piirretty, todellisuudesta ja sen olosuhteista todistava kuva on kääntynyt peilikuvaksi. Tästä syystä Bobolin puutarhan puuston lehvästöt näkyvät teoskuvissa eri laidoilla. Onko jompikumpi lopputulos todenmukaisempi ja miksi? Tai kykenisikö valokuva todistamaan taiteilijan läsnäolosta paikan päällä teoksia paremmin?

Tässä artikkelissa olen hahmottanut historiallisesti etäältä ja kerronnallisia keinoja etsien

niitä lähtökohtia taidemaalarin tekemälle tutkimukselle, jotka avautuvat Morellin ja Freudin tarkastelutapojen risteyksestä. Olen tarkastellut, miten luova, tutkiva ja tulkitseva taiteilija kirjoittaa ja miten lipsahdukset ilmenevät luovassa prosessissa. Olen ehdottanut freudilaiseen lipsahdukseen taidehistorian alalle syntyneelle käsitteelle vaihtoehtoa ja tulkinut lipsahduksia mielen luovana toimintana vapaan assosiaation palveluksessa. Ehdotukseni luovan kirjoituksen aineistojen *kuuntelevasta luennasta* eroaa taidehistorian alalla vallalla olevasta psykoanalyttisen teorian sovellustavasta. Artikkelissani olen pyrkinyt osoittamaan mahdollisuuksia kurkottaa luovan kirjoittamisen keinoin ja taiteellisen tutkimusotteen avulla kohti vaikeasti sanallistettavia taiteen tekemisen prosesseja. Niistä eräs, maalari-kertojan katse, ilmenee Rubensin ja Altdorferin maalauksissa, joissa maalari lentää korkealla kuvaamiensa henkilöhahmojen yläpuolella, jopa niin korkealla, että näkee maapallon kaareutuvan.

– Mitä kuvassa näkyy? – Totuus. Kuvassa ei näy mitään, siellä on totuus, kokemuksellinen totuus.

KuM, FM **Kukka Paavilainen** viimeistelee kuvataiteen tohtorin opinnäytettä Taideyliopiston Kuvataideakatemiaan. Hän on kirjoittamisesta kiinnostunut taidemaalari ja taidehistorioitsija, joka toimi vuosina 2014–2019 Kuvataiteen maisterin kirjoitusseminaarin opettajana Taideyliopistossa. Paavilaisen aiemmat julkaisut ovat käsitelleet kuvallis-materiaalisten lähteiden todistusvoimaa taidemaalari Ellen Thesleffin värillisten puupiirrosaineistojen kautta. Paavilainen tutkii kerronnallisten keinojen hyödyntämistä kuvan ja sanan rajapinnassa, jotta kokemuksesta todistava kaunokirjallinen kieli hyväksyttäisiin tieteellisen kirjoittamisen alueelle.

Lähdeluettelo

Arkistolähteet

Thesleff, Ellen. *Ellen Thesleff Eynar Thesleffille, 1897–1898, Italia*. Viisi kirjettä: 13.12.1897, Rooma; 14.4.1898, Napoli; 25.4.1898, Rooma; 8.5.1898, Rooma; 6.6.1898, [lähetyspaikka epäselvä]. Svenska litteratursällskapet i Finland, Familjen Thesleffs arkiv, SLSA 958, Helsinki.

Sähköpostit

Sara Théodore, sähköposti kirjoittajalle, 12.2.2023.

Julkaistu kirjallisuus

Borchert, Till-Holger. "Hans Holbein and the Literary Art Criticism of the German Romantics." Teoksessa *Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception*, toimittaneet Mark Roskill & John Oliver Hand, 187–209. Washington: National Gallery of Art, 2001.

Cohn, Dorrit. *Fiktion mieli*. Suomentaneet Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen & Sanna Palomäki, alkuteos *The Distinction of Fiction* (The John Hopkins University Press, 1999) Helsinki: Gaudeamus, 2006.

Freud, Sigmund. *Arkielämämme psykopatologiaa: Unohtamisesta, virhesanonnoista, virheteoista, taikaukosta ja erehdyksistä*. Suomentaneet Martti Takala ja Marjatta Santala. Johdannon kirjoittanut Eino Kaila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1954.

Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Translated from the German under the General Editorship of James Strachey in Collaboration with Anna Freud, Volume III (1893–1899) Early Psycho-Analytic Publications, This Edition first published in 1962, Lontoo: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-analysis, 1981.

Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Translated from the German under the General Editorship of James Strachey in Collaboration with Anna Freud, Volume IV (1900) The Interpretation of Dreams (First Part), This Edition first published in 1953, Lontoo: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-analysis, 1981.

Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Translated from the German under the General Editorship of James Strachey in Collaboration with Anna Freud, Volume V (1900–1901) The Interpretation of Dreams (Second Part) and On Dreams, This Edition first published in 1953, Lontoo: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-analysis, 1981.

Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Translated from the German under the General Editorship of James Strachey in Collaboration with Anna Freud, Volume XV (1915–1916) Introductory Lectures on Psycho-Analysis (Parts 1 and 2), This Edition first published in 1961, Lontoo: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-analysis, 1981.

Freud, Sigmund. *Tapauskertomukset*. Suomentanut Seppo Hyrkäs. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos, 2006.

Freud, Sigmund. *Uni ja isänmurha, kuusi esseetä taiteesta*. Valikoinut ja suomentanut Mirja Rutanen. Helsinki: Love kirjat, 1995.

Freud, Sigmund. *Unien tulkinta*. Saksankielinen alkuteos *Die Traumdeutung*. Gesammelte Werke II:n 1961 ilmestyneen kolmannen painoksen mukaan suomentanut Erkki Puranen. Jyväskylä: K. J. Gummerus Osakeyhtiön kirjapaino, 1968.

Gay, Peter. *Freud*. Englanninkielinen alkuteos *Freud A Life for Our Time* (1988). Suomentanut Mirja Rutanen. Bibliografisen esseen ja huomautukset suomentanut Anna Rutanen. Kolmas painos [1990]. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 2004.

Ginzburg, Carlo. "Johtolankoja. Merkkejä tulkitsevan tietokäsityksen historia." Teoksessa *Johtolankoja. Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista*. Italiankielinen alkuteksti "Spie. Radici di un paradigma indizario" (1986), suomentanut Aulikki Vuola, 37–76. Helsinki: Gaudeamus, 1996.

Ginzburg, Carlo. "Spie. Radici di un paradigma indizario". *Academia.edu* (1986): 1–15. https://www.academia.edu/34805557/Carlo_Ginzburg_Spie_Radici_di_un_paradigma_indizario

Ginzburg, Carlo. "Clues: Morelli, Freud, and Sherlock Holmes." Teoksessa *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, ed. Umberto Eco & Thomas A. Sebeok, 81–118. Bloomington: Indiana University Press, 1983.

Ginzburg, Carlo. "Clues: Roots of an Evidential Paradigm." Teoksessa *Myths, Emblems, Clues*, translation John & Anne C. Tadeschi, 96–125. London Sidney Auckland Johannesburg: Hutchinson Radius, 1986.

Ginzburg, Carlo. "Mikrohistoriasta." Teoksessa *Johtolankoja. Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista*. Italiankielinen alkuteksti "Microstoria: due o tre cose che so di lei", käsikirjoitus, suomentanut Aulikki Vuola, 167–194. Helsinki: Gaudeamus, 1996.

Griener, Pascal. "Alfred Woltmann and the Holbein Dispute: 1863–1871." Teoksessa *Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception*, toimittaneet Mark Roskill & John Oliver Hand, 211–225. Washington: National Gallery of Art, 2001.

Harju, Timo & Rauma, Iida. "Kohtaa minut! Todellisten henkilöiden luominen proosan kertojaratkaisuilla ja runon puhujilla." Teoksessa *Kirjoittamisen taide & taito*, toimittanut Emilia Harjula, 73–96. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 2014.

Matti O. Huttunen. "Alkusanat." Teoksessa *Hoitava lukeminen: Teoreettisia ja käytännöllisiä näkökulmia lukemistyöhön*, toimittaneet Päivi Kosonen & Juhani Ihanus, 7. Tampere: Kustannusosakeyhtiö Vastapaino, 2022.

Ihanus, Juhani. "Sanat että hoitaisimme: kirjallisuusterapia ja kertomukset." Teoksessa *Sanat että hoitaisimme: terapeutin kirjoittaminen*, toimittanut Juhani Ihanus, 13–48. Helsinki: Duodecim, 2009.

Ihanus, Juhani. "Unien tulkinnan vastaanotosta ja uudelleentulkinnasta". *Psyko-terapia* 31, nro. 1 (2012): 47–72. <https://www.psyko-terapia-lehti.fi/tekstit/ihanus112.htm>

Ihanus, Juhani. "Lukemisen psykologiaa." Teoksessa *Hoitava lukeminen: Teoreettisia ja käytännöllisiä näkökulmia lukemistyöhön*, toimittaneet Päivi Kosonen & Juhani Ihanus, 85–110. Tampere: Kustannusosakeyhtiö Vastapaino, 2022.

Jaffé, Michael. *Rubens. Catalogo Completo*. Traduzione di Germano Mulazzani. Milano: RCS Rizzoli Libri S.p.a., 1989.

Lermolieff, Ivan. *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*. Leipzig: F.A. Brochhaus, 1890. <https://archive.org/details/kunstkritischest01more/mode/2up>

Levi, Donata. "Crowe and Cavalcaselle on Botticelli: new results." Teoksessa *Botticelli Past and Present*, toimittaneet Ana Debenedetti & Caroline Elam, 166–182. Lontoo: UCL Press, 2019. JSTOR, DOI: 10.2307/j.ctv550cgj

Locatelli, Valentina. "Italian Painters, Critical Studies of their Works: the Gemäldegalerie Alte Meister

in Dresden. An overview of Giovanni Morelli's attributions". *Journal of Art Historiography*, nro. 13, December (2015): 1–22. <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2015/11/locatelli.pdf>

Morelli, Giovanni – Lermolieff, Ivan. *Della Pittura italiana: Studii storico-critici di Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff). Le Galerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*. Prima Edizione italiana preceduta dalla biografia e dal ritratto dell'autore, e illustrata da 81 incisioni. Milano: Fratelli Treves, 1897. <https://archive.org/details/dellapitturaita00moregoog/page/n9/mode/2up>

Morelli, Giovanni & Anderson, Jaynie. *Della Pittura italiana, studii storico-critici, le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*. A cura di Jaynie Anderson. Milano: Adelphi Edizioni, 1991.

Morelli, Giovanni. *Italian Painters. Critical Studies of their Works*. Translated by Constance Jocelyn Ffoulkes, with an introduction by Sir Austen Henry Layard, Vol. 1: The Borghese and Doria Pamphili Galleries in Rome. London: John Murray, 1892. <https://archive.org/details/dli.granth.93868/mode/2up>

Nyberg, Patrik. *Maalatut kasvot: Helene Schjerfbeckin omakuvat, modernismi ja esittäminen*. Suomen Kansallisgallerian julkaisut 2, Helsinki: Kansallisgalleria, 2019.

Svenska Akademin's Ordbok (SAOB). "Svenska Akademin's Ordbok: Natursceneri." Luettu 7.2.2023. https://www.saob.se/artikel/?seek=natursceneri&pz=1#U_N1_236194

Schreck, Hanna-Reetta. *Minä maalaan kuin jumala: Ellen Thesleffin elämä ja taide*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos, 2017.

Spector, Jack J. "The Method of Morelli and its relation to Freudian Psychoanalysis." *Diogenes* 17, nro. 66 (1969): 63–83.

Taira, Teemu. "Identiteettipolitiikan vaihtoehto? Paikantuminen ja henkilökohtaisuus sitoutumisena." Teoksessa *Tutkija kertojana: Tunteet, tutkimusprosessi ja kirjoittaminen*, toimittaneet Johanna Latvala, Eeva Peltonen & Tuija Saresma, 109–133. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimuskeskus, 2004.

Vakkari, Johanna. "Giovanni Morelli's "Scientific" Method of attribution and its reinterpretations from the 1960's until the 1990's". *Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History* 70, nro. 1–2 (2001): 46–54. DOI: 10.1080/00233600152126027

Vakkari, Johanna. *Lähde ja silmä. Kuvataiteen tuntemuksen historiaa ja perusteita*. Helsinki: Yliopistopaino/Helsinki University Press/Palmenia, 2006.

Wind, Edgar. *Art and Anarchy*. London: Faber and Faber, 1963.

Winnicott, D. W. *Playing and Reality*, London: Tavistock Publications Limited, 1971.