

TAHITI

2-3/20



Tahiti on taidehistorian alan tieteellinen aikakausjulkaisu, joka ilmestyy 3–4 kertaa vuodessa. Lehteä on julkaistu vuodesta 2011 alkaen ja se toimii alan avoimena kirjoitusfoorumina.

Toimitus

Päätoimittajat:

Lauri Ockenström (tieteelliset artikkelit), Roni Gren (kirja-arviot ja väitökset)
Toimitussihteeri: Janika Aho
Taitto: Topi Haapanen
Design: Tiina Kaarela,
Tieteellisten seurain valtuuskunta

Toimituskunta:

Lauri Ockenström, Susanna Aaltonen, Marie-Sofie Lundström, Riikka Niemelä, Roni Grén (päätoimittaja), Nina Kokkinen, Anna Ripatti

Julkaisija: Taidehistorian seura – Föreningen för konsthistoria ry
Kustannuspaikka: Helsinki
ISSN 2242-0665
Yhteystiedot: co@taidehistorian.se
Taidehistorian seura
PL 41600101 HELSINKI
www.tahiti.journal.fi



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

Sisällys

Pääkirjoitus

Lauri Ockenström:
Ramus virens olivarum – kukkiva ja katoava keskiaika

Tieteelliset artikkelit

Elina Räsänen:
Kalannin alttarikaappi – keskiaikaisen esineen ja taideteoksen reiteillä

Katri Vuola & Visa Immonen:
Radiohiiliajoituksen mahdollisuuksia ja ongelmia keskiaikaisten puuveistosten ajoituksessa: Esimerkkeinä Raison krusifiksi ja Jurmon esine

Janika Aho:
Memento mori Inkoon keskiaikaisessa kirkossa

Lauri Ockenström:
Kotkan jalat, leijonan pää. Hybridihahmot keskiajan latinankielisessä kuvamagiassa

Vilma Mättö:
Epämuotoiset kehot maan ja taivaan rajalla
Hybridieläimet Laitilan kirkon keskiaikaisessa kuvaohjelmassa

Kirja-arvostelut

Maarit Mäkelä: Taide tekemisen prosessina

Hanna Pirinen:
Uusi näkökulma alttaritaulujen Kristus-kuvaan

Hanna-Leena Paloposki:
Primitiivisyyden käsite työvälteenä 1920-luvun kontekstissa: Lionello Venturi

Maunu Häyrynen:
Düsseldorf tieteen ja taiteen risteyksessä

Saara Hacklin:
Esitys ja sen jälki

Aino Niskanen:
Patruunoiden ja arkkitehdin yhteistyössä syntyvät metsäteollisuuden yhdyskunnat

Väitökset

Antonella Perna:
Lionello Venturi and *The Taste of the Primitives*

Ringa Takanen:
Laueus ja inhimillisyys: Naisten ääni, affektiiviset ele muodot ja ikonografian murros suomalaisissa alttaritauluissa vuosina 1870–1920

Tomi Moisio:
Sommiteltu todellisuus: Erik Enrothin taiteellinen diskurssi

Heidi Kosonen:
Sukupuolitettu ja tartuntavaarallinen itsemurha: Tabu ja biovalta omaehtoista kuolemaa käsittelevissä englanninkielisissä nykyelokuvissa

Mikko Pirinen:
Game of the name - Titles and Titling of Visual Art-works in Theoretical Discussions from 1960 to 2015

Kannen kuva: Laitilan kirkon keskilaiva kohti kuoria ja Kristuksen kasvot. Kuva: Janika Aho.



Ramus virens olivarum – kukkiva ja katoava keskiaika

Pääkirjoitus

Lauri Ockenström

Hyvä lukija,

Muistini mukaan keskiaikabuumista alettiin puhua jo 90-luvulla. Tällä tarkoitettiin sekä tutkimuksen elpymistä, harrastetoiminnan vilkastumista että suuren yleisön mielenkiinnon heräämistä keskiaika- ja fantasiafiktion. Moni ilmiö vaikuttaakin tulleen jäädäkseen, kuten kesäiset keskiaikafestivaalit. Myöskään tutkimuksessa ei voi enää puhua vain buumista, sillä laajentuneesta volyyymista on tullut uusi normaali. Samalla tutkimus on demokratisoitunut ja näkökulmat monipuolistuneet. Fokukseen on nostettu aiheita, joita ei aiemmin pidetty akateemisen tutkimuksen arvoisina, tai joita perinteinen lähestymistapa ei tullut huomioineeksi. Taidehistoriassa tämä näkyy aiemmin väheksytyjen kuvasto-

jen huomiointina, kuten tästäkin numerosta ilmenee.

Tämä numero sai alkunsa Jyväskylässä 2019 pidetyn Dies Mediaevalis -konferenssin julkaisuna. Dies on yksi osoitus tutkimusalan yleisestä vireydestä ja elinvoimasta suomalaisessa tutkimuskentässä. Kuten vihkiytyneet tietävät, kyseessä on keskiajan tutkimuksen seurauksen Glossan järjestämä biennaali, joka kiertää suomalaisissa yliopistoissa Tahiti-konferenssin tapaan. Esitelmien aihekirjo on ollut hyvin moni-ilmeinen. Vireydessään tutkimusala on hieman kuin 1500-luvulla laaditun *Piae cantiones* kokoelman *ramus virens olivarum*, viheriöivä oliivinoksa, joka on antanut nimensä myös Jyväskylässä toimivalle keskiajantutkimuksen *Ramus virens* -tutkijaverkostolle.

Vihannoivanakin keskiajan tutkimus on Suomessa suhteellisen pieni ala. Samaa voi sanoa taiteen tutkimuksesta. Erityisen

piskuinen on niiden intersektio, Suomen keskiajan taiteen tutkimus. Dies-konferenssin yli 30 esitelmästä neljä eli noin kymmenesosa liittyi taiteeseen. Kansainvälisissä tapahtumissa suhde on suunnilleen sama. Pienuudestaan huolimatta ala on aktiivinen ja raikkaasti hengittävä, mistä tähän numeroon kirjoittaneet nuoret väitöstutkijat ovat osoitus.

Numeron artikkelit ilmentävät varsin hyvin keskiajan taiteen tutkimuksen nykydynamiikkaa ja sen vahvuuksia. Monista ”keskiaikaisuuteen” vanhastaan liittyvistä nuhjuisista miellelyhtymistä huolimatta kyseessä on metodologisesti ja teoreettisesti edistyksellinen alue, joka hyödyntää laajasti aputieteiden mahdollisuuksia. Samalla perinteisen ikonografian vahvuudet on säilytetty ja niitä hyödynnetään symbioottisesti muiden lähestymistapojen ja menetelmien kanssa. Esimerkiksi nykyään yhä paremmin saatavil-



la olevat luonnontieteelliset ajoitus- ja analyysimenetelmät muodostavat hedelmällisiä kombinaatioita humanististen tieteiden kanssa. Katri Vuola ja Visa Immonen ovat artikkelissaan hyödyntäneet radiohiiliajoitusta sakraaliesineistön tutkimuksessa tarkentaen sen avulla kuvaa Itämeren alueen materiaalisesta kulttuurin kronologiasta. Kulttuuriobjekteja on viime vuosikymmeninä lähestytty myös uusista teoreettisista näkökumista esimerkiksi aineellisuuden kokemuksesta painottaen. Tätä lähestymistapaa edustaa Elina Räsänen Kalannin alttarikaappia käsittelevä tutkimus.

Näkökulmien uudistumisen ja moninaistumisen, metodien kehittymisen ja uusien ajoitusten vanavedessä kokonaisnäkemys keskiajan taiteen historiasta on vääjäämättä muuttamassa. Ripeästi etenevä kansainvälinen tutkimus luo jatkuvasti uudistuvaa ja täsmentyvää tulkintamatriisia, joka pakottaa katsomaan myös kotimaista taidehistoriaa uusista vinkeleistä. Arkkitehtuurin puolella Markus Hiekkänen on jo uudistanut radikaalisti käsityksiä keskiaikaisten kivikirkkojen rakennushistoriasta ja ajoituksista. Samankaltainen tutkimusparadigman päivitys on meneillään kirkkoveistosten ja sakraaliesi-

neistön suhteen – Vuolan ja Immosen sekä Räsänen tutkimukset ovat tästä hyviä esimerkkejä.

Maalausten suhteen sama työ on enimmäkseen vielä edessä. Sekä keskiajan että uuden ajan alun kirkkomaalauksissa on vielä suunnattomasti tutkimatonta aineistoa. Kun vallitsevaa käsitystä keskiaikaisista kirkkomaalauksista kirjoitettiin 1900-luvun alkupuoliskolla, ei esimerkiksi groteskeja hybridihahmoja pidetty kiinnostavana tai edes soveliaana tutkimusaiheena. Vilma Mätön ja Janika Ahon artikkelit nostavatkin esiin teemoja, joita aiemmin tutkittu vähän tai ei lainkaan. Nykytutkimus on myös onneksi luopunut 1900-luvun alkupuolen pakkomielteestä korostaa keskiajan taiteessa kotimaisia mestareita ja kansallisia piirteitä. Keskiajan kulttuuri oli luonteeltaan hyvin kansainvälistä, ja jatkossakin on hyödyllistä tarkastella Suomen keskiaikaa kokonaisvaltaisesti osana Itämeren alueen kulttuuria ja eurooppalaista henkistä perintöä.

Tutkimuksen kukoistaminen sekä keskiaikafiktio ja -messujen menestys ovat toisaalta peittäneet kehityksen nurjia puolia. Niin kutsutun suuren yleisön parissa katolisesta menneisyydestämme tiedetään murheelli-

sen vähän. Yhtenä syynä on historianopetuksen yksipuolistuminen ja vähentyminen peruskouluissa ja lukioissa. Tästä on kärsinyt etenkin Ruotsin vallan aika Suomen historiassa. Seurauksena uudet sukupolvet tietävät yhä vähemmän niistä ratkaisevista vuosisadoista, joihin kristinusko ja kirjallisuus saapuivat Suomeen ja jolloin syntyivät ne suhdeverkostot, joiden varassa Suomi ja sen kulttuuri rakentuivat.

Historiattomuudella on monia seurauksia. Se esimerkiksi antaa toimitilaa populistiselle identiteettipolitiikalle. Lisäksi se kaventaa kuvaa Suomessa tehdyn taiteen pitkästä ja monimuotoisesta historiasta, varsinkin kun taiteen epokeista medianäkyvyyttä saavat lähinnä kultakuusi, modernismi ja nykytaide. Tutkijayhteisöltä ja tietokirjoittajilta voisikin toivoa nykyistä enemmän päivitettyyn tutkimustietoon pohjautuvia, tuoreita ja yleisöön oppoavia popularisointeja, joissa keskiajan ja 1500–1700-lukujen kotimainen taide tuotaisiin elävästi ja innostavasti näkyväksi. Tämä voisi myös lisätä yleistä kiinnostusta kulttuurihistoriaa kohtaan ja muistuttaa siitä, että Suomen historia käsittää muutakin kuin toisen maailmansodan. Samansuuntaisen toiveen voisi esittää museokentällekin,



missä kotimaisen keskiajan soisi näkyvän hieman enemmän näyttelytoiminnassa. Tunnettu tosiasia on, että museoiden ja seurakuntien ullaakoilla pölyttyy vähintään yhden museollisen verran kiinnostavaa keskiaikaista aineistoa.

Palataan tähän numeroon. Sen artikkeleista kolme (Aho, Mättö, Ockenström) pohjautuu Jyväskylän Dies mediaevalesissa pidettyihin esitelmiin. Toimitusprosessin kuluessa Tahitille tarjottiin kahta kiinnostavaa keskiajan tutkimukseen liittyvää artikkelia, jotka päätettiin liittää samaan kokonaisuuteen. Näin numero laajeni luontevasti konferenssijulkaisusta yleiseksi keskiajan taidetta käsitteleväksi teemanumeroksi.

Teemanumeroiden merkitys Tahitin julkaisupolitiikassa on noussut viime vuosina, ja näillä näkymin suuntaus tulee jatkumaan. Teemanumeroilla on monia hyötyjä. Kootessaan yhteen useita samaa aihepiiriä käsitteleviä tutkimuksia ne avaavat näkymän alan kotimaisen tutkimustilanteeseen ja luovat relevantin julkaisukontekstin aiheille, jotka uhkaisivat norminumeroissa hukkuu massaan tai marginalisoitua kuriositeeteiksi. Teemanumerot ovat tärkeitä myös pienille tutkimusaloille, joille ne tarjoavat koosteista

näkyvyyttä ja muistuttavat tehokkaasti niiden olemassaolosta.

Tämän numeron ensimmäisessä tieteellisessä artikkelissa Elina Räsänen vetää yhteen Kalannin alttarikaapin tutkimushistoriaa ja pohdiskelee kohteen ajoitukseen, attribuutioon ja materiaalisuuteen liittyviä kysymyksiä. Katri Vuola ja Visa Immonen esittelevät Rasion krusifiksille ja Jurmon kappelin reliikvaariolle tehdyn radiohiiliajoituksen varsin mielenkiintoisia tuloksia. Janika Aho tarkastelee Inkoon keskiaikaisen kirkon *memento mori*-tematiikkaan kytkeytyviä aiemmin tutkimattomia maalauksia. Kaksi viimeistä artikkelia liittyvät hybrideihin eli risteymähahmoihin. Allekirjoittanut kartoittaa hybridikuvatyyppien esiintyvyyttä keskiaikaisen kuvamagian manuaaleissa, Vilma Mättö puolestaan tulkitsee Laitilan kirkon hybridi-aiheita kokonaiskuvaohjelman ja teologisen ajattelun konteksteissa. Lisäksi numero sisältää viisi lektiota, viisi väitöskirja-arviota ja yhden kirja-arvostelun. Viihtyisiä lukuhetkiä ja antoisaa joulun odotusta!



Kalannin alttarikaappi – keskiaikaisen esineen ja taideteoksen reiteillä



Elina Räsänen

Suomen kansallismuseon kokoelmiin kuuluva Kalannin alttarikaappi on merkittävin yksittäinen keskiaikainen esine Suomessa, ja siihen kohdistunut tutkimus on jatkunut lähes 150 vuoden ajan.¹ Tätä alttarikaappia kutsuttiin harhaanjohtavasti aiemmin – ja joskus edelleen – saksan kielestä omaksutulla nimellä 'Barbara-alttari', mutta tästä olisi syytä johdonmukaisesti luopua; paikkakuntaan ja oikeaan esinemuotoon viittaava nimitys eli Kalannin alttarikaappi vastaa tutkimuskentällä nykyisin voimassa olevaa yleistä käytäntöä.²

Kyseinen alttarikaappi on tammesta valmistettu kokonaisuus, joka koostuu veistetyistä reliefeistä ja paneelimaalauksista. Veisto-osuudet kuvaavat Neitsyt Marian elämää, kuolemaa ja kuolemanjälkeisiä ihmeitä, maalaukset puolestaan marttyyrineitsyt Pyhän Barbaran tarinaa. Marian elämästä on kuvattuna Jeesuksen syntymä ja ympär-

rileikkaus; kuolema tai tarkemmin ilmaistuna kuolonuneen nukkuminen esitetään sekä maallisena tapahtumana että Marian ja hänen poikansa kohtaamisena taivaassa. Ihme-aiheista ylempi liittyy tarinaan juutalaisten yrityksestä kaataa Neitsyt Marian arkku ja alempi kuvaa Theofilus-nimiseen pappiin liittyvää legendaa. Pyhän Barbaran tarinaa kuljetetaan kahdessa rivissä kääntymyksestä kidutusten kautta mestaukseen. Teoksen monisyistä ikonografiaa, jota olen aiemmin tarkastellut muualla, sivutaan käsillä olevassa artikkelissa vain kevyesti.³ Alttarikaapin maalaustyön toteuttajana pidetään mestari Francke -nimellä tunnettua, Hampurissa 1400-luvun alussa toiminutta tekijää, joka kuuluu oleellisena osana saksalaiseen taidehistorian kirjoitukseen.

Tämän artikkelin tarkoituksena on tarjota suomenkielinen analyttinen pohdinta Kalannin alttarikaappia koskevan tutkimuksen

nykytilasta sekä esittää uusia tuloksia ja huomioita teokseen liittyvistä tietyistä keskeisistä kysymyksistä, kuten sen ajoituksesta ja attribuutiosta.⁴ Artikkelin luonne on siis yhtäältä nykyhetken tilannetta kokoava, toisaalta se on uusi askel tutkimuksen eteenpäinviemisessä. Luonnollisestikaan tässä ei summata tutkimusta kokonaisuudessaan, vaan viitataan ainoastaan niihin tutkimuksiin, jotka ovat relevantteja esiin tuomieni teemojen kannalta.

Käyttämäni menetelmät tätä artikkelia varten tekemässäni tutkimuksessa ovat historiografisen analysoinnin ja arkistotutkimuksen ohella empiirinen havainnointi. Nojaan kirjoituksessani ajatukseen tutkijan akateemisesta käsityöläisyydestä, jota olen pohtinut aiemmin pyrkiessäni uudelleenmäärittelemään taiteentuntijuutta eli konnossööritystä.⁵ Tätä vanhan taiteen tutkiminen edellyttää, sillä materiaali on hyvin





Kuva 1. Johannes evankelista sulkee Neitsyt Marian silmät. Yksityiskohta Neitsyt Marian kuolema -aiheesta, Kalannin alttarikaapin (n. 1435, KM) keskusosa. Reliefissä on sekundaarinen maalauspinna ja monia vaurioita. Kuva: Elina Räsänen.



Kuva 2. Pyhä Barbara pakenee, yksityiskohta muuri-ihmettä kuvaavasta aiheesta. Kalannin alttarikaapin (n. 1435, KM) vasemmanpuoleisen sisemmän oven ylempi paneelimaalaus. Kuva: Elina Räsänen.



usein fragmentaarista ja vailla kirjallisia tietoja. Asioita oppii tuntemaan, tulkitsemaan ja määrittelemään ilman, että niitä pystyy aukottomasti ”todistamaan”; oppinut arvaus on jo voitto. Empiirinen havainto täydentyy kokemuksen myötä tulleella otteella. Toisin sanottuna, artikkelissa esitettävät monet uudet tulokset ovat omaan havaintooni ja käsitteisiin perustuvia – tutkittava teos on ollut ”käsillä”. Vaikka konservattorien tekemä tutkimus yleensä liitetään tällaiseen käsitteellisyteen, esitän, että taidehistorioitsija myös tarvitsee tätä käsitteellisen mentaliteettia. Kädellä ja siihen liittyvillä sanoilla on tunnetusti suuri sekä käytännöllinen että käsitteellinen mahti, jota suomen kielikin omalla tavallaan ilmentää.⁶ Artikkelin näkökulma tulee materiaalisen kulttuurin tutkimuksessa jo pitkään suositusta esineen elämäkertaa tai reittiä painottavasta suuntauksesta, jossa teos kulkee ajassa ja saa eri merkityksiä eri historiallisissa konteksteissa.⁷

Kalannin alttarikaapin vaiheiden ja sitä koskevien tutkimusten historia on moninainen, ja nämä nivoutuvat laajemmin mestari Francken ja tämän tuotannon merkityksen pohtimiseen. Tällä aihepiirillä on saksalaisessa tutkimuksessa vakiintunut asema.

Kalannin alttarikaapin tekijänimen, mestari Francken, tuotannosta tunnetaan neljä teosta. Nämä ovat Kalannin alttarikaapin lisäksi Hampurin Taidehallissa oleva fragmentaarinen Tuomas Canterburylaisen (Beckett) alttarikaappi sekä kaksi Tuskien mies -aiheista maalausta, joista toinen on myös Hampurissa ja toinen Leipzigin taidemuseossa.⁸

Tarkastelen seuraavassa Kalannin alttarikaapin tutkimuksen historiaan kytkeytyviä tapahtumia, sekä teoksen roolia ja merkityksiä suomalaisessa taidehistorian kirjoituksessa täydentäen näin aiempia artikkeleitani, joissa painopiste on ollut kansainvälisen tutkimuksen arvioinnissa.⁹ Toisen alaluvun aiheena on alttarikaapin ajoitus, joka tällä hetkellä on palautunut siitä jo aivan alkuvaiheilla tehtyihin arvioihin, sekä siihen liittyen teoksen proveniensiin liittyvät kysymykset. Lopuksi otan esille tekijään liittyvän problematiikan, ja pyrin osoittamaan, miksi tekijäattribuutioita ei tulisi ainakaan tässä vaiheessa vaihtaa mestari Franckesta Conrad von Vechtaan, kuten on esitetty.

Aivan ensiksi on syytä kuitenkin lyhyesti tuoda esille muutamia teoksen rakenteeseen ja esineellisyyteen liittyviä asioita, joista on julkaistu paljon virheellistä ja vanhentunutta

tietoa. Nämä ovatkin vain näennäisen yksinkertaisia tietoja, sillä tosiasiasa kolmiulotteisen ja useita liikkuvia osia sisältävän objektin hahmottaminen on haastavaa – erityisesti koska se on muuttunut niin monella tavoin yli viisisataa vuotta kestäneen ”elämänsä” aikana. Siten myös inhimilliset virheet ja niiden johdannaiset ovat hämärtäneet teoksesta olevaa tietoa. Huolimatta siitä, että teokseen on kohdistunut pitkäaikainen tutkimuksellinen kiinnostus, se oli kuitenkin hyvin vähäistä noin vuosien 1930–1990 välillä. Koska teos on poikkeuksellinen Suomen keskiajan taiteen kokoelmissa ja se esitellään kaikissa yleisesityksissä, yksityiskohtaistenkin tietojen, kuten mittojen, tarkkuudella on merkitystä.¹⁰

Teoksen alkuperäisten maalipigmenttien pääasiallisena sideaineena on käytetty pellavaöljyä, mikä valmistusaikaan oli vakiintunut käytäntö. On oletettavaa, että tekniikka on sama kuin Tuomas Canterburylaisen alttarikaappiin kuuluneissa paneelimaalauksissa.¹¹ Myös silmämääräisesti asia mielestäni on näin, vaikka on toki mahdollista, että temperaan kuuluvaa munanvalkuaista on käytetty pellavaöljyn ohella. Maalauksia ei siis ole toteutettu pelkästään temperalla, kuten



toistuvasti virheellisesti mainitaan, luonnollisestikin aiempiin tutkimuksiin ja museon tarjoamiin tietoihin tukeutuen.¹² Tämä värin sideainetta koskeva erhe liittyyneen osaltaan virheelliseen käsitykseen teoksen ajoituksesta 1400-luvun ensimmäiselle vuosikymmenelle, ja siten myös aiemman taidehistorian väärään käsitykseen Jan van Eyckistä öljymaalauksen keksijänä 1430-luvulla.

Kalannin alttarikaappi oli alun perin kaksoisovellinen alttarilaite eli sen keskusosan kummallakin puolella on – tai tarkemmin sanottuna oli – kaksi kääntyvää ovea, joita kutsutaan usein myös siiviksi. Keskusosassa ja sisempien ovien sisäpuolella oli Neitsyt Mariaan liittyviä veistosreliefejä ja sisempien ovien ulko- sekä ulompien ovien sisäpuolella oli maalattuna Pyhän Barbaran visuaalinen hagiografia. Kuten tunnettua, kaapin osat irrotettiin toisistaan siinä vaiheessa, kun ovi-paneelit vietiin konservoitavaksi Hampuriin (1922–1925).¹³ Sen kaksoisovellinen mekaniismi ei siten enää toimi, ja maalaukset ja veisto-osuudet ovat toisistaan erillisiä. Osa alkuperäisistä tammikehyksistä, jotka 1922 poistettiin, on tallella; niitä on kahdeksan kappaletta ja niiden päällemaalaukset vastaa veistoksissa olevaa sekundaarista maaliker-

rosta.¹⁴ Tämä teoksen keskiaikaiseen harmaudelliseen kokemiseen ja käyttöön oleellisesti vaikuttanut ratkaisu on siis toistaiseksi menetetty.¹⁵

Tärkeää on siis huomata, että Neitsyt Maria -aiheisten sisempien ovien kullatut taustat ovat moderneja eli reliefit ovat alun perin olleet kiinnitettynä ulompien ovien sisäpuolelle, toisin sanottuna Pyhän Barbaran tarinaa esittävien paneelien toiselle puolelle. Tämä on hyvin havaittavissa näiden paneelien taustapuolella, joilla on edelleen nähtävissä veistosreliefien ääriviiva, samoin kuin niihin joskus uudella ajalla tehty punaisia verhoja kuvaava maalaustyö. Nämä verhoimitaatiot on epäilemättä tehty samaan aikaan kuin reliefien uudelleenmaalaus, sillä punainen väri on hyvin samankaltainen.¹⁶ Riitta Pylkkäsen museoyleisölle kirjoittamassa kirjasessa vuodelta 1966 oli nokkela painatusratkaisu kääntyvine sivuineen, mikä pyrki muistuttamaan teoksen tuhotusta rakenteesta.¹⁷ Kirjasella oli pitkälinen vaikutus Kalannin alttarikaapista vallinneisiin käsityksiin – myös virheellisiin – Suomessa, sillä se oli harvoja julkaisuja, jossa teoksesta kerrottiin suomen kielellä.

Alttarikaapin esillepano ei-alkuperäisessä muodossaan ja erityisesti tästä esillepanosta

otetut valokuvat ovat vuosikymmenten aikana aiheuttaneet useita tutkimuksellisia väärinkäsityksiä, muun muassa liittyen siihen, mitkä kuva-aiheet ovat olleet samaan aikaan nähtävillä. Nämä väärintulkinnat ovat tavallisesti kummunneet keskittymisestä liikaa ainoastaan visuaalisiin viesteihin kokonaisuuden ja teoksen materiaalisen olemuksen ja tuntemuksen kustannuksella.¹⁸ Aivan kuten 1500-luvun alussa valmistunutta kuuluisaa Isenheimin alttarikaappia tutkinut taidehistorioitsija Andrée Hayum on todennut, on kaikkien johdonmukaisten tulkintojen ylitettävä yksittäisten osien aihepiirit.¹⁹ Tämä pitää erityisen hyvin paikkansa juuri osiinsa rikottujen alttarikaappien, kuten Isenheimin ja Kalannin alttarikaapit ovat, ollessa kyseessä.

Suomen taidehistorian tapahtumien osana

Tutkimuksen varhaisessa vaiheessa 1900-luvun alussa keskityttiin siihen, kuka Kalannin alttarikaapin on tehnyt, ja tämä keskustelu jatkuu edelleenkin – siihen palataan tämän artikkelin lopussa. Attribuutio varmistui vasta teoksen konservoinnin jälkeen 1925, ja sientöityi kun saksalaisen taidehistorioitsijan Bella Martensin väitöskirja mestari Franckesta il-



mestyi vuonna 1929.²⁰ Martensin väitöskirjan ohjaajana toimi ikonografian teoreetikkona tunnettu Erwin Panofsky, joka oli kiinnostunut mestari Franckesta itsekin.²¹ Panofsky oli nähnyt Kalannin alttarikaapin maalaukset niiden ollessa Hampurissa konservoitavana vuosina 1922–1925. Vielä vuonna 1967 hän kirjoitti professori, latinisti Päivö Oksalalle kuinka muisti nähneensä tuon ”kauniin alttarikaapin” – valitettavasti hän ei kuitenkaan kyennyt ottamaan vastaan Oksalan kutsua tulla Helsinkiin luennoimaan; Panofsky muotoili kirjeessään seuraavasti:

*In view of a few lectures and other academic events, it will not be possible for us to make a detour to the northeast of Europe, attractive though this detour would be from an art historian's point of view (I remember very well the beautiful altarpiece by Master Francke from the time it was being cleaned and exhibited in the Kunsthalle Hamburg).*²²

Kalannin alttarikaapin kansainvälisen tunnettuuden ja toisaalta kotimaisen arvostuksen takana on myös se, että useat merkittävät taidehistorioitsijat ovat esittäneet siitä huomioitaan. Berliinin yliopiston taidehistorian professori Adolph Goldschmidt julkaisi yhden ensimmäisistä alttarikaappia käsittelevistä artikkeleista vuonna 1915.²³ Neljä-

kymmentä vuotta myöhemmin edellä mainittu Erwin Panofsky käytti sitä esimerkkinä varhaista alankomaalaista maalaustaidetta analysoivassa laajassa julkaisussaan.²⁴ Wienin toisen koulukunnan edustajana pidetty Otto Pächt puolestaan otti kantaa Kalannin alttarikaapin ajoitukseen vuonna 1969: hänestä veistososauudet eivät voineet olla niin varhaisia, kuin mihin aikaan teos tuolloin ajoitettiin eli 1410-luvulta, joten hän päätyi ehdottamaan, että maalatut ovet ja veistosreliefit eivät olisi lainkaan samanaikaisia.²⁵ Nykyinen käsitys teoksen ajoituksesta eli noin 1435, mihin palaan myöhemmin, on korjannut tämän ongelman.

Esineiden elämäkerrat koostuvat useista vaiheista, ja Kalannin alttarikaapin kohdalla ne ovat myös olleet dramaattisia. Teos yritettiin saada kokonaan Saksaan 1920-luvun alussa. Tony Pyykkö on julkaisemattomassa taidehistorian opinnäytteessään (2019) ansiokkaasti tutkinut Hampurin Taidehallin tuolloista johtajaa Gustav Paulia, hänen kolmeen Suomen matkaansa liittyvää kirjeenvaihtoa ja näihin kytkeytyviä näyttelysuunnitelmia.²⁶ Tutkimus- ja näyttelyvaihtointressien lisäksi yhteydenpidon motiivina oli se, että Gustav Pauli halusi ostaa alttarikaapin Hampuriin

käyden tästä kirjeenvaihtoa Saksan lähettiin kanssa. Tämä luonnollisesti liittyi siihen, että Hampurin Kunsthallessa oli Franckelle attribuoituja maalauksia ja ylipäänsä maalaria pidettiin hampurilaisena. Hän pyrki organisoimaan kuvion, jossa saksalaisen taiteen näyttely järjestettäisiin Suomessa sillä edellytyksellä, että Hampurin Taidehalli saisi osto-option alttarikaappiin, tai sitten teos vaihdettaisiin joihinkin toisiin teoksiin.²⁷ Pauli keskusteli matkansa aikana myynnistä Kansallismuseon tuolloisen johdon kanssa, ja raportoi myöhemmin myös Helsingin yliopiston taidehistorian professorin J. J. Tikkasen puoltaneen myyntisuunnitelmia.²⁸ Oliko tämä Paulin tulkinta vai ajatteliko Tikkanen todella näin? Joka tapauksessa hän oli omissa, eleiden representaatioita käsittelevissä tutkimuksissaan jo vuonna 1913 tuonut alttarikaapin maalaukset saksalaisen tiedeyhteisön tietoisuuteen.²⁹

Gustav Pauli piti 2.4.1922 Helsingin yliopiston suuressa juhlasalissa esitelmän saksalaisesta uudemmassa taiteesta.³⁰ Täten hän noudatti lähettiläs Otto Göppertin neuvoa olla puhumatta mestari Franckesta ja Kalannin alttarikaapista, sillä lähetystö ei suosinut ostoaikeita vaan halusi Paulin toi-



mivan laajemmin Saksan etua palvellen.³¹ Paulin kiinnostuksen seurauksena paneeli-maalaukset joka tapauksessa lähetettiin konservoitavaksi Hampuriin heinäkuussa 1922, ja hän toi itse maalaukset takaisin Suomeen vuonna 1925. Pauli piti tätä kunniatehtävänä ja kirjoitti Saksan lähetystöön: ”Kuitenkin tämän asian yhteydessä minua sitoo tunne vastuusta. Vaikka törmäisimme ruostuneeseen venäläiseen merimiinaan, ja lentäisiin mestari F r a n c k e n kanssa ilmaan, olisi se kunniakas tapa kohdata loppunsa.”³²

Vuonna 1927 julkaistussa Suomen taiteen kokoomateoksessa K. K. Meinander sanoi Kalannin alttarikaapin olevan ”kallisarvoisin” ja kuuluvan ”huomattavimpien taidemuistojemme” joukkoon.³³ Se sai siis vakiintuneen aseman taideartaideiden joukossa, ja siten kuului esimerkiksi itsestäänselvästi niihin teoksiin, jotka toisen maailmansodan alussa, vuonna 1939 siirrettiin pommitusten varalta pois Kansallismuseosta Suitian kartanoon Siuntioon, ja vuonna 1944 maalatut paneelit vietiin edelleen Ruotsiin.³⁴ Arvonannosta huolimatta halu korostaa erityisesti suomalaista taidetta tosin johti siihen, että vuonna 1945 Suomen taiteen historiaa käsittelevässä teoksessaan Onni Okkonen ohitti Kalan-

nin alttarikaapin kokonaan, laskien sen tuontitöihin, joiden suhde Suomeen tulee vain niiden tuomasta vaikutuksesta: ”Silti tällaiskaan työt eivät ole vielä omaa taidettamme, vaan ’taidetta Suomessa’”, Okkonen määritteli.³⁵ Sitä voimakkaammin Okkonen nosti mestari Francken ylistävästi esille muun eurooppalaisen taiteen yhteydessä vuonna 1956 julkaisemassaan teoksessa *Keski-Euroopan taide 1400- ja 1500-luvuilla*. Hän kirjoitti perusteellisesti Kalannin alttarikaapista, kuvaillen sen aiheet ja analysoiden maalauksen toteutusta. Hän piti hahmoja pääosin ”nukkemaisina”, mutta katsoi, että ”selvää anatomista mallitutkimustakin on olemassa, niinpä kidutustelineestä riippuvalla neidolla on jo kylkiluut hahmoteltu esiin”.³⁶

Kuten alussa mainittiin, alttarikaapissa kuvataan Neitsyt Marian ja Pyhän Barbaran tarinoita, mutta kerronta ja ikonografia nivoutuu juutalaisiin, tai oikeammin juutalaisvastaisuuteen, liittyvään tematiikkaan.³⁷ Jokainen aika tuottaa omat tulkintansa, ja vaikka olisi voinut olettaa, juutalaisiin liittyvät ennakkoluulot eivät 1800- ja 1900-lukujen alussa kuitenkaan tulleet teoksesta esitetyissä pohdinnoissa esille, vaan sen sijaan siinä nähtiin itäistä vaikutusta ja kuvatuissa hah-

moissa venäläisyyttä, ja nimenomaan negatiivisessa mielessä.³⁸ On toisaalta muistettava, että juutalaiset Suomessa tuolloin olivat tulleet Venäjältä, joten on mahdollista, että varhaisissa tulkinnoissa ilmenevä venäläisvastaisuus sittenkin epäsuorasti liittyi myös juutalaisiin. Tämä painotus kuitenkin jäi pois 1920-luvulle tultaessa.

Myöhemmin teoksen kuvailuissa kiinnitettiin enemmän huomiota väkivallan ja yhteiskuntaluokkien kuvaamiseen; esimerkiksi vuonna 1982 Pyhän Barbaran kidutuskohdauksia kuvailtiin seuraavalla tavalla: ”Piiskaa heiluttava mies on vaatetuksestaan piittaamaton, epäilemättä oluen ystävä, kovaääninen ja kovaluontoinen. Rääsyihin kietoutunut kiduttaja taas on tunteeton sadisti, joka edustaa kaupungin muurien ulkopuolella asuvaa yhteiskunnan alinta sakkaa.”³⁹ Sittemmin 2000-luvulla, jolloin etnisiin ryhmiin liittyvät kysymykset ovat tulleet esille, tuli yllämainittu ”tunteeton sadisti” tunnistetuksi juutalaishahmoksi.⁴⁰

Esineen matkassa – ajoitus ja proveniensi

Kalannin alttarikaapin ajoituksen arviointi on monen asian summa, sillä sitä koskevia



asiakirjoja ei ole olemassa. Arviot sen ajoituksesta ovat vaihdelleen eri vuosisatoina, ja niihin ovat olleet syynä muun muassa virheelliset käsitykset niin provenienssista kuin kirkon rakennusajankohdasta.⁴¹ Nykyään ajoitus asettuu useiden tutkijoiden jakaman käsityksen mukaan vuoden 1425 jälkeiseen aikaan, aina 1430-luvun loppuun.⁴² Selkeintä on sanoa ajoituksen sijoittuvan 1430-luvulle, yksinkertaistettuna noin vuoteen 1435. Tämä perustuu lähinnä tyyllisiin seikkoihin ja edelleen tyyliin tai taiteilijan käsialaan pohjaavaan ajatukseen siitä, että Kalannin maalauksia ei ole varsinaisesti syytä arvioida tämän artikkelin alussa jo mainittua Tuomas Canterburyläisen alttarikaappia (tilausdokumentin perusteella ajoitettu vuosiin 1425–1428)⁴³ varhaisemmaksi. Näin kuitenkin pitkään tehtiin Bella Martensin tutkimusta seuraten, ja Kalannin alttarikaapin virheellinen ajoitus 1400-luvun ensimmäiselle kymmenluvulle pitkälti vakiintui.⁴⁴

Alttarikaapin ensimmäinen varsinainen tutkija K. K. Meinander arvioi jo 1900-luvun alussa valmistusajankohdan aikahaarukan välille 1425–1450, ja sama arvio tulee esille vielä vuonna 1927.⁴⁵ Kuten myöhempienkin tutkijoiden, Meinanderin ajoitukseen vaikut-

ti maalausten lisäksi veistososien ja niiden mikroarkkitehtuurin tyylipiirteiden pohdinta.⁴⁶ Onni Okkonenkin ilmaisee selvästi epäilynsä vuonna 1956 tuolloin vallalla ollutta ajoitusta (eli 1405–1415) kohtaan: ”jatkonut tyylihennostus ja realististen ainesten herkentyminen pikemminkin todistaisi myöhemmän ajankohdan puolesta”.⁴⁷ Hän luotti Meinanderin näkemyksiin, hänellä itselläänhän ei ollut kyseisen aikakauden taiteen erikoistuntemusta. Myös 1960-luvulla epäiltiin tuota varhaisinta ajoitusta.⁴⁸ Tämänhetkiset, eri tutkijoiden itsenäisesti muodostamat käsitykset ajoituksesta eivät siis ole aivan uusia ehdotuksia. Ajoituksen historiografiaa tarkasteltaessa on myös syytä kiinnittää huomiota siihen, että saksalaistutkijat eivät yleisesti ottaen tunteet tai kiinnittäneet huomiota suomalaisten tutkijoiden arvioihin, mikä osittain on asiantilaita edelleen, sillä esimerkiksi Meinanderin ajoitusta ei yleisesti mainita.

Saksalainen konservattori ja dendrokronologian asiantuntija Peter Klein teki 1990-luvun puolivälissä Kalannin alttarikaapissa käytetystä tammesta dendrokronologisen ajoitusanalyysin, minkä perusteella hän päätyi ehdottomaan varhaisimmaksi valmistusajankohdaksi vuotta 1421.⁴⁹ Kyseinen

menetelmä on taideartefaktien yhteydessä kaikkea muuta kuin yksinkertainen, ja siinä on monta muuttujaa. Tämän artikkelin yhteydessä ei ole mahdollisista avata laajemmin tätä tutkimusmenetelmää, joten totean, että luonnontieteellinen ajoitus ei tuo varmuutta, mutta ei myöskään ole ristiriidassa sen kanssa, että ajoitus sijoittuu n. 1425/35/40. Aivan yksityiskohtaista ajoitusta esineelle ei tämänhetkisen tiedon valossa ole kuitenkaan mahdollista tarjota.

Ajoituksen määrittäminen kytkeytyy teoksen provenienssiin. Alttarikaappi hankittiin todennäköisesti suoraan Kalannin kirkkoon kirkkorakennuksen valmistusajankohdan aikoihin 1430-luvulla. Perustelen tätä yksityiskohtaisesti Markus Hiekkasen kanssa kirjoittamassani artikkelissa (2017), jossa tuomme esiin seuraavat seikat: Kalanti ei ollut syrjäseutu, vaan tuolloisen Suomen sydänmaita; alttarikaapin yhdistäminen Turun tuomiokirkkoon liittyviin asiakirjoihin vuodelta 1412 on virheellinen tulkinta; alttarikaapin ja kirkon ajoitukset ovat toisiinsa sopivat; Kalannin kirkko ja sen piirissä olevat suvut olivat poikkeuksellisen varakkaita eli lahjoittajien rekonstruoiminen on mahdollista; niin kirkko itsessään rakennuksena kuin sen maalauk-



set ja irtain omaisuus ilmentävät vaurautta; alttarikaappi sopi täydellisesti kuoritilaan siten, että vuonna 1470 maalatut lahjoittajamaalaukset sijoittuivat sen sivuille; alttarikaappi vertautuu tyylinsä ja laatunsa puolesta hyvin Ruotsissa säilyneeseen Kumlan kirkon alttarikaappiin (nyk. Historiska Museum, Tukholma), joka dokumentoidusti hankittiin Kumlan seurakuntaan vuonna 1439.⁵⁰ Kaikki edellä mainitut asiat puhuvat sen puolesta, että Kalannin alttarikaapin tapainen esine on voitu kirkkoon tilata mahdollisesti alueen rälssisukujen ja kirkon, ehkä piispa Maunu Tavastin, yhteishankkeena.

Vaikka alttarikaapin tulo Kalannin kirkkoon 1400-luvun ensimmäisellä puoliskolla on tällä hetkellä todennäköisin vaihtoehto, tutkimukseni ovat tältä osin vielä kesken. Mahdollisia maailmoja on muitakin: on teoriassa edelleen mahdollista, että alttarikaappi hankittiin Kalantiin 1500- tai 1600-lukujen aikana, ja että se on *voinut olla* aiemmin Turun tuomiokirkossa.⁵¹ On myös ehdotettu sen tulleen Kalantiin tuomiokirkosta jo keskiajalla, 1470-luvulla.⁵² Tämä lähestyy Bella Martensin varhaista ehdotusta, että alttarikaappi olisi ollut ensiksi Hampurissa ja tullut vasta myöhemmin Kalantiin; tähän kuitenkin

vaikutti tuolloin vallalla ollut käsitys, että itse kirkko olisi rakennettu vasta 1470-luvulla.⁵³ Ei myöskään ole täysin *mahdotonta*, että se on 1600-luvulla tuotu sotasaalis, kuten aiemmin on ehdotettu, tosin vailla perusteluita.⁵⁴ Johtuen kadonneista asiakirjoista ja toisaalta olemassa olevien dokumenttien luonteesta kysymys sotasaaliina tuoduista esineistä on kuitenkin hyvin mutkikas.⁵⁵

Kalannin alttarikaappiin liittyvät uskomustarinat kertovat pitkähköstä tietoisuudesta sen olemassaolosta – mutta nämäkään eivät toki todista alttarikaapin olleen Kalannissa jo 1400-luvulla. Uskomustarinoita on säilynyt peräti 16 hieman toisistaan poikkeavaa versiota, ja kuten Leena Valkeapää on näitä tutkiessaan todennut, ydintarina on poikkeuksellinen: alttarikaappi saapui Kalantiin ”uimalla” jokea vastavirtaan. Alttarikaapin toimijuus toistuu myös niissä tarinoissa, joissa sitä yritettiin varastaa kirkosta.⁵⁶

Arkistolähteissä 1700-luvun lopussa alttarikaappi mainitaan jo vanhanaikaisena. Esimerkiksi vuoden 1775 piispantarkastuspöytäkirjassa ”Diverse sorter” -otsikon alla on luetteloituna ”1 st. stor gammalmodig altartafla”, ja sama merkintä toistuu myöhemmin, kuten vuonna 1784 ja 1787.⁵⁷ Edelleen

vuoden 1826 inventaarissa todetaan, ettei se vastaa ”ajan makua”: ”Altartaflan, antik af bildhuggeri arbete -- med 3ne afdelningar, men icke enlig med tidens smak.”⁵⁸ Huolimatta siitä, että kirkkoherrojen merkintöjen mukaan se oli vanhanaikainen, seurakuntalaiset halusivat pitää siitä huolta ja alttarikaappi maalattiin uudelleen vuosina 1841–1843, asiakirjojen perusteella tekijä oli Johan Hellstén Uudestakaupungista.⁵⁹

Saksalainen taidehistorioitsija Martina Sitt esitti vuonna 2014 julkaisemassaan kirjassa, että alttarikaappi olisi tullut Hampurista Kalantiin vasta 1800-luvun alussa.⁶⁰ Tämä kertoo luonnollisesti siitä, että lähteitä ei ole tutkittu, mutta suomalaista kulttuurihistoriaa tuntevalle on toki muutenkin selvää, ettei vanhoja keskiaikaisia alttarikaappeja tuolloin ostettu seurakuntiin. Vaikka spekulatioille on tilaa ja usein ne voivat generoida yllättäviä oivalluksia, niiden tulisi kuitenkin aina perustua huolelliseen historialliseen kontekstualisointiin.

Tuntematon maalari ja käsillä tekijä

Meister Francken henkilöllisyys on kiinnostanut tutkijoita pitkään. Kuten monille muillekin melko tuntemattomaksi jääneille tekijöille,



myös mestari Franckelle kehiteltiin aiemman tutkimuksen piirissä henkilötarinaa lukemalla kirjallisia lähteitä liian toiveikkaasti. Tämä liittyi eritoten 1900-luvun alkupuolella yleiseen tapaan pyrkiä löytämään tekijöitä ja mestareita ja rakentamaan heille kokonainen *œuvre*. Sittemmin monien mestareiden tuotannon yhtenäisyys on purettu.⁶¹

Kuten tutkijat ovat vuosikymmenten aikana yksimielisesti todenneet, mestari Francke (*mester frankenn*) mainitaan ainoan kerran nimellä vuonna 1541 asiakirjassa, jossa viitataan englanninkauppaa käyneen (*Englandfahrer*) killan sopimukseen vuonna 1424 koskien Thomas Canterburlaisen alttarikaappia. Koska tällaisen nimen puuttuminen keskiaikaisista arkistolähteistä hämmästytti jo varhain, esitettiin että kyseessä olisi sekaannus: vuoden 1541 asiakirjan kirjoittanut henkilö olisi tulkinut tuolloin yli sata vuotta vanhaa dokumenttia väärin ja lukenut sanan Hanssen muodossa Francken.⁶² Monet kuitenkin tukeutuivat Bella Martensin väitöskirjassaan esittämään käsitykseen, että mestari Francke olisi ollut dominikaaniveli – tämä käsitys pohjasi lähteistä löytyvään nimeen ”frater Francone Zutphanico” sekä asiakirjaan, jonka hän tulkitse tarkoittavan

että Tallinnan Mustapäiden veljeskunta lähetti alttarilaitteen – tai sen osia – maalattavaksi tai kullattavaksi ”mustalle munkille” (*swarten monyck*) eli dominikaaniveljelle Hampuriin.⁶³ Tämä virheellinen ajatus, että mestari Francke olisi ollut dominikaaniveli, on ollut myös Suomessa pitkään vallalla. Tästä on jopa kehitelty pitkälle vietyä ajatusta, että piispa Maunu Tavast olisi tavannut Francken dominikaaniluostarissa ja vaikuttanut teoksen kuvaohjelmaan.⁶⁴

Asiakirjalähteet eivät kuitenkaan ole uskottavasti yhdistettävissä; esimerkiksi *mester* ei ole titteli, jota dominikaaniveli olisi voinut käyttää.⁶⁵ Lisäksi dokumentit ovat hyvin monitulkintaisia. Eri vaiheiden ja ehdotusten jälkeen nykytutkimuksessa ajatellaan laajasti, että ’Meister Francke’ on käytännöllinen ratkaisu nimetä henkilö, joka on tehnyt – tai ollut mukana tekemässä – ainakin niitä neljää aiemmin mainittua ja edelleen tunnettua tälle tekijälle tai hänen työhuoneelleen attribuoitua teosta. Nimi on siis lähinnä operatiivinen keino, jonka pääasiallinen tarkoitus on helpottaa teoksista puhumista, niiden analysointia ja vertailua. Olisi yhtä lailla hyödytöntä nimitä neljän teoksen tekijä uudestaan esimerkiksi ’Thomas-retaabelin mestariksi’.

Viimeisin ehdotus ratkaista tekijäkysymys on tullut myöhäiskeskiajan taiteen tunnetulta asiantuntijalta, taidehistorioitsija Stephan Kemperdickiltä (Berliner Gemäldegalerie). Summatessaan ansiokkaasti aiempaa tekijäpohdintaa hän on tullut tulokseen, että maalausten tekijä olisi henkilö nimeltä Conrad von Vechta.⁶⁶ Vaikka ehdotus on kiinnostava ja myös mahdollinen, siihen sisältyy ongelmia. Conrad von Vechta on kirjallisissa lähteissä esiintyvä, menestynyt taiteilijana toimineen miehen nimi, mutta yhtäkään enää olemassaolevaa teosta ei ole tälle voitu attribuoida.⁶⁷ Todennäköisenä Kemperdick pitää rakennelmaa, jossa oikea nimi todella on mestari Hanssen, joka viittaisi Hans tai Henselin Strazeborchlaiseen, joka sitten jo iäkkäänä olisi antanut oppilaansa Conrad von Vechtän tehdä maalaustyö.⁶⁸ Kemperdickin ehdotus pohjaa lisäksi kahteen muuhun seikkaan: ensiksi siihen, että Hans Bornemannin – joka puolestaan arkistotietojen perusteella tunnetaan von Vechtän apulaisena – tyyli ja väriskaala on tunnetusti samantapainen kuin Kalannin alttarikaapissa oleva taitelijakäsiala. Tämä on kuitenkin aika avara arvio, sillä mestari Francken tyyli tai käsiala ei sinällään ole uniikki, vaan hyvin



lähellä esimerkiksi Conrad von Soestia tai muita kölniläisiä maalareita – toisin sanottuna, Bornemann on voinut saada vaikutteita myös muualta ja viime kädessä emme edes tiedä, millainen von Vechtan käsiala on ollut. Toiseksi Kemperdick nojaa siihen, että arkistolähteiden perusteella von Vechta sai rahaa sellaisina ajankohtina, joihin mestari Franckelle attribuoituja teoksia on ajoitettu. Kemperdickin todistelut jäivät siis paljon spekulointivaraan.

Kalannin alttarikaappiin kuuluvista Pyhän Barbaran tarinaa esittävistä paneeleista kaksi oli näytteillä suuressa, vuosina 2018 ja 2019 järjestetyssä *The Renaissance Nude* -nimisessä taidenäyttelyssä.⁶⁹ Sen lisäksi, että näyttelyluettelossa toistetaan Martina Sittin virheellinen provenienssioletus, myös Kemperdickin ehdotus otettiin siinä kritiikittä vastaan.⁷⁰ Lienee vaarana, että uusi ”identiteetti” alkaa elää omaa elämäänsä aivan kuten aiemmatkin konstruktiot. Koska meillä ei toistaiseksi ole varmaa tietoa, laajempi tutkijayhteisö käyttää yhä mestari Francke-nimeä, kunhan muistamme, että emme tiedä henkilöstä mitään. Hampurin Taidehalli ei myöskään ole katsonut aiheelliseksi muuttaa tekijänimeä.

Kalannin alttarikaapin kohdalla on viimeiset sata vuotta keskusteltu lisäksi siitä, tekikö mestari Franckena tunnettu henkilö myös veistostyön, sillä muut säilyneet ja tähän tekijään liitetyt teokset ovat maalauksia. Veistokset edustavat melko tyypillistä Lyypekin seudun tuotantoa ja kädenjälkeä, eikä niiden attribuointi jollekin tekijälle tai ylipäänsä yhdistäminen muihin veistoksiin ole toistaiseksi tuottanut selkeitä tuloksia. Tässä vaiheessa yleinen käsitys on, että mestari Francke-tekijänimi teki maalaukset, mukaan lukien myös veistosten maalaustyön. Tätä tukevat myös omat havaintoni, joiden perusteella niissä veistosreliefien kohdissa, joista päällemaalaus on poistettu tai pienissä laikuissa, joista päällemaalaus on lähtenyt, värityksessä on yhteneväisyyttä paneelimaalausten värien kanssa.⁷¹

Lopuksi: edessä loistava tulevaisuus?

Kalannin alttarikaapin voi sanoa olevan tärkein Suomessa säilynyt yksittäinen keskiaikainen artefakti ja taideteos. Tärkeys on toki aina kiinni näkökulmasta, mutta joka tapauksessa se on kansainvälisesti tunnetuin ja siihen on kohdistunut eniten tutkimusta. Tämä tutkimus jatkuu edelleen.

Teoksen ajoituksesta on esitetty näkemyksiä eri vuosikymmeninä ja nyt se sijoittuu 1430-luvulle. Se, asettuuko ajoitus enemmän välille 1430/35 vai 1435/1440, vaatii lisäpohdintaa ja -tutkimuksia. Oleellista on muistaa, että nykyinen ajoitus ei ole uusi, vaan vastaa jo varhain K. K. Meinanderin esittämää arviota sekä myös joidenkin tutkijoiden pohdintoja 1960-luvulla. Dendrokronologinen analyysi, joka toteutettiin 1990-luvulla ei tuonut ajoitukseen ratkaisevaa vastausta.

Tutkimuksen tässä vaiheessa Kalannin alttarikaapin provenienssi on edelleen auki, mutta sen hankinta suoraan Kalannin kirkkoon 1400-luvun alkuvuosikymmeninä on toistaiseksi todennäköisin vaihtoehto. On joka tapauksessa itsestään selvää, että se ei ole saapunut Kalantiin 1800-luvun alussa, kuten viime aikoina on saksalaisen tutkimuksen piirissä arveltu. Arkistomaininnat 1700-luvun lopulta kertovat sitä jo pidetyn vanhanaikaisena, ja uskomustarinat todistavat sen merkityksellisyydestä seurakuntalaisille.

Mitään asiakirjoja, jotka yksiselitteisesti liittäisivät tietyn henkilön näihin kaikkiin teoksiin ei ole säilynyt, vaikka kuten yllä kävi ilmi, muutamia kirjallisia lähteitä on yritetty sovit-



taa yhteen. Neljän teoksen kuuluminen samalle tekijälle perustuu siis teosten tyyllisiin seikkoihin. Ajatus nimiasun väärintulkinnasta Thomas Canterburyn alttarikaappiin liittyvässä dokumentissa on kiinnostava, mutta epävarma, joten olemme tilanteessa, jossa mestari Francke on nähdäkseen edelleen järkein tekijänimi. Perustelut vaihtaa se Conrad von Vechtaksi eivät toistaiseksi ole tarpeeksi vakuuttavia. On kuitenkin selvää, että aiempi tutkimus on liian vapaasti yhdistänyt eri lähteitä: teosryhmän tekijää ei tule pitää dominikaaniveljenä eikä hän myöskään ole kotoisin Zutphenista.

Tekijyys ei ole yhdenmukainen asia ja liittyy myös paljon debatoituun kysymykseen keskiajan esineiden ontologiasta taiteena. Se kytkeytyy myös tämän artikkelin alussa esille nostamaani käsin tekemiseen. Taidehistorioitsija Paul Binski korostaa ihmisen osuutta ja käsityötä keskiajan esineiden synnyssä; "Craft, and what I have called the human 'poetics' of materials matter because they lend rationally guided eloquence to things: materials and style together possess intent."⁷² Binski on kriittinen sellaisia antropologislähtöisiä tulkintasuuntauksia kohtaan, jotka antavat teoksille kaiken toimijuuden;

hän korostaa ihmisen aikeita ja osallisuutta materian muokkaajana – tästä muodostuu se poeettisuus, jonka vuoksi voimme puhua keskiaikaisesta "taiteesta".⁷³

Kalannin alttarikaappi tarjoaa edelleen monia näkökulmia, eikä sen tulkinnallinen tai tutkimuksellinen anti ole tyhjentynyt. Sillä on muutenkin mielenkiintoinen tulevaisuus: kuten konservaattori Mirja-Liisa Waismaa-Pietarila on todennut jo 1990-luvulla, erinäisistä konservointitoimenpiteistä huolimatta kaiken kaikkiaan teoksen laajempi konservointi on vasta edessä – tähän voisi kuulua sekundaarisen värin poiston lisäksi myös sen riko- tun rakenteellisen kokonaisuuden palauttaminen mahdollisimman lähelle alkuperäistä.

Kuvia Kalannin alttarikaapista: <https://www.finna.fi/Record/musketti.M012:H4329:6>

Huom. Finnassa oleviin kuviin kuuluvissa tekstitiedoissa (19.10.2020) on useita virheitä.

Viitteet

Tämä artikkeli on kirjoitettu osana Suomen Akatemian rahoittamaa tutkimushanketta "Carving Out Transformations – Wood Use in North-Eastern Europe, 1100–1600" (Turun yliopisto), päätösnumero 315540. Kiitän päätoimittajaa ja anonyymeja arvioijia arvokkaista kommentista.

1 Inv. 4329:6. Teos dokumentoitiin ensi kerran Suomen Muinaismuistoyhdistyksen retkikunnan toimesta vuonna 1874, ks. Elina Räsänen ja Leena Valkeapää, "Sukupuolten tulkintoja ja 'venäläisiä tyyppejä' – Kalannin alttarikaapin varhaisesta tutkimushistoriasta", *Suomen Museo* 2013.

2 Saksassakin tästä tavasta on jo pääosin luovuttu eli esimerkiksi Thomas-Altar on nykyaikaisessa tutkimuksessa Thomas-Retabel. Ylipäänsä pelkän 'alttari'-sanan käyttö alttarilaitteen tai -kaapin sijaan on luonnollisesti harhaanjohtavaa. Vaikka tutkimuksissa vanhaa nimeä ei enää käytetä, eri maininnoissa se valitettavasti näyttäytyy edelleen. Kalanti oli vuoteen 1936 nimeltään Uusikirkko, ruotsiksi Nykyrko, mutta Kalanti on jo keskiaikainen pitäjän nimi, ks. Unto Salo, "Oliko Kalanti muinaismaakunta?", teoksessa *Muinainen Kalanti ja sen naapurit. Talonpojan maailma rautakaudelta keskiajalle*, toim. V. Kaitanen et al. (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2003).

3 Ks. esim. Elina Räsänen, "Advocating, Conversing, and Torturing: Images of Jews (and Muslimized Pagans) in the Kalanti Altarpiece", teoksessa *Fear and Loathing in the North: Muslims and Jews in Medieval Scandinavia and the Baltic Region*, toim. Jonathan Adams & Cordelia Heß (Berlin: De Gruyter, 2015); Elina Räsänen, "Gestures, Positions and Pictorial Communication in the Late-Medieval Visual Life of Saint Barbara", teoksessa *Meister Francke Revisited* (ks. viite 5); Elina Räsänen, "Pyhien ruumiillisuus myöhäiskeskiajalla. Pyhän Barbaran kuvallinen elämäkerta Kalannin



alttarikaapin maalauksissa”, *Teologinen Aikakauskirja* 1/2006. Ks. myös esim. Kersti Markus, ”The Saint Barbara Altarpiece of Master Francke and its Birgittine Context”, *Nordic Review of Iconography / Ikonographisk post* 2014/4.

4 Pääosa viimeaikaisesta tutkimuksesta on syntynyt Suomen Akatemian rahoittaman tutkimushankkeen *The Kalanti Altarpiece. Painting, Materiality and the Itinerary of the Object* (2011–2014) puitteissa sekä sen generoimana yhteistyönä saksalaisten tutkijoiden kanssa. Tästä syntyi artikkelikokoelma, joka kokoaa laajasti aiemman tutkimuksen: Ulrike Nürnberger, Elina Räsänen & Uwe Albrecht, ed./hg., *Meister Francke Revisited. Auf den Spuren eines Hamburger Malers* (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2017).

5 Elina Räsänen, ”The Craft of the Connoisseur: Bernd Notke, Saint Anne and the Work of Hands”, teoksessa *Art, Cult and Patronage: Die Visuelle Kultur im Ostseeraum zur Zeit Bernt Notkes*, ed. hg. Uwe Albrecht & Anu Mänd (Kiel: Verlag Ludwig, 2013). Kyseisessä artikkelissa tarkastelen laajemmin käden, käsityön ja myös voimaa tarkoittavan craft/ Kraft-sanan merkityksestä sekä myös käden roolista morellilaisessa attribuutiotutkimuksessa keskiajan taiteen tutkimuksen teoreettisina välineinä.

6 Hengästyttävästi käden eri mahdollisuuksista ja ulottuvuuksista, niin konkreettisesti kuin käsitteellisesti, ks. Martin Panelius, Risto Santti ja Jarkko S. Tuusvuori, *Käsikirja* (Helsinki: Teos, 2013).

7 Tässä ei ole mahdollista esitellä tätä näkökulmaa laajemmin, mutta erinomaisen yhteenvedon tarjoaa H. P. Hahn & H. Weiss (eds.), *Mobility, Meaning and the Transformations of Things. Shifting Contexts of Material Culture through Time and Space* (Oxford: Oxbow, 2013). Sovelletuna keskiaikaisiin alttarikaappeihin ks. Elina Räsänen, ”Plunder and Memento. Iconoclashes on the Itinerary of the Medieval Altarpiece of Rauma”, teoksessa *Indifferent Things? Material and Ceremonial Church Practices in the 16th and 17th Centuries in the Baltic Sea Region*, toimittaneet Krista Kodres, Merike Kurisoo & Ulrike

Nürnberger (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2020).
8 Hampurin Taidehalli, inv. HK 490–498 ja inv. HK-499; Museum der bildenden Künste, inv. 243.

Näitä neljää teosta, niiden tulkintoja ja tutkimushistoriaa käsitellään laajasti vuonna 2017 ilmestyneessä kokoomateoksessa (ks. viite 5).

9 Mestari Franckea ja hänen teoksiaan koskevasta tutkimushistoriasta yksityiskohtaisesti ks. Ulrike Nürnberger, Elina Räsänen & Uwe Albrecht, ”Introduction / Einleitung: Meister Francke – His Œuvre and its Reception / Werke und Wirkung”, teoksessa *Meister Francke Revisited* (ks. viite 5). Ks. myös Sofia Lahti ja Elina Räsänen, ”The Visible and the Tangible. On the Questions of Materiality in the Study of Medieval Images and Objects”, teoksessa *Methods and the Medievalist: Current Approaches in Medieval Studies*, toim. M. Lambert et al. (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2008).

10 Alttarikaappi on n. 200 cm korkea ja avattuna 260 cm leveä. Se koostuu keskusosan (n. 200 x 131 cm) lisäksi neljästä ovesta (n. 200 x 64,5 cm), joista kukin on rakennettu kahdesta lankusta. Yksityiskohtaisesti mitoista ks. Silvia Castro, ”Kunsttechnologische Einblicke in die Arbeitsweise des Malers des Thomas-Retabels der Hamburgischen Englandfahrer gen. Meister Francke”, teoksessa *Meister Francke Revisited* (ks. viite 5), 166. Huom. Riitta Pykkäsen *Sancta Barbara. Pyhän Barbaran legenda* -kirjasessa (Helsinki: Suomen kansallismuseo, 1966) annetuissa mitoissa on painovirhe, mikä sitten toistuu myöhemmissä julkaisuissa; ks. esim. Markku Valkonen & Olli Valkonen, *Suomen taide. Varhaiskaudet* (Helsinki: WSOY, 1982), 91.

11 Castro, ”Kunsttechnologische Einblicke”, 182–183.

12 Suomalaisissa julkaisuissa ks. esim. Pykkänen, *Sancta Barbara*; Valkonen & Valkonen, *Suomen taide*, 91; Heikki Hanka & Hanna Pirinen, ”Suomen kirkkotaiteen vuosisadat”, teoksessa *Pinx. Maalaustaide Suomessa – Suuria kertomuksia*, (Porvoo: Weilin & Göös, 2001), 96.

13 Hampurissa suoritetusta konservoinnista

yksityiskohtaisesti ks. Henni Reijonen, ”Uudenkirkon alttarikaapin Barbara-maalauksen konservointi Hampurissa 1922–25”, *Suomen Museo* 2011.

14 Ks. Castro, ”Kunsttechnologische Einblicke”, 188; Waismaa-Pietarila, Mirja-Liisa Waismaa-Pietarila, *Kaksoisiiivet: Meister Francken Maria-Barbara alttari-kaapin historiaa* (Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 1996), XXIV.

15 Siivellisten alttarikaappien hartaudellisista keinoista ks. Elina Räsänen, ”Keskiajan alttarikaapit – monikerroksiset näyttämöt”, teoksessa *Perspektiivi kuvataiteen historiassa*, toim. Johanna Vakkari (Helsinki: Gaudeamus, 2015).

16 Olen tutkinut näitä 23.9. ja 25.9.2014 Suomen Kansallismuseossa Hampurin Kunsthallen konservaattori Silvia Castron kanssa. Hän tuli Suomeen tutkimushankkeen (ks. viite 5) osarahoituksella.

17 Pykkänen, *Sancta Barbara*.

18 Näistä yksityiskohtaisesti ks. Lahti ja Räsänen, ”The Visible and the Tangible”.

19 Andrée Hayum, *The Isenheim Altarpiece. God’s Medicine and the Painter’s Vision* (Princeton: Princeton University Press, 1989), 3.

20 Bella Martens, *Meister Francke*, I–II (Hamburg: Friederichsen, De Gruyter & co. 1929). Ks. Nürnberger, Räsänen & Albrecht, ”Introduction / Einleitung”.

21 Martensin ja Panofskyn kontakteista sekä Panofskyn suhteesta mestari Francken tuotantoon, ks. Räsänen, ”Advocating, Conversing”, 307–309; Elina Räsänen, ”The Panopticon of Art History: Some Notes on Iconology, Interpretation, and Fears” teoksessa *The Locus of Meaning in Medieval Art: Iconography, Iconology and Interpreting the Visual Imagery of the Middle Ages*, ed. Lena Liepe (Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2018), 53.

22 Dieter Wuttke (hrsg.), *Erwin Panofsky Korrespondenz 1910 bis 1968. Eine kommentierte Auswahl in fünf Bänden*. Wiesbaden: Harrassowitz



Verlag, 2011, no. V: 3403.

- 23 Adolph Goldschmidt, "Ein Altarschrein Meister Franckes in Finnland", *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.F. 26, 1914/1915: 17–22. Tarkemmin ks. Nürnberger, Räsänen & Albrecht "Introduction / Einleitung", 16–20.
- 24 Mestari Francke oli alankomaalaisen taiteen tutkimuksessa mukana, sillä hänen maalaustyylinsä juuret paikannettiin burgundilaiseen miniatyyrimaalaukseen. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character, Vol I and II* (Cambridge: Harvard University Press, 1953), 70–71.
- 25 Otto Pächt, "Meister Francke – Probleme", teoksessa *Meister Francke und die Kunst um 1400. Ausstellung zur Jahrhundert-Feier der Hamburger Kunsthalle 30. August bis 19 Oktober 1969*, (Hamburg 1969), 27.
- 26 Tony Pyykkö, *Gustav Pauli ja Suomi – Hampurin Taidehallin johtaja Suomen ja Saksan välisellä kuvataidekentällä 1920-luvulla*. Julkaisematon taidehistorian pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, 2019, 28–74.
- 27 Pyykkö, *Gustav Pauli ja Suomi*, 30–40, erit. 32; Ks. myös Reijonen, "Uudenkirjon alttarikaapin", 71.
- 28 Pyykkö, *Gustav Pauli ja Suomi*, 40.
- 29 J. J. Tikkasen mestari Franckea koskevista analyyseista ks. Elina Räsänen, "Gestures, Positions and Pictorial Communication in the Late-Medieval Visual Life of Saint Barbara", 87 (ks. viite 5).
- 30 Pyykkö, *Gustav Pauli ja Suomi*, 41.
- 31 Pyykkö, *Gustav Pauli ja Suomi*, 36.
- 32 Pyykkö, *Gustav Pauli ja Suomi*, 72. Tony Pyykön suomennos. Francke-nimen painotus alkuperäinen.
- 33 K. K. Meinander, "Vanhempi kuvaamataide" teoksessa *Suomen taide esihistoriallisesta ajasta meidän päiviimme*, toim. Ludvig Wennervirta (Helsinki: Otava, 1927), 73.
- 34 Ks. Waismaa-Pietarila, *Kaksoisiiivet*. XXIV; Anna Kortelainen, "Kalleimmat aarteet – tunnelmia evakuoitussa Helsingissä", teoksessa *Mieliala*.

Helsinki 1939–1945, toim. Anna Kortelainen et al. (Helsinki: Tammi, 2019), 156–159.

- 35 Onni Okkonen, *Suomen taiteen historia* (Porvoo: WSOY, 1945), 46.
- 36 Onni Okkonen, *Keski-Euroopan taide 1400- ja 1500-luvulla* (Porvoo: WSOY, 1956), 404–409.
- 37 Kalannin alttarikaapin juutalaisrepresentaatioista yksityiskohtaisesti toisaalla, ks. Räsänen, "Advocating, Conversing".
- 38 Räsänen ja Valkeapää, "Sukupuolten tulkintoja".
- 39 Valkonen ja Valkonen, *Suomen taide*, 91.
- 40 Räsänen, "Advocating, Conversing".
- 41 Ks. yksityiskohtaisesti aiempiin ajoituksiin vaikuttaneista, proveniensiin kytkeytyvistä syistä Elina Räsänen ja Markus Hiekkänen, "The Kalanti Altarpiece: Its Potential Routes and Prominent Contexts in Medieval Finland", teoksessa *Meister Francke Revisited*, 66–67 (ks. viite 5).
- 42 Olen itse aiemmin vuonna 2015 esittänyt nyt hieman liian varhaisena pitämäni ajoituksen 1420–30; ks. Räsänen "Advocating, Conversing", 288. Teoksen ajoituskysymyksestä laajasti ks. Nürnberger, Räsänen & Albrecht, "Introduction / Einleitung", 20 ja 30.
- 43 Yleisesti 1424–1435. Ks. tarkennetusta aikahaarukasta Ulrike Nürnberger, "Ein Maler in Hamburg, gen. 'Meister Francke' – Christus als Schmerzensmann in Leipzig und Hamburg", teoksessa *Meister Francke Revisited*, 2017, 98 (ks. viite 5).
- 44 Martens, *Meister Francke*, 125; Panofsky, "Early Netherlandish", 71. Ks. esim. Tove Riska, "Keskiajan puunveisto ja maalatut alttarikaapit", teoksessa *ARS Suomen taide 1*. Helsinki: Weilin & Göös, 1987, 201; Hanka ja Pirinen, "Suomen kirkkotaiteen vuosisadat", 96; Lindberg, "Kuvataide ja käsityö", 48–49.
- 45 K. K. Meinander, *Medeltida altarskåp och träsniderier i Finlands kyrkor*, Helsingfors: Finska Fornminnes-föreningen 1908), 157, 177; K. K. Meinander & Juhani Rinne, *Finlands kyrkor 1, Nykyrko och Nystad* (Helsingfors: Finska Fornminnesföreningen, 1912), 54; Meinander,

"Vanhempi kuvaamataide", 73.

- 46 Meinander, *Medeltida altarskåp och träsniderier*, 177. Myös uusin alttarikaapin mikroarkkitehtuuriin kohdistunut tutkimus tukee ajoitusta 1430/40; ks. Uwe Albrecht, "Beobachtungen zur Rahmenkonstruktion und Mikroarchitektur des Barbara-Retabels", teoksessa *Meister Francke Revisited*, 149 (ks. viite 5).
- 47 Okkonen, *Keski-Euroopan taide*, 404–405.
- 48 Otto Pächt, "Meister Francke – Probleme", 27; Nicole Reynaud, "Maître Francke et l'art autour de 1400". *Revue de l'art* 9/1970. Ks. Nürnberger, Räsänen & Albrecht, "Introduction / Einleitung", 20.
- 49 Peter Klein, Bericht über die dendrochronologische Untersuchung des "Hl. Barbara Altars". Universität Hamburg. Konservointilaitoksen arkisto, Museovirasto, 1996. Ks. myös Castro, "Kunstechnologische Einblicke", 196.
- 50 Räsänen & Hiekkänen, "The Kalanti Altarpiece". Artikkelin perustui molempien itsenäisiin esitelmiin seminaarissa, jonka tutkimushankkeenä (ks. viite 7) järjesti Böckler–Mare Balticum -säätiön ja Kansallismuseon kanssa: *Meister Francke and the Arts in the Baltic Sea Region in the 15th Century*, Suomen kansallismuseo 9.–10.9.2013. Tästä seminaarista ks. Janika Ahon (2013) kirjoittama raportti: <http://tahiti.fi/04-2013/kentalta-ja-arkistosta/meister-francke-symposium-kansallismuseossa-9-%E2%80%939-2013/>
- 51 Ks. Räsänen & Hiekkänen, "The Kalanti Altarpiece", 73. Tuoreimpana alttarikaapin tuloa Turun tuomiokirkosta on ehdottanut Markus, "The Saint Barbara Altarpiece".
- 52 Hanka ja Pirinen, "Suomen kirkkotaiteen vuosisadat", 96.
- 53 Martens, *Meister Francke*, 41.
- 54 Brigitte Corley, *Conrad von Soest: Painter among Merchant Princes* (London: Harvey Miller, 1996), 152, viite 7.
- 55 1600-luvulla sotasaaliina tuotujen teosten ja erityisesti Rauman alttarikaapin problematiikasta ks. Räsänen, "Plunder and Memento".



56 Leena Valkeapää, "Tietämisen tavat. Uskomustarinat ja tutkimus Kalannin alttarikaapin äärellä", *Tahiti* 3/2016. <https://tahiti.journal.fi/article/view/85629/44579>.

57 Piispantarkastusten pöytäkirjat 1725–1820 II C d; Kirkonkassan tilikirja 1643–1741 III G a; Nykyrko församlings Räkningar 1767–1807 III G 1 3 (KSA).

58 Nykyrko kyrkans inventariebok II B c 1 (KSA).

59 Nykyrko kyrkans inventariebok II B c 1; Uudenkirkon ja sen kaluston luettelo 1890 II B c 3; Uudenkirkon kirkonkokouspöytäkirjat 1842–1879 II C a 3, Kyrkostämman, § 3 (KSA). Ks. myös Tove Riska, *Vehmaan rovastikunta. Turun arkkihiippakunta I* (Helsinki: Museovirasto, 1959), 184, ilman viitteitä.

60 Martina Sitt, *Glanzstücke eines Meisters, der nicht Francke hieß. Beobachtungen zur Malerei des Thomas-Altars*, (Hamburg/Berlin: ConferencePoint Verlag, 2014), 102.

61 Tämä on ollut tutkimuksissa yleistä 1990-luvulta lähtien; viimeisin dekonstruktio suomalaisessa tutkimuskentässä ks. Jouni Kuurne, "Liian monta mestaria – Diedrich Möllerumin tuotannon ongelma", *Suomen Museo* 2019.

62 Carl Georg Heise, *Norddeutsche Malerei. Studien zu ihrer Entwicklungsgeschichte im 15. Jahrhundert von Köln bis Hamburg* (Leipzig, 1918), 95; 161, viite 23.

63 Martens, *Meister Francke*, esim. 184–187.

64 Valkonen ja Valkonen, *Suomen taide*, 92.

65 Leppien, Helmut R., *Der Thomas-Altar von Meister Francke in der Hamburger Kunsthalle*. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1992.

66 Stephan Kemperdick, "Painters, Monks and Fantasies", teoksessa *Meister Francke Revisited* (ks. viite 7).

67 Heise, *Norddeutsche Malerei*, 99–101.

68 Kemperdick, "Painters, Monks and Fantasies", 59.

69 *The Renaissance Nude* -näyttely oli esillä ensin Los Angelesissa 30.10.2018–27.1.2019 (The J. Paul Getty Museum) ja sitten Lontoossa (Royal Academy of Arts) 3.3.–2.6.2019.

70 *The Renaissance Nude*, näyttelyluettelo, ed. Thomas Kren with Jill Burke and Stephen J. Campbell (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2018), 286–287. Kalannin alttarikaapin maalauspaneelleja koskevan osan näyttelyluettelossa on kirjoittanut Thomas Kren.

71 Näitä havaintoja tein mm. 17.6.2013 Kansallismuseon konservattorian Henni Reijosen ja Jukka-Pekka Etäsalon avustuksella.

72 Paul Binski, *Gothic Sculpture* (New Haven and London: Yale University Press, 2019), 3–4.

73 Binski, *Gothic Sculpture*, 3, 18.

Dosentti Elina Räsänen on keskiajan ja uuden ajan alun taideteoksiin ja esineisiin erikoistunut taidehistorioitsija. Hänen keskeisenä tutkimuskohteenaan ovat puuveistokset ja alttarikaapit. Räsänen toimii yliopistonlehtorina Helsingin yliopistossa, mutta on tällä hetkellä tutkimusvapaalla johtamassaan Koneen säätiön rahoittamassa tutkimushankkeessa "Fragmentaarisuus ja kuvakalskeen jäljet keskiajan ja uuden ajan alun esineissä" (2020–2023). Hän on julkaissut laajasti; viimeisimmät tutkimusartikkelit ovat ilmestyneet kokoelmassa *The Locus of Meaning in Medieval Art* (Medieval Institute Publications, 2018) ja *Indifferent Things? Material and Ceremonial Church Practices in the 16th and 17th Centuries in the Baltic Sea Region* (Michael Imhof Verlag, 2020).



Radiohiiliajoituksen mahdollisuuksia ja ongelmia keskiaikaisten puuveistosten ajoituksessa: Esimerkkeinä Rasion krusifiksi ja Jurmon esine

Katri Vuola

Visa Immonen

Radiohiiliajoitusta ei ole Suomessa juuri käytetty keskiaikaisten veistosten tai alttari-kaappien ajoittamiseen. Luonnontieteellisten menetelmien hyödyntäminen kuvanveiston tutkimuksessa avaa kuitenkin uusia näköaloja. Samaan aikaan on tärkeä muistaa, että taidehistoriallisten objektien materiaalisen kokonaisuuden ymmärtäminen edellyttää radiohiiliajoitustulosten yhdistämistä ja vertailua perinteisin menetelmin tuotettuihin ajoituksiin. Luonnontieteellisiä menetelmiä sovellettaessa taidehistoriallisen tutkimuksen ja esineiden historian merkitys korostuu. Esittelemme tässä artikkelissamme Rasion kirkon keskiaikaisen krusifiksin sekä Korp-poon Jurmon kappelissa säilyneen relikvaarioksi tai rauhantauluksi tulkitun puuesineen

radiohiiliajoitusten tuloksia. Tarkastelemme näiden esimerkkitapausten kautta myös yleisemmin keskiaikaisten puuesineiden ajoittamiseen liittyviä kysymyksiä, jotka 1800-luvun lopulta lähtien ovat aika-ajoin nousseet tutkimuksen keskiöön. Artikkelissa esitetyt esimerkit kertovat radiohiiliajoittamisen periaatteista ja virhelähteistä, mutta myös tulosten tulkinnan monimutkaisuudesta: Rasion krusifiksin radiohiiliajoitus vahvistaa tiettyjä aiempia tulkintoja, kun taas Jurmon esineen tapauksessa analyysitulokset asettuvat ristiin aiemman käsityksen kanssa.

Koska keskiajalle ajoittuvien taide-esineiden hankintaan ja käyttöön liittyviä asiakirjoja ei ole juuri säilynyt Suomessa, on niiden ajoittamisessa ja lähtöalueen paikantamisessa perinteisesti tukeuduttu vertailevan tyyli- ja muotoanalyysin pohjalta tehtyihin tulkintoihin. Nämä taidehistorioitsijalta laajaa aineistontuntemusta ja hyvää obser-

vointikykyä edellyttävät menetelmät eivät luonnollisestikaan voi tuottaa absoluuttisia tai edes kovin tarkkoja ajoitustuloksia: iänmäärittäminen tarkkuus vaihtelee usein kymmenen ja viidenkymmenen vuoden välillä. Merkittävä osa Suomessa säilyneistä noin 800–900:sta veistoksesta on ajoitettu edellä kuvatulla tavalla.

Luonnontieteellisistä ajoitusmenetelmistä dendrokronologiaa, joka perustuu puun vuosilustojen mittaamiseen, laskemiseen ja vertailemiseen, on viime vuosikymmeninä käytetty enenevässä määrin suomalaisen aineiston tutkimiseen.¹ Dendrokronologia on parhaimmillaan sekä luotettava että tarkka menetelmä: sen avulla voidaan arvioida puun kaatoajankohta vuoden tai jopa vuodenajan tarkkuudella sekä määritellä puumateriaalin alkuperäinen kasvialue.² Esineissä ja rakennuksissa käytetyn puun dendrokronologinen tutkimus tuottaa lisäksi tietoa ilmaston



muutoksista.³ Tutkimus voidaan nykyisin toteuttaa ilman esineestä porattavaa näytettä mittaamalla ja/tai valokuvaamalla lustot suoraan esineestä myöhempiä analyysiä varten.⁴ Menetelmän hyödyntäminen edellyttää kuitenkin eheää ja riittävästi lustoja sisältävää lustosarjaa sekä ristiinajoitukseen soveltuvan referenssisarjan saatavuutta. Rajoituksena on menetelmän soveltuminen lähinnä tammesta tai männystä ja kuuselta valmistettujen esineiden ja rakenteiden ajoittamiseen. Vaikka tammi olikin erityisesti Pohjois-Saksan alueelta tuoduissa sakraliveistoksissa hyvin yleisesti käytetty puulaji, Suomessa on säilynyt runsaasti myös esimerkiksi lehmuksesta ja lepästä valmistettuja veistoksia.⁵ Viimeksi mainittujen tai esimerkiksi vain pienen määrän lustoja tutkittavaksi tarjoavien tammi- tai havupuisten esineiden luonnontieteellisessä ikäämisessä on siis käytettävä muuta kuin dendrokronologiaa.

Toinen puuesineille sopiva ajoitusmenetelmä on radiohiiliajoittaminen. Toisin kuin dendrokronologia, radiohiilimenetelmällä saadut tulokset ovat aina todennäköisyyksiä, eivät tarkkoja kalenterivuosia. Menetelmä vaatii lisäksi aina näytteen irrottamista

esineestä.⁶ Sekä krusifiksin että rauhantaulun näytteet ajoitettiin niin sanotulla AMS-radiohiiliajoitusmenetelmällä, joka perustuu radiohiilen määrän tarkkaan mittaamiseen kiihdytinmassaspektrometrillä eli AMS-laitteella. Massaspektrometri mittaa näytteen 14C-atomien kokonaismäärän. Vanhemmassa menetelmässä 14C-atomien määrä mitattiin epäsuorasti niiden hajoamisesta syntyvän beetasäteilyn avulla. AMS-menetelmä tarvitsee aiempaa menetelmää oleellisesti pienempiä näytemääriä ja sen tarkkuus on suurempi. Siksi AMS-radiohiiliajoitus onkin muodostunut pääasialliseksi ajoitustyökaluksi, ja se sopii myös puuveistosten ajoittamiseen.

Raision krusifiksi: tutkimuskysymykset ja tutkimusmenetelmät

Raision kirkon keskiaikaisen krusifiksin ajoittamiseen 14C-tutkimuksen avulla ryhdyttiin Muutoksen veistäjät -hankkeen ja Katri Vuolan väitöstyöprojektin johdosta kesällä 2019.⁷ (Kuva 1) Arkeologi ja taidehistorioitsija Carl Axel Nordman (1892–1972) on ajoittanut Raision krusifiksin tyyllillisin perustein aikavälille 1320–1340, jolloin myös kirkon aikaisemmin oletettiin valmistuneen.⁸ Nyky-



Kuva 1. Professori Visa Immonen tarkastelemassa Raision kirkon krusifiksia lähietäisyydeltä kesällä 2019. Kuva: Katri Vuola.



käsityksen mukaan kirkko olisi rakennettu kuitenkin vasta 1500-luvun alkuvuosikymmeninä.⁹

Krusifiksin ajoittamisen radiohiilimenetelmällä toivottiin paljastavan, ovatko krusifiksin eri osat – lähinnä risti ja siihen kiinnitetty Kristus-figuuri – samanaikaisia. Lähtöoletuksena oli, että Kristus on ristiä vanhempi. Ei ole nimittäin tavatonta, että Kristus-veistos kiinnitettiin jo keskiajalla uuteen ristiin: esimerkiksi – ja kuten Nordman on jo todennut – Lemun kahdesta suuresta krusifiksista toiseen kuuluva ja 1200-luvun lopulle ajoitettu Kristus-veistos näyttäisi olevan yli sata vuotta ristiä vanhempi.¹⁰ Ristejä on modernisoitu, pienennetty tai kokonaan korvattu uusilla vielä keskiajan jälkeinkin. Krusifikseja on myös maalattu uudelleen, joskus moneenkin kertaan, kuten esimerkiksi juuri Raisiossa. Nämä monet ristillä riippuvan, kärsivän Kristuksen kuvaan liittyvät muutokset sekä krusifiksin paikan muuttuminen kirkkotilassa heijastavat krusifiksien merkityksessä ja rituaalisessa käytössä vuosisatojen kuluessa tapahtuneita muutoksia, mutta myös esteettisten ihanteiden aikasidonnaisuutta ja vaihtuvuutta.¹¹

Hiiliajoituksen ongelmallisuus 1300-luvun osalta oli tiedossa ennen tutkimusta. Ra-

diohiilen kalibrintikäyrä on kyseisellä vuosisadalla epäsäännöllinen, ja tämän vuoksi ajoitusten tuloksiin muodostuu useita todennäköisyysuippuja.¹² Menetelmän avulla voitiin joka tapauksessa sulkea pois se mahdollisuus, että ristin ajoitus poikkeaisi selvästi aikaisemmasta, koko krusifiksille annetusta ajoitusarviosta. Kuten Raison krusifiksin tapauksessa, Nordman on sitonut myös muiden hänen Liedon mestariksi nimeämässä taidekäsityöläisen tuotantoon liitettyjen veistosten ajoituksia kirkkorakennusten rakennusajankohtiin.¹³ Nordman on nojautunut erityisesti arkeologi likka Kronqvistin (1892–1944) esittämiin Raison, Liedon ja Taivassalon kirkkoa koskeviin ajoitusarvioihin.¹⁴ Rakennusarkeologisen tutkimuksen edistyttyä ja kirkkorakennusten ajoitusten muututtua myös rakennuksissa sijainneiden veistosten ajoitusperusteita on hyvä tarkastella uudelleen.

Krusifiksi on Raisiossa ripustettu kirkon kuorialueen edustalle noin kolmen metrin korkeuteen kattoon kiinnitettyjen ketjujen varaan, sisäänkäynniltä katsoen kirkon poikki kulkevan sidepuun taakse.¹⁵ Ristiinnaulittu Kristus on kuvattu korostetun kärsivänä ja vertavuotavana, suu huutoon tai puhee-

seen avautuneena. [Kuva 2] Kookkaan ristin (k. 250 cm) ristin sakaroiden päihin on kiinnitetty evankelistasymbolein koristetut taulut. Krusifiksin nykyinen, mahdollisesti vuonna 1663 toteutettu maalauskoristelu rapisee paikoin veistoksen pinnasta paljastaen veistoksen aiempia värikerroksia sekä veistoksen puumateriaalin.¹⁶ Lannevaatteeseen melko huolimattomasti sivellyn sinisen värikerroksen alta pilkottaa valkoinen, mahdollisesti keskiaikainen värikerros. Nordman on liittänyt krusifiksin laajempaan veistosryhmään, johon hän on sisällyttänyt yhteensä noin parikymmentä veistosta. Raison krusifiksin lisäksi tähän Liedon mestarin tuotannoksi kutsuttuun ryhmään kuuluvat muun muassa Angeliemen, Hattulan, Marttilan ja Taivassalon krusifiksit.¹⁷ Veistosryhmän yhtenäisyyttä, oletettua kotimaisuutta ja veistosten keskinäistä kronologiaa on kuitenkin viime vuosikymmeninä kyseenalaistettu veistosten materiaaleihin ja maalaustapaan pureutuvassa taidehistoriallisessa ja konservointiteknisessä tutkimuksessa.¹⁸

Muutoksen veistäjät -hankkeessa työskentelevä arkeobotanisti Mia Lempiäinen-Avci on määrittänyt krusifiksin ristin olevan havu-





Kuva 2. Raision kirkon keskiaikaisen krusifiksin nykyinen väriasu ajoittuu 1600-luvulle. Kuva: Katri Vuola.

puuta ja ristin päätelevyn lehtipuusta valmistetuksi.¹⁹ Havupuun käyttö ristin päämateriaalina näyttääkin olleen varsin yleistä.²⁰ Raision Kristus-veistoksessa käytetyistä puulajeista ei ole aikaisemmin esitetty arviota, vaikka veistoksen pinta on tullut paikoin esiin irronneen pohjustus- ja maalipinnan vuoksi. On mahdollista, että figuurin veistoon on käytetty esimerkiksi lehmusta, kuten Tavassalon kirkon krusifiksissakin²¹, ja/tai leppää, kuten monissa 1300-luvulle ajoitetuissa sakraaliveistoksissa: tässä yhteydessä on tärkeä huomata, että aikaisemmin muusta kuin tammesta veistettyjä figuureja on usein arveltu koivuisiksi – koivun laajasta käytöstä figuurien veistämiseen ei kuitenkaan ole tieteellistä näyttöä ainakaan 1300-luvun osalta.²² Raision Kristus-veistos ei myöskään ole “yhdestä puusta” veistetty, vaan sen eri osat, kuten kädet, verirypäleet ja hiusten yksityiskohdat on veistetty erikseen. Tällainen veistosten kokoaminen useista osista on ollut hyvin tavallista. Lisäksi figuurin vartalo on koverrettu ontoksi ja koverrus on peitetty erillisellä levyllä. Selän anatomiset yksityiskohdat, kuten selkänikamat, on veistetty taitavasti tähän levyyn.



Raision kirkon krusifiksin ajoitus

Radiohiiliajoittamisen valintaa ikäämismenetelmäksi Raision krusifiksin tapauksessa puolsi näytteenoton suhteellinen helppous esineen haasteellisesta sijainnista huolimatta. Näytteet otettiin ristin alasakaran alaosasta, alimmasta päätelevystä sekä veistoksen maalauspinnan alta pilkottavasta ja pohjustuksen tukena olleesta, todennäköisimmin pellavasta valmistetusta kankaasta. Kangasnäytteen leikkaamiseen päädyttiin, koska puunäytettä eli pientä lastua, ei pystytty veistämään Kristus-veistoksen puuosista, figuurin sisäpuolelta: krusifiksia ei voitu tukea kiinteää alustaa vasten, vaan se heilui ketjujen varassa. Kuorialueelle johtavien portaiden vuoksi rakennustelineet jäivät myös melko kauas krusifiksista. Rististä ja veistoksen lannevaatteesta otetut näytteet lähetettiin Uppsalan yliopistoon ajoitettaviksi. Seuraavassa tarkastelemme tuloksia.

Uppsalan yliopiston hiukkaskiihdytinlaboratoriossa tehtyjen analyysien tulokset on raportissa esitetty muodossa "Ua-63557: 548 ± 28 BP".²³ [Kuva 3] Kyseinen näyte otettiin krusifiksin ristin alasakaran päästä. Tulokseksi saatu numerosarja ei ole vielä riittävä, sillä se perustuu näytteessä olevaan 14C-ato-

mien määrään ja niiden puoliintumisajan laskemiseen. Tulos on vielä suhteutettava kalibroitikäyrään radiohiilien määrän vaihteluihin ilmakehässä. Kalibrointi voidaan tehdä esimerkiksi internetissä vapaasti käytävissä olevalla OxCal 4.4 -ohjelmalla.²⁴ Koska kalibroitikäyrää tarkennetaan aika ajoin, kalibroinnissa on syytä käyttää aina uusinta saatavilla olevaa ohjelmistoa. Vuonna 2020 käyttöön otettiin uusi IntCal20-kalibroitikäyrä.²⁵ Se tuottaa tulokseksi kalenterivuotia esittävän todennäköisyysgraafin, jonka mukaan 95,4 %:n todennäköisyydellä näyte Ua-63557 ajoittuu vuosiin 1321–1434. Tämä ilmaistaan muodossa 1321–1434 calAD (95,4 %). Graafissa näkyy 1300-luvun ajoitusten tyypillinen ongelma: ajoitukselle on kaksi todennäköisyysuippua.

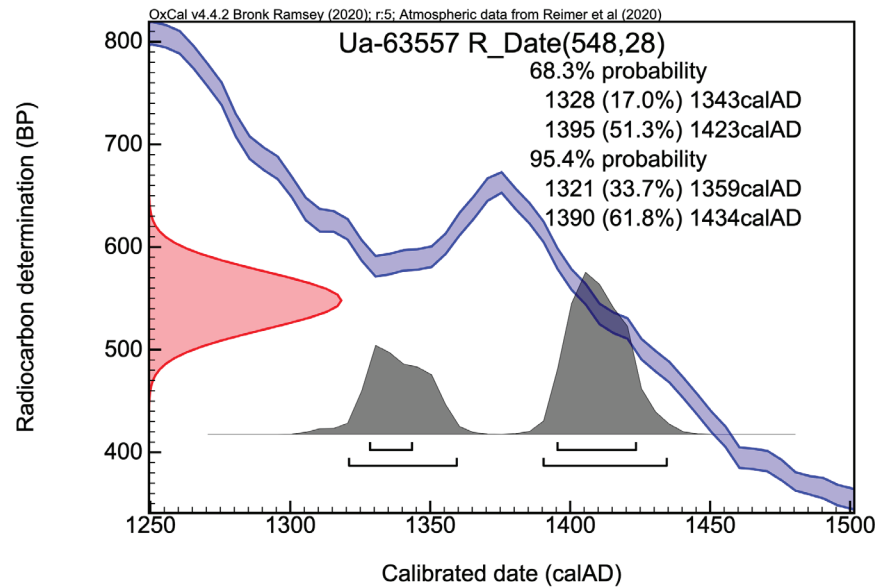
Toinen puusta otettu näyte irrotettiin ristin alasakaran päätelevystä. Sen tulos oli Ua-63558: 630 ± 28 BP, mikä kalibroituina kalenterivuotina merkitsee 1294–1397 calAD (95,4 %). [Kuva 4] Ajoituksissa ei siis ole ristiriitaa krusifiksin aikaisempaan, sen tyyli-irteiden ja kuva-aiheen vertailun avulla saatuun arvioon krusifiksin iästä, mutta se ei myöskään epätarkkuutensa vuoksi erityisesti tue sitä. Ristipuiden ja ristin päätelevyjen

ajoitusten eroa ei voida pitää merkittävänä, koska näihin osiin käytettyä puuta on voitu varastoida eripituisia aikoja. Tulokset eivät toisaalta myöskään sulje pois mahdollisuutta, että risti ja veistos olisivat eriaikaisia.

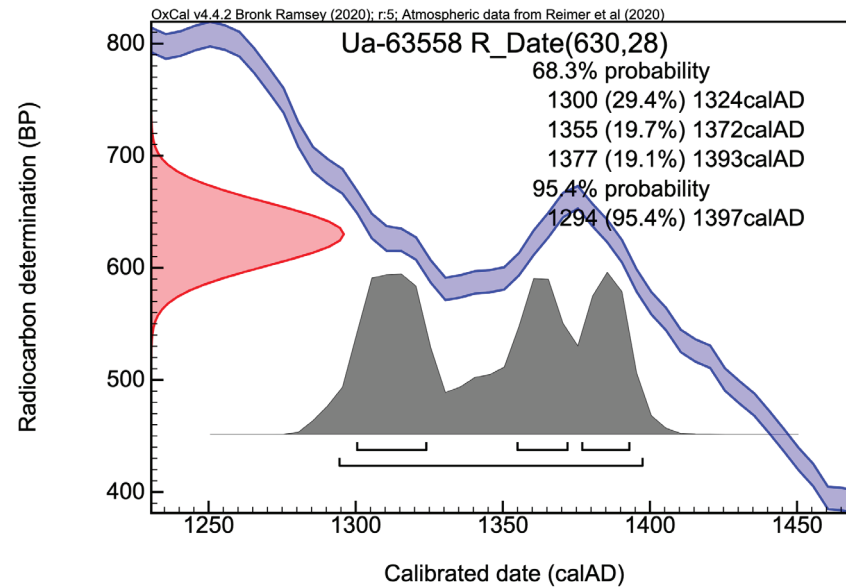
Kolmas ajoitusnäyte otettiin Kristus-hahmon lannevaatteesta. Sen tulos on Ua-63559: 1794 ± 30 BP eli 175–350 calAD (95,4 %), mikä on hämmentävää. [Kuva 7] Tuloksessa näkyy kuitenkin radiohiiliajoitukseen liittyvä virhemahdollisuus. Tekstiiliä on käsitelty jossain vaiheessa väriaineella, jossa sidosaineena on käytetty öljyä, mikä sekoittaa ajoituksen lopputuloksen – öljy sisältää erittäin vanhaa hiiltä – eikä se siksi kerro lannevaatteen oikeaa ikää. Tämän vuoksi kalibroitigraafia ei ole syytä julkaista.

Toisin kuin dendrokronologia, joka pystyy parhaimmillaan ajoittamaan vuoden tarkkuudella sen, milloin esineessä käytetty puu on kaadettu, radiohiiliajoittaminen on epätasällisempää, ja se kertoo näytteen iän todennäköisyyksinä. Tulos ei myöskään kerro, mistä esine mahdollisesti on peräisin. Toisaalta radiohiiliajoituksen etuna on, että se on menetelmänä vakiintunut ja varma. Lisäksi ajoituksen tarkkuutta on mahdollista parantaa ottamalla kohteesta useita näyttei-



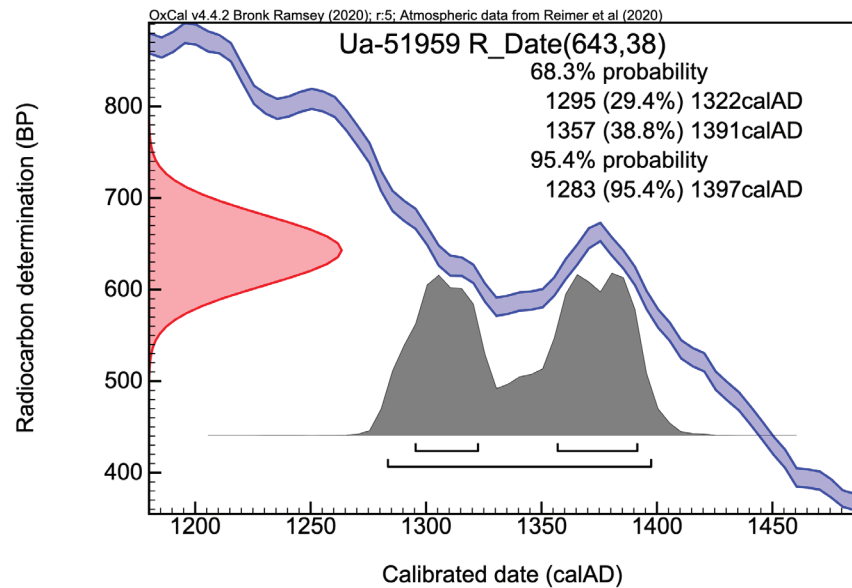


Kuva 3. Ajoitustulos Raision kirkon krusifiksin alasakarasta (Ua-63557), 1321-1434 calAD (95,4 %).

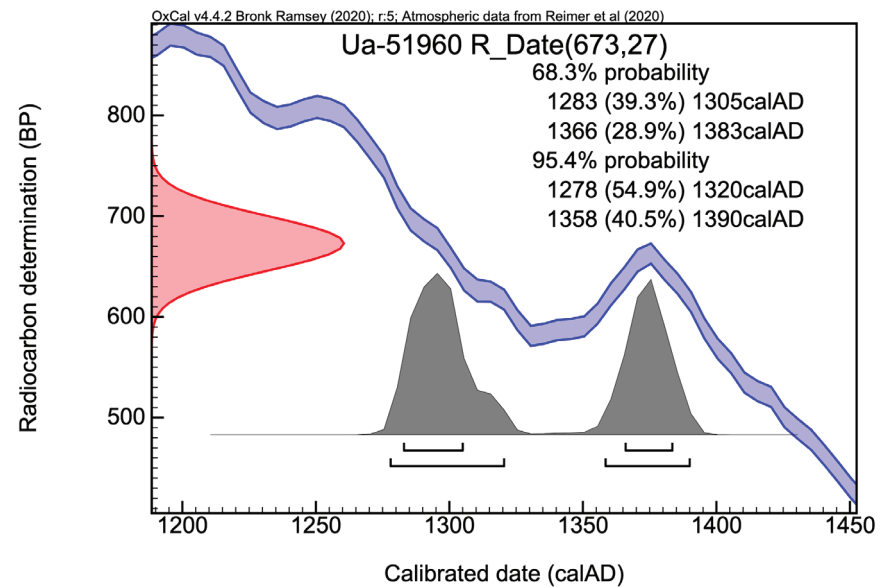


Kuva 4. Ajoitustulos Raision kirkon krusifiksin alasakan päätelevystä (Ua-63558), 1294-1397 calAD (95,4 %).





Kuva 7. Ajoitustulos Jurmon kappelin puesineen jalan alaosasta (Ua-51959), 1283-1397 calAD (95,4 %).



Kuva 8. Ajoitustulos Jurmon kappelin puesineen yläosasta (Ua-51960), 1278-1390 (95,4 %) calAD (95,4 %).



tä, joiden tuloksia tilastollisesti yhdistämällä virhe- ja kalibroitimarginaalit pienenevät oleellisesti. Useiden näytteiden ottaminen kuitenkin vaatii laajempaa kajoamista esineeseen ja näytteiden analysointi enemmän varoja.

Mikäli esineestä ei ole tyyliin perustuvaa ajoitusta tai se on hyvin väljä, radiohiiliajoitus voi merkittävästi auttaa sen kronologisessa sijoittamisessa. Usein taidehistorialliset tyyliajoitukset ovat kuitenkin tarkempia, mutta toisaalta arkaaisten tyylipiirteiden käyttö nuoremmista esineissä voi johtaa harhaan. Tästä hyvä esimerkki on Vesilahden kirkon kastealtaan puinen jalusta, jonka kuva-aiheissa on roomalaisia piirteitä, ja allasosan muoto on samalla tavoin vanha. Dendrokronologisen analyysin perusteella esineessä käytetty mänty kaadettiin kuitenkin vuosien 1425–1455 aikana.²⁶ Kyse on siis tarkoitukSELLISESTI vanhahtavien piirteiden hyödyntämisestä esinettä valmistettaessa.

Radiohiiliajoituksen heikkoutena on se, että esineestä on irrotettava pala analyysia varten. Tämä ei aina ole mahdollista suojelullisista ja museaalisista syistä. Näytteen pitää olla kohdasta, joka on puhdas, eikä siinä saa olla myöhempiä aikoina tehtyjä muutoksia.

Mahdolliset ajoitusvirheet johtuvat usein, kuten Raisonin krusifiksin lannevaatteen tapauksessa, ajoitettavista materiaaleista tai muista näytteen ominaisuuksista. Esineen ikää määriteltäessä on myös hyvä muistaa, että materiaalina hyödynnettyä puuta on saatettu varastoida pitkiäkin aikoja ennen kuin se on otettu käyttöön. Lisäksi ajoitukseen saattaa vaikuttaa se, onko näyte läheltä puun ydintä tai sen nuoremmista vuosilustoista.

Jurmon kappelin puuesine

Jurmon vuonna 1846 valmistuneessa kappelissa säilytetään puista esinettä, joka on korkeudeltaan 70 cm ja leveydeltään 15 cm. Esine muistuttaa goottilaistyylisiä, fiaalein koristeltua tornia, joka seisoo jalan varassa. Tornin keskellä avautuu kaarikattoinen syvennys. Esineen yhdellä puolella siihen on kuvattu Armonistuin-aihe, jossa parrakas Jumala istuu valtaistuimella päässään kruunu ja piispanhiippa. [Kuva 5] Hän kannattelee ristiä, johon Kristus on ristiinnaulittu. Esineen toiselle puolelle syvennykseen on veistetty seisova Neitsyt Maria, joka pitää sylissään Jeesus-lasta. [Kuva 6] Puupinta on maalattu vaalean siniseksi ja reliefikuvat valkoisiksi, mutta värit eivät ole alkuperäisiä. Nykyisin



Kuva 5. Jurmon kappelin relikvaario/rauhantaulu, kuva-aiheena Armonistuin-aihe. Kuva: Katri Vuola.





Kuva 6. Jurmon kappelin relikvaario/rauhantaulu, kuva-aiheena Neitsyt Maria ja Jeesus-lapsi. Kuva: Museoviraston kuvakoelmat / Finna.fi.

esine on kiinnitetty kappelin uloskäynnin yläpuolelle niin, että Armonistuin-puoli on näkyvässä.

Jurmon esine on tarkoitettu nähtäväksi molemmilta puolilta. Nordman piti esinettä “monstranssin kaltaisena”,²⁷ kun taas Sigrid Nikula tulkitse sen olevan myöhäiskeskiaikainen relikvaario eli koristeellinen säiliö, jossa on säilytetty ja esitelty pyhäinjäännöstä.²⁸ Tulkinta perustuu siihen, että Armonistuin-puoliskoon, Jumala-hahmon pään yläpuolelle, on kaiverrettu pyöreä, koko esineen läpi kulkeva reikä, johon on voitu sijoittaa relikki. Kolon ympärillä erottuu puinen reunus, jossa Elina Räsänen arvelee olleen sisältöä suojeleva lasi tai muu läpinäkyvä kiekko.²⁹

Sofia Lahti ehdottaa, että relikvaarion sijaan kyseessä olisikin levy tai taulu, jolle ehtoollisen aikana annettiin niin sanottu rauhansuudelma. Keskiajalla rauhansuudelmaa ei annettu suulle, vaan se kohdistettiin koristeelliseen tauluun, jota kierrätettiin seurakuntalaisten keskuudessa. Tyypillisiä kuva-aiheita rauhantauluissa olivat Neitsyt Maria sylissään Jeesus-lapsi sekä Kristuksen ristiinnaulitseminen. Myös Armonistuin-aihe, jossa Kristus esitetään uhrina, sopii niiden kuvastoon.³⁰ Jurmon esine on Lahden mu-

kaan tällaiseen tarkoitukseen valmistettu, ja kolossa on saattanut olla pyhäinjäännös tai sitten koristeena kristalli tai lasi.³¹

Heinäkuussa 2015 Immonen vieraili Jurmon saarella ja irrotti ohutteräisellä terävällä veitsellä esineestä kaksi näytettä, ensimmäisen sen jalan alaosasta ja toisen raaputtamalla esineen yläosan oikeanpuolimmaisesta, murtuneesta ja hävinneen faalin kohdalta.³² Näytteet ajoitettiin Uppsalan yliopistossa, ja Lempiäinen-Avci analysoi näytteen puulajin. Hän pitää todennäköisenä, että kyseessä on tammi.

Ensimmäinen näyte (Ua-51959: 643 ± 38 BP) ajoittuu vuosiin 1283–1397 calAD (95,4 %) ja toinen näyte (Ua-51960: 673 ± 27 BP) vuosiin 1278–1390 calAD (95,4 %). [Kuvat 7 ja 8] Ajoitukset ovat varsin laajoja, kattaen 1300-luvun, mutta joka tapauksessa tyylillisesti määriteltä vuodelta 1500 tienoosta vanhempia. Mahdollista on, että veistokset todella ovat arveltua vanhempia, mutta syy erikoiseen ikään saattaa olla myös se, että valmistuksessa on käytetty jo pidemmän aikaa varastoituna ollutta puuta. Koska veistoksen maalipinta on peittävä, ei ole mahdollista nähdä, onko arkkitehtoninen kehys ja syvennyksissä olevat kuva-aiheet samaa



puuta. Niinpä on myös mahdollista, että esi-
neen osat ovat eriaikaisia.

Radiohiiliajoittamisen käyttö kes- kiajan veistosten ja alttarikaappien ajoittamisessa

Ajoitushaarukkansa laajuudesta huolimatta radiohiiliajoituksella on hyötynsä esinetutkimuksessa. Sen avulla voidaan esimerkiksi tunnistaa hyvin vanhaan esineeseen tehtyjä muutoksia ja korjauksia, ja menetelmää voidaan hyödyntää esimerkiksi esineväären-
nösten tunnistamisessa.³³ Menetelmän etuja ovat lisäksi suhteellinen edullisuus ja nykyisin AMS-menetelmään tarvittavan näytepa-
lan pieni koko.

Radiohiiliajoittamiseen liittyy erilaisia vir-
hemahdollisuuksia, vaikka itse menetelmä on vakiintunut. Usein ongelmat liittyvät sii-
hen, minkä iästä näyte oikeastaan kertoo. Puumateriaalin varastoiminen ja kuivatta-
minen pitkiäkin aikoja ennen sen veistoa tai vanhan materiaalin kierrättäminen ovat täy-
sin mahdollisia ja todennäköisiäkin menet-
telyjä – seikka, joka on otettava huomioon ajoitusmenetelmästä riippumatta.³⁴ Lisäksi esineet ovat usein monimateriaalisia, ja ne voivat koostua monista, mahdollisesti eri

aikoina toisiinsa liitetyistä osista. On myös muistettava, että muun muassa öljypohjaiset materiaalit sekoittavat radiohiiliajoituksen tuloksia. Esineen materiaalsen kokonaisuuden ymmärtäminen on siis edellytyksenä luonnontieteellisten ajoitustulosten tulkitsemiselle ja ymmärtämiselle.

Parhaiten radiohiiliajoitus toimii silloin, kun on etukäteen suunniteltu, mitä tuloksilta halutaan. Esimerkiksi erilaisten hypoteesien määrittely ja niiden vahvistaminen tai hylkääminen ajoitustulosten avulla on hyvä menettelytapa. Tällainen etukäteistyöskentely auttaa yhdistämään radiohiiliajoittamisen – siihen sisältyvistä rajoituksista ja virhelähteistä huolimatta – perinteiseen taidehistorialliseen lähestymistapaan niin, että eri analyysitavat tukevat toisiaan.

Viitteet

- 1 Ks. yhteenveto tutkimustilanteesta: Katri Vuola, “Wood Species and the Question of Origin: Reassessing the Sculpture production in the Diocese of Turku (Åbo) during the 14th Century”, *Baltic Journal of Art History* 2019 (18): 75–104, 78, luettu 23.6.2020, <https://doi.org/10.12697/BJAH.2019.18.02>.
- 2 Henry Väre, Aure Koponen, Leena Hämet-Ahti, Max. Hagman & Juha Raisio (toim.), *Puiden jäljillä: 400 vuotta dendrokronologian historiaa* (Helsinki: Dendrologian seura, 2008); Pentti Zetterberg, “Dendrokronologinen ajoitusmenetelmä”, teoksessa *Johdatus arkeologiaan*, toim. Petri Halinen, Visa Immonen, Mika Lavento, Terhi Mikkola, Ari Siiräinen & Pirjo Uino (Helsinki: Gaudeamus, 2009), 270–271.
- 3 Ks. esim. Ahvenanmaan kirkkojen rakenteissa käytetyn männyn vuosilustosarjojen hyödyntäminen ilmastohistorian tutkimuksessa: Samuli Helama & Thomas Bartholin, “Åland churches as archives of tree-ring records sensitive to fluctuating climate”, *Acta Palaeobotanica* 59(1): xx–xx, 2019, 1–13, luettu 14.10.2020.
- 4 Ks. Samuli Helama, Alar Läänelaid, Maija Santala & Ari Tanhuanpää, “Dendrochronological dating of wooden artifacts by measuring the tree rings using magnifying glass and photography-assisted method: an example of a Dutch panel painting”, *Archaeological and Anthropological Sciences* 8 1: 161–167.
- 5 Vuola, “Wood Species”, 85–97.
- 6 Radiohiiliajoitusmenetelmä perustuu radioaktiiviseen hiileen, jota syntyy jatkuvasti ilmakehässä kosmisen säteilyn aiheuttamana. Fotosynteesin kautta radiohiili siirtyy kasveihin ja siten kaikkien eloperäiseen ainekseen. Eliön kuollessa radiohiilen saanti pysähtyy, ja mittaamalla sen määrän orgaanisessa näytteessä voidaan arvioida, milloin radiohiilen saanti on päättynyt ja alkanut vähentyä puoliintumisen vuoksi. Koska 14C-atomien määrä ilmassa on vaihdellut eri aikoina, näytteen



radiohiilen määrä täytyy suhteuttaa niin sanottuun kalibrointikäyrään, joka kuvaa kulloistakin radiohiilen määrää ilmakehässä. Högne Jungner & Eloni Sonninen, “Ajoittamisessa käytetyt luonnontieteelliset menetelmät”, teoksessa Johdatus arkeologiaan, toim. Petri Halinen, Visa Immonen, Mika Lavento, Terhi Mikkola, Ari Siiriäinen & Pirjo Uino (Helsinki: Gaudeamus, 2009), 263–269.

7 Tämä artikkeli on osa Suomen Akatemian rahoittamaa ja Turun yliopistossa toteutettavaa projektia “Carving Out Transformations – Wood Use in North-Eastern Europe, 1100–1600”, (päätos no. 315540) sekä Katri Vuolan Koneen Säätiön apurahalla toteutettavaa väitöstutkimusta Helsingin yliopistossa.

8 C. A. Nordman, *Medeltida skulptur i Finland*. Finska Fornminnesföreningens Tidskrift 62 (Helsingfors: Finska Fornminnesföreningen, 1965), 176.

9 Markus Hiekkänen, *Suomen kivikirkot keskiajalla* (Helsinki: Otava, 2003), 155.

10 Nordman ajoittaa veistoksen tyyllisiin perustein aikavälille 1250–1275 ja ristin 1400-luvulle. Nordman, *Medeltida skulptur*, 66 (viite 40), 70.

11 Anna Nilsén, *Focal point of the sacred space: The boundary between chancel and nave in Swedish rural churches: From Romanesque to Neo-Gothic* (Uppsala: Uppsala universitet, 2003), esim. 229–230. Ks. myös esim. Christina Remmer & Åsa Ringbom, *Ålands kyrkor 3: Sund och Vårdö* (Mariehamn: Ålands landskapsstyrelse/Museibyran, 2005), 171–173.

12 Ks. esim. Markku Oinonen, Emmi Hilasvuori, Helena Mehtonen, Kari Uotila & Pentti Zetterberg, “On the Eve of Urbanization – Bayesian Model Dating for Medieval Turku.” *Radiocarbon* 55(2–3) (2013): 1265–1277, tässä 1265.

13 Ks. Nordman, *Medeltida skulptur*, 176.

14 Ibidem. Nordman on käyttänyt lähteenään Kronqvistin postuumisti julkaistua tutkimusta *Die mittelalterliche Kirchenarchitektur in Finnland*, FFT XLVIII (Helsingfors: Finska Fornminnesförening, 1948); I.Kronqvistin kirkkoarkeologisista tutkimuksista

ja ajoitusmenetelmistä, ks. Markus Hiekkänen, *The Stone Churches of the Medieval Diocese of Turku. A Systematic Classification and Chronology*. Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 101 (Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys, 1994), 24–28.

15 Krusifiksi sijaitsi aikaisemmin, ilmeisesti ennen kirkon vuosien 1968–1969 peruskorjausta, kirkkosalin eteläseinällä, ks. Henrik Lilius, Sigrid Nikula & Tove Riska, *Suomen Kirkot 6 – Finlands kyrkor 6: Turun arkkhiippakunta VI: Naantalin rovastikunta* (Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys, 1972), 107 (kuva 28), 113.

16 Vuosiluku ilmoitetaan ristin alakaraan kiinnitettyssä lahjoittajataulussa. Krusifiksin väriytyy saattaa osin kuitenkin olla myöhäisempi: se on mahdollisesti uusittu esimerkiksi kirkon kiinteän sisustuksen uusimisen yhteydessä 1770- ja 1870- ja 1880-luvuilla. Kirkon kiinteän sisustuksen vaiheista, ks. Lilius, Nikula & Riska, *Suomen Kirkot 6*, 109.

17 Nordman, *Medeltida skulptur*, 167–176.

18 Ks. esim. Vuola, “Wood Species” ja Katri Vuola, “Lundomästaren: Från anonymitet till en konstruerad identitet”, *Finskt Museum* 2013–2015 (2016): 81–104 sekä Mirja-Liisa Waismaa-Pietarila, “Triumfkrusifixet i Töfsala kyrka och dess konservering”, *Finskt Museum* 1981 (1983): 43–57.

19 Mia Lempiäinen-Avci, Raisio: *Keskiaikaisen kivikirkon krusifiksin puuainemääritys*. Analyysiraportti (Turku: Biodiversiteettiyksikkö, Turun yliopisto, 2020).

20 Eri puulajien käytöstä keskiaikaisissa veistoksissa kootusti, ks. Vuola, “Wood Species”, 85, sekä Katri Vuola, “Puusta vuollut, värillä elävöitetty”, teoksessa *Pyhät ja pakanat: Ihmisyyden kuvia*, toim. Sanna Teittinen (Helsinki: Suomen kansallismuseo, 2017), 30–41.

21 Waismaa-Pietarila, “Triumfkrusifixet”, 50.

22 ks. Vuola, “Wood Species”, esim. 101, 103.

23 Ua on tutkimuksen tehneen laboratorion tunnus ja 63557 laboratorion antama analyysin järjestysnumero. Luku 548 ilmoittaa, kuinka vanha

näyte on “nykyhetkeen” nähden. “Nykyhetkeksi” – BP eli “before present” – on sovittu vuosi 1950. Luku 28 puolestaan ilmoittaa virhemarginaalin ennen ja jälkeen määritellyn näyteiän. Karl Håkansson & Lars Beckel, *Result of 14C dating of wood and textile from Raisio Church, Raisio, South-West Finland, Finland*. (p 2440) (Uppsala: Uppsala University, Tandem Laboratory, 2019).

24 Luettu 13.10.2020, <https://c14.arch.ox.ac.uk/oxcal/OxCal.html>

25 Paula J. Reimer et al., “The IntCal20 Northern Hemisphere Radiocarbon Age Calibration Curve (0–55 cal kBP)”, *Radiocarbon* 62(4) (2020): 725–757. doi:10.1017/RDC.2020.41

26 Hiekkänen, *Suomen kivikirkot keskiajalla*, 118.

27 Sofia Lahti, *Silver Arms and Silk Heads. Medieval Reliquaries in the Nordic Countries* (Åbo: Åbo Akademi University Press, 2019), luettu 23.6.2020, <https://www.doria.fi/handle/10024/170392>, 122.

28 Nordman, *Medeltida skulptur*, 627; Sigrid Nikula, *Finlands Kyrkor – Suomen Kirkot 7: Åbolands prosteri I: Borgå stift: Del I* (Helsingfors: Museiverket, 1973), 74–75.

29 Eliina Räsänen, *Ruumiillinen esine, materiaallinen suku: Tutkimus Pyhä Anna itse kolmantena -aiheisista keskiajan puuveistoksista Suomessa*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 116 (Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys, 2009), 64, 126.

30 Tom Devonshire Jones, Linda Murray & Peter Murray, “Pax”, teoksessa *The Oxford Dictionary of Christian Art and Architecture*, toim. Tom Devonshire Jones, Linda Murray & Peter Murray (Oxford: Oxford University Press, 2013, 2. painos), 441.

31 Lahti, *Silver Arms*, 121–122.

32 Visa Immonen, “Jurmon kappelin reliikvaario: Puuesine paljastaa salansa”, *Hiiskuttua* 2/2018, luettu 23.6.2020, <https://sites.utu.fi/hiiskuttua/jurmon-kappelin-reliikvaario-puuesine-paljastaa-salansa/>

33 Thomas Murray, *C-14 Dating of Dayak Art – Datation de l’art dayak au C14* (Hong Kong: CA



Design, 2015), 16–17.

34 Hyvä esimerkki siitä, miten monitahoista luonnontieteellisten ajoitusten yhdistäminen taidehistorialliseen tulkintaan on: Elina Räsänen, "Plunder and memento. Iconoclashes on the Itinerary of the Medieval Altarpiece of Rauma", teoksessa *Indifferent Things? Objects and Images in Post-Reformation Churches in the Baltic Sea Region*, Edition Mare Balticum, Band 3, eds. Krista Kodres, Merike Kurisoo & Ulrike Nürnberger (Böckler-Mare Balticum-Stiftung / Michael Imhof Verlag 2020), 81–91, tässä 82 ja 88.



FT Visa Immonen on arkeologian professori Turun yliopistossa. Hän johtaa Suomen Akatemian rahoittamaa hanketta "Muutoksen veistäjät – Puun käyttö Koillis-Euroopassa 1100–1600" (2018–2022).

FM Katri Vuola on tohtoriopiskelija Helsingin yliopistossa. Hän työskentelee tutkijana Suomen Akatemian rahoittamassa hankkeessa "Muutoksen veistäjät – Puun käyttö Koillis-Euroopassa 1100–1600" (2018–2022).

Memento mori Inkoon keskiaikaisessa kirkossa

Janika Aho

Käsittelen tässä artikkelissa Inkoon kirkon pohjoisseinällä säilyneitä myöhäiskeskiaikaisia *memento mori* -aiheita.¹ Näistä tunnetuin on katkelmallisena säilynyt kuolemantanssia kuvaava aihe (Kuva 1 ja 2), jossa kulkuemaisesti edeten tanssivat ruumiit johdattavat eri yhteiskuntaluokkien edustajia. Inkoon Kuolemantanssia on käsitelty aikaisemmassa tutkimuksessa lyhyesti.² Kuitenkin lähes vaille huomiota ovat jääneet Kuolemantanssin ohella esiintyvät kaksi muuta elämän epävarmuudesta ja sen päättymisen varmuudesta muistuttavaa, Kuolemantanssin länsipuolella sijaitsevaa kuva-aihetta. Nämä ovat Elämänpyörä (Kuva 3), jossa kohtaloa tai onnen allegoriaa, Fortunaa, kuvaavan suuren pyörän kyydissä on mies-

hahmoja; yksi nousemassa pyörän kyytiin, toinen pyörän huipulla ja kolmas mies tippumassa rattaan kyydistä neljännen maatessa maassa ruumiina. Elämänpyörän länsipuolella sijaitsee ylpeyden syntiä kuvaava aihe Kuolema sahaamassa puuta (Kuva 4ab). Siinä muodikkaasti pukeutunut nuorukainen tähyää puun latvassa tietämättömänä alhaalla puuta poikki sahaavasta kuoleman ruumiillistumasta. Näiden yläpuolella on lisäksi sijainnut naista ja paholaista kuvaava, sittemmin kalkin alle jätetty Kenkä-Ella -aihe.³ Yhdessä nämä kuvat ovat muodostaneet moraalista ja hyvästä elämästä sekä kuolemasta muistuttavan kokonaisuuden.

Inkoon Kuolemantanssi on ainoa tunnettu ja nykypäivään säilynyt kuolemantanssikuva keskiaikaisen Ruotsin valtakunnankuningaskunnan alueella.⁴ Inkoon maalaukset löydettiin vuonna 1894, mutta suuri osa niistä peitettiin uudestaan vuonna 1896 ja vain

kuorin maalaukset sekä Kuolemantanssi restauroitiin.⁵ Elämänpyörä ja Kuolema sahaamassa puuta -aihe ovat sen sijaan löytyneet vasta vuosina 1987–1988 tehtyjen kirkon korjaustöiden ja maalausten konservoinnin yhteydessä, eikä näitä aiheita ole käsitelty tieteellisessä julkaisussa ennen käsillä olevaa artikkelia.⁶

Inkoon Kuolemantanssista on julkaistu kaksi artikkelia. Helena Edgrenin ”The Dance of Death in Inkoo: A Medieval Church Painting As a Source of Local History” (1989) analysoi aiheen hahmoja ja yhteyttä Inkoon historian tapahtumiin. Cora Dielin ”Ein Abganz Notkes? Der Totentanz Von Inkoo Im Hanseatischen Kontext” (2000), perustuu Inkoon Kuolemantanssin vertailuun ranskalaisista danse macabre -perinnettä ja saksankielisen Itämeren alueen Totentanz-kuvastoa vasten. Kummassakaan edellisistä ei mainita Elämänpyörää tai Kuolema sahaamassa





Kuva 1. Kuolemantanssin itäinen osa, noin 1510-luku. Inkoon kirkko. Kuva: Janika Aho.





Kuva 2. Kuolemantanssin läntinen osa, noin 1510-luku. Inkoon kirkko. Kuva: Janika Aho



Kuva 3. Elämänpöytä, fragmentaarinen, noin 1510-luku. Inkoon kirkko. Kuva: Janika Aho.



Kuva 4a. Kuolema sahaamassa puuta, noin 1510-luku. Inkoon kirkko. Kuva: Janika Aho.



Kuva 4b. Kuolema sahaamassa puuta, yksityiskohta, noin 1510-luku. Inkoon kirkko. Kuva: Janika Aho.



puuta -aihetta, vaan ne käsittelevät Kuolemantanssia omana yksittäisenä aiheenaan ja siten saattavat antaa harhaanjohtavan kuvan aiheen irrallisuudesta ja maalausten muodostaman kokonaisuuden puuttumisesta.⁷ Kuolemantanssia on lisäksi käsitelty keskiaikaisen kirkkomaalauksen yleisesityksissä Ludvig Wennervirta (1937), Anna Nilsén (1986) sekä Tove Riska (1987).⁸

Tämän artikkelin tarkoitus kaksijakoinen. Ensisijaisesti tarkoituksena on täyttää tutkimuksellinen aukko kahden edellä mainitun *memento mori* -aiheen suhteen. Toissijaisesti tarkoituksena on päivittää Inkoon Kuolemantanssiin liittyvää tutkimusta ja tuoda se esiin osana näiden kolmen *memento mori* -kuvan muodostamaa kokonaisuutta ja niiden merkitysten aatteellista kontekstia. Tutkimukseni menetelmä on ikonografinen analyysi.⁹ Selostan aluksi lyhyesti käsillä olevien kuva-aiheiden sijoittumista kirkkotilaan ja suhdetta muuhun maalauskokonaisuuteen. Tämän jälkeen kontekstualisoin käsillä olevien kuva-aiheiden moraalista ja teologista sisältöä suhteessa laajempaan *memento mori* -ilmiöön ja myöhäiskeskiaikaiseen käsitykseen kuolemasta sekä hyvästä elämästä. Sitten esittelen Kuolema sahaamassa

puuta -aiheen ja Elämänpyörän ja vertailen niitä Ruotsin alueella säilyneisiin vastaaviin kuva-aiheisiin. Tässä hyödynnän erityisesti Pia Melinin *memento mori* -aiheita Albertus Pictorin työhuoneen maalauksissa käsittelevää väitöskirjaa (2007). Käyn läpi Kuolemantanssi -aiheen eri ilmenemismuotoja ja Inkoon Kuolemantanssia tätä taustaa vasten sekä analysoin kaikkien näiden kolmen aiheen muodostamaa *memento mori* -kokonaisuutta Inkoossa.

Inkoon kirkon kalkkimaalaukset

Inkoon kirkko on kaksilaivainen, neljän holvivälin mittainen rakennus. Se on rakennettu vuosien 1430–1510 välillä kolmessa eri vaiheessa.¹⁰ Sen keskiaikaisista, lähes koko sisätilan kattaneista maalauksista ovat nähtävillä ainoastaan kuorin fragmentaariset maalaukset, Kuolemantanssi sekä pohjoisseinän sakastin oven vieressä oleva pieni Pyhää Yrjänää ja lohikäärmettä esittävä kuva. Inkoon maalaukset ovat samaa maalausryhmää Espoon ja Siuntion maalausten kanssa.¹¹ Näiden kaikkien kuva-aiheista ja kasviornamentiikasta sekä henkilöhahmojen kuvauksesta voi löytää yhteneväisyyksiä, jotka tukevat ajatusta ainakin osittain sa-

moista tekijöistä.¹² Erityisen silmiinpistävää näissä kaikissa maalauskokonaisuuksissa on henkilöhahmojen suljetut silmät. Syynä tälle on todennäköisesti käytettyjen mallikuvien esimerkki.¹³ Maalauskokonaisuudet eroavat kuitenkin jonkin verran toisistaan aiheiltaan. Inkoon maalausten yhteydessä ei ole löytynyt jäänteitä Vanhan testamentin kohtauksia kuvittavista aiheista, kun taas Espoossa ja Siuntiossa kuvaohjelman rakenne on perustunut Vanhan ja Uuden testamentin typologioihin.

Inkoon maalaukset on ajoitettu noin vuoteen 1510 sillä perusteella, että vuonna 1509 tanskalaiset hävittivät Inkoon kirkkoa ja sen jälkeen kirkossa toteutettiin korjaustöitä ja laajennus.¹⁴ Ajoitus saattaa olla myöhäisempikin, aina 1520-luvulle ja reformaatioon asti, sillä maalauskokonaisuus on saatettu teettää joitakin vuosia korjaustöiden jälkeenkin.¹⁵

Inkoon kirkon maalaukset löydettiin ja paljastettiin esiin kalkkikerroksen alta vuonna 1894 Inkoon seurakunnan aloitteesta. Emil Nervander kirjoitti Arkeologiselle komissiolle raportin rappauksen alta paljastuneista maalauksista ja ne myös dokumentoitiin kalkeeraus- ja akvarelleihin Armas Lindgrenin toimesta.¹⁶ Vuonna 1896 kaikista fragmen-



taarisimmat maalaukset päätettiin peittää uudestaan ja vain kuorin maalaukset ja Kuolemantanssi jätettiin näkyviin ja restauroitiin ajan tapaan voimakkaasti alkuperäisten kuvien päälle maalaten.

Kuorissa tänäkin päivänä näkyvissä olevien Jeesuksen ja Neitsyt Marian elämänvaiheita sekä evankelistoja esittävien aiheiden lisäksi kirkossa on ainakin ollut eri pyhimysten kuvia sekä kasviaiheisiä ornamentteja toisen ja kolmannen holvirivin holvivaipoissa sekä länsiseinässä Pyhän Yrjänän legendaa kuvaava aihe.¹⁷ Nykyäänkin nähtävillä oleva pohjoisseinän Yrjänä -aihe on todennäköisesti eri maalarin mahdollisesti eri aikaan tekemä, sillä länsipäädyssä ollut suurikokoinen Yrjänä -kuva on yksityiskohdiltaan hyvin erilainen tämän pienikokoisen Yrjänä -kuvan kanssa. Länsipäädyn Yrjänä seisoo ajanmukaisessa ja yksityiskohtaisesti kuvatussa sotisovassaan lippu ja miekka kädessä, kun taas pohjoisseinän yksinkertaisemmin maalattu, pitkään jakkuun pukeutunut Yrjänä surmaa miekallaan maassa makaavaa lohikäärmettä. Yrjänä-kuvien perusteella on hyvin todennäköistä, että kirkossa on toiminut kaksi eri maalariryhmää kahtena eri aikana.

Kirkon runkokuoneen keskiosasta tarkas-

teltuna Kuolemantanssi kulkee pohjoisseinällä kuvanauhan sisällä, jonka alareunassa on kuvattu pyöreän viivakaarin maanpinta, jolla kulkueen hahmot kävelevät. Kuolemantanssin katkaisee keskeltä vuonna 1820 tehty ikkuna.¹⁸ Ikkunan itäpuolella sijaitsee kolme paria tanssijoita ja sen länsipuolella toiset kolme. Toiseksi viimeisin pari on edelleen lehterin rakenteiden alla ja viimeisestä parista näkyvät lehterin alta vain alaraajat (Kuva 5).

Kuolemantanssin länsipuolella, osittain lehterin peittämänä on ensin Elämänpyörä suuren pyörän muodossa ja sen vasemmalla puolella, kaikista läntisimpänä Kuolema sahaamassa puuta -aihe. Vuosina 1987–1988 tehdyistä lehterin muutostöistä huolimatta kuva-aiheita täytyy edelleen tutkailla osittain lehterin ja seinän väliin kurkistelemalla ja osittain kiipeämällä lehterille ja tarkastelemalla maalausta lehterin lattiarajan ja kirkon seinän väliin avatusta aukosta. Molemmat kuva-aiheet ovat yläosastaan täysin pois kuluineita ja rajoittuvat reunoiltaan lehterin tukirakenteisiin.

Kuolemantanssin maanpinta jatkuu luoteisnurkkaa kohden yhtenäisenä, joskin se on restauroitu vain lehteriin asti. Lehterin alla

maalaukset on fragmentaarinen. Näin Kuolema sahaamassa puuta ja Elämänpyörä lepäävät samalla kuvioidulla maanpinnalla kuin Kuolemantanssi ja muodostavat siten yhtenäisen jatkumon ja kokijalle yhtenäisen kuvakokemuksen. Lukusuunnan ollessa vasemmalta oikealle ne sijoittuvat sen alkupäähän (Kuva 6). Kuolemantanssin kohdalla kuvanauhassa on sablonilla tehty reunus, eräänlainen kehys, joka kuitenkin päättyy lehterin kohdalle. Siitä ei ole jälkiä restauroimattomalla kuva-alueella, eli kyseinen kehys on tehty 1890-luvun restauroinnin aikana korostamaan Kuolemantanssia omana aiheenaan. Keskiaikainen kuvanauha on kuitenkin yhtenäinen jatkumo ja kuvioitu maanpinta toimii sen ainoana rajauksena.

Näiden kolmen kuvan muodostama *memento mori* -kokonaisuus on ollut selkeästi havaittavissa kirkon eteläisestä pääsisäänkäynnistä kirkkotilaan tultaessa ja näkyvällä paikalla vastassa myös keskiaikaisesta läntisestä sisäänkäynnistä sisään astunutta kirkkossakävijää.

Memento mori myöhäiskeskiajalla

Memento mori (lat.), ”muista kuolevaisuutesi”, on latinankielinen sanonta, joka kuvaa





Kuva 5. Kuolemantanssi, yksityiskohta nykyisen lehterin alla. noin 1510-luku. Inכון kirkko. Kuva: Janika Aho.



Kuva 6. Kuolemantanssi, noin 1510-luku. Inכון kirkko. Kuva: Janika Aho.

oleellisesti myöhäiskeskiaikaista kuoleman kulttuuria. Kuolema oli oleellisesti läsnä ihmisten arjessa ja sekä omaan että läheisten kuolemaan liittyvät käytännölliset sekä hengelliset asiat huolettivat aikalaisia.¹⁹ Myöhäiskeskiajalla yksilöllisen uskonnonharjoituksen korostuminen, Kristuksen kärsimyksiin samaistuminen ja viimeisen tuomion odotus sekä hyvään kristilliseen kuolemaan valmistautuminen toivat esiin elämän haurauden ja kuoleman väistämättömyyden teemoja niin kirjallisuudessa kuin kuvataiteessakin. *Memento mori* -tematiikka on läsnä niin Viimeistä tuomiota kuvaavissa kirkkojen seinämaalauksissa, hyvää kuolemaa kuvaavassa *ars moriendi* -kirjallisuudessa kuin allegorisissa kuvauksissa elävien ja kuolleiden kohtaamisesta.²⁰ *Memento mori* muistuttaa kokijaansa ihmiselämän lyhydestä ja aineellisen elämän synneistä, kuten ylpeydestä, himosta tai ahneudesta. Kuoleman väijäämättömyyden pohdiskelu voidaan nähdä laajemmin myös osana maailmankuvan rakentumista ja sen tutkailua, *contemptus mundi*.²¹

Kuolemattoman sielun hyvinvointi nousi teologiassa keskiöön kiirastuliopin virallistamisen myötä 1200-luvulta alkaen. Täten yksilön lopullisen kohtalon uskottiin tapahtu-

van vasta tuonpuoleisessa, jossa hän saattoi kärsiä synneistään ja siten puhdistautua. Yksilö saattoi vaikuttaa omaan aikaansa kiirastulessa elämällä elämänsä hyvin.²² Moraalin ja hyvän elämän pohdinta olivat kuitenkin keskeisiä asioita muuallakin kuin vain korkeasti oppineiden teologien kirjoituksissa. Myöhäiskeskiajan muutokset kuten kaupungistuminen ja kaupunkilaisammattien syntyminen johtivat yhteiskunnan rakenteen murrokseen ja tarpeeseen pohtia yksilön asemaa yhteisönsä jäsenenä. Tällöin korostui myös yksilön moraalinen vastuu yhteisöön kohtaan.²³

Syntien ja niiden välttämisen pohtiminen ja opettaminen oli oleellinen osa *exemplum* -traditiota, joissa opettavaisten tarinoiden (*exempla*) avulla välitettiin moraalisia sanomia ja varoitettiin synnistä erilaisia vertauskuvia ja hahmojen arkkityyppejä hyödyntäen.²⁴ *Memento mori* -kuvissa kuvan sisältö välittyy samaan tapaan arkkityyppien ja vertauskuvien kautta yksilön kohdatessa fyysisen kuoleman personifikaation. Näiden kohtaamisten herättämä vaikutus perustuu vastakkainasetteluun: Kuolemasta muistuttamalla ne kehottavat elämään hyvin ja oikein.

Kuolema-hahmo, eräänlainen elävä kuol- lut, liittyy myös ruumiiseen sekä sen prosesseja ja rajoja kuolemassa tutkailevaan makaaberin tendenssiin taiteessa. Myöhäiskeskiajalla makaaberin kuvan suosio ilmeni esimerkiksi kaksikerroksisten *transi* -hauta- monumenttien rakentamisena ja kuoleman- tanssin yhteydessä erilaisten mätänemisen prosesseja esittävien ruumiiden kuvaami- sena.²⁵ Makaaberin taiteen ja *memento mori* -aiheiden alkuperä on sekä kirjallisena että kuvallisena liitetty aiemmin tutkimukses- sa 1340-luvulla alkaneisiin ruttoepidemioiden eli niin sanottuun mustaan surmaan. Uuden tutkimuksen valossa näiden merkitykset kuitenkin resonoivat ennen kaikkea myöhäiskes- kiaikaisen, yksilöllistä sielun hyvinvointia ja ihmisen maallisen elämän rajallisuutta koros- tavan aatemaailman kanssa. Lisäksi ne kie- toutuvat ruumiillisuutta ja sen rajoja tutkailevan myöhäiskeskiaikaisen aatemaailman kans- sa.²⁶ Tällöin esimerkiksi Kristuksen ruumiin kultti voidaan nähdä yhteydessä ruumiillisuutta tutkailevaan makaaberiin kuvaan.²⁷ Makaaberi kiinnostus ruumista ja kuolemaa kohtaan on ymmärrettävissä ylipäätään yksilön elämän ja kuoleman korostumisen kontekstissa – ruumis ja sen rajat ovat myös yksilön rajoja.



Memento mori -kuvat ovat hyvän elämän ja sielun hyvinvoinnin kontemplaatioon kehoittavina kuvina lähellä moraliteettikuvien lajia: Suomen alueella säilyneitä moraliteettitaihteita ovat muun muassa Varkain lypsy, Kirkossa juoruaminen sekä Kenkä-Ella, joiden esikuvia voidaan löytää yleiseurooppalaisesta tarinaperinteestä.²⁸ Moraliteettikuvissa on läsnä usein paholainen ja niiden vaikutus perustuu ihmisen ja paholaisen vuorovaikutukseen synnillisen teon toteuttamisessa. Moraliteettikuvat ja *memento mori* -kuvat esiintyvät usein lähekkäin kirkkojen seinämaalauksissa. Esimerkiksi Ruotsin Upplannissa sijaitsevien Husby-Sjutolftin ja Härnevin kirkoissa elämänpyörä, kuolema sahaamassa puuta ja kenkä-Ella on sijoitettu kirkon asehuoneeseen ja Kungs-Husbyn kirkon asehuoneessa puuta sahaava kuolema on sijoitettu juoruamisesta varoittavan moraliteettikuvan viereen.²⁹ Tässä pienessä eteistilassa ne ovat olleet lähellä katsojaa ja myös tiiviissä vuorovaikutuksessa keskenään, näkyvillä ja katsojan silmien tasalla. Kirkossa juoruamisen moraliteetti on taas yhdistetty kuolemantanssiin ainakin Ranskan Meslay-le-Grenetin kirkossa (maalaukset noin 1500) ja elämänpyörä esiintyy yhdessä

kuolemantanssin kanssa ainakin Kroatian Beramin Pyhän Marian kirkossa (Vincent Kastavin maalaukset 1474).³⁰ Moraliteetti- ja *memento mori* -kuvien yhteen asettaminen temaattiseksi kokonaisuudeksi on siis jossakin määrin yleiseurooppalainen perinne. Inkoon kirkossa on sijainnut ainakin yksi moraliteettikuva. Myös Espoosta ja Siuntiossa länsisisäänkäynnin yläpuolelta löytyvä Kenkä-Ella -aihe on ollut Inkoossa, mutta se on peitetty vuonna 1896.³¹ Kenkä-Ella -aihe, jossa piru ojentaa pitkän seipään nokassa kengät naiselle, perustuu tarinaan viekkaasta ja ahneesta naisesta, joka lupaa erottaa erään avioparin vastineeksi uusista kengistä. Näin tapahtuukin ja paholainen ojentaa Ellalle kengät seipään nokassa matkan päästä kunnioituksen ja pelon osoituksena.³² Inkoossa tämä aihe on sijainnut pohjoisseinällä, Elämänpyörän ja Kuolema sahaamassa puuta -aiheen yläpuolella tai vieressä niin, että sen alaosa on peittynyt vuonna 1820 rakennetun lehterin alle.³³ Inkoon Kuolemantanssin yhteydessä on siten näyttäytynyt keskiaikaiselle katsojalle paitsi elämän ja kohtalon arvaamattomuudesta muistuttava Elämänpyörä ja ylpeyden synnistä varoittava Kuolema sahaamassa

puuta, myös ahneudesta varoittava tarina naisesta ja paholaisesta.

Memento mori -kuvien, kuten moraliteettikuvienkin, vaikutus on perustunut niiden sisältämiin tarinoihin. Kuvien sisältö on ollut useimmille katsojille tuttu entuudestaan ja kuva on siten muistuttanut tarinasta ja sen opetuksesta.³⁴ Näin puussa seisoskeleva nuorukainen tai pirulta uudet kengät vastaanottava nainen toimi kelle tahansa katsojalle allegoriana ja moraalisena muistutuksena materiaan kiintymisestä ja maalisten asioiden turhasta haalimisesta. Kuvat voidaan lukea varoittavina ja parannukseen kehoittavina autoritäärisinä tai opettavaisina esimerkkeinä, mutta niillä on toisaalta voinut olla myös hyvän elämän pohtimiseen ja vaalimiseen liittyvä ulottuvuus yksilön elämässä. Omalta osaltaan ne ovat myös vahvistaneet yhteisöllisyyttä; Moraalin vaaliminen ja hyvä kristillinen elämä olivat myös yksilön yhteisöllisiä velvoitteita.³⁵

Elämänpyörä ja kuolema sahaamassa puuta

Inkoossa kuvanauhan aloittaa aihe Kuolema sahaamassa puuta. Aiheen länsipuolella on kenties ollut vielä jokin muu *memento mori*



-kokonaisuuteen liittyvä aihe, mutta lehteri peittää koko alueen aiheen länsipuolella. Aiheessa erottuu aaltoilevalla viivalla muotoiltu puu, jonka latvuksessa istuu henkilö tiukoissa housuissa ja pussittavassa, lyhyessä jakussa. Hahmo on tunnistettavissa nuoreksi, tyylikkäästi pukeutuneeksi mieheksi, jonka pitkät hiukset ja korkea päähine muiden eleganttien vaatteiden ohella viittaavat aateliiseen. Nuorukainen on kuvattu viitteellisesti istuvassa asennossa. Hänenkin silmänsä ovat muiden Inkoon henkilöhahmojen tapaan suljetut ja tummat läikät poskilla viittaavat alun perin punaisella maalattuihin poskipäihin.

Puun oikealla puolella tummasävyinen, ruumista tai luurankoa muistuttava hahmo pitelee pitkävartista työkalua. Hahmo on kuoleman personifikaatio, joka pitkävartisella sahalla sahaa puuta poikki nuorukaisen alta. Inkoossa työkalua ei ole mahdollista varmasti tulkita juuri sahaksi, vaan se voi olla myös jokin muu maataloustyökalu, esimerkiksi hyvin pienilapainen lapio. Tässä on mahdollista, että maalari on noudattanut virheellisesti mallikuvaansa tai että malalikuvaa ei ole ollut laisinkaan, vaan kuva-aiheen toteutus on perustunut ulkomuistiin tai suulliseen kertomukseen.

Kuolema sahaamassa puuta on elämän ja kuoleman arvaamattomuutta kuvaava aihe. Siinä tyyppillisesti muodinmukaisesti pukeutunut nuori mies istuu puun latvassa (Kuva 7). Kuten Pia Melin on todennut, tämä hahmo edustaa itsekkyyden, turhamaisuuden ja itseriittoisuuden ominaisuuksia, jota viestittää erityisesti kalliit vaatteet ja lanteille nostetut käsivarret.³⁶ Puun vierellä kuolema-hahmo joko luurankomaisena tai makaaberina ruumiina sahaa puuta poikki. Tästä kuvatyypistä on lukuisia eri variaatioita, joskus se esiintyy myös ilman kuoleman personifikaatiota.³⁷ Kuolema sahaamassa puuta löytyy Ruotsissa ainakin kahdeksasta keskiaikaisesta seinämaalauksen kokonaisuudesta ja useimmiten se on sijoitettu asehuoneeseen.³⁸

Aiheelle ei löydy suoraa esikuvaa kirjallisuudesta tai mallikuvista, vaan se vaikuttaa kehittyneen usean eri lähteen vaikutuksesta. Yksi mahdollinen tarinan alkuperä on Johannes Damaskoslaisen 700-luvulla ylös kirjaama Barlaamin ja Josefatin kertomus, jossa erakko Barlaam kääntyy Josafatin kristinuskoon kymmenen vertauskuvan avulla. Yksi näistä on tarina nuorukaisesta, jonka yksisarvinen jahtaa puuhun ja siellä turvasa ollessaan ja puun mahlasta nauttiessaan



Kuva 7. Albertus Pictor, Kuolema sahaamassa puuta, noin 1470–1480-luvut. Husby-Sjotoftin kirkko, Upplanti. Kuva: Pia Me-



ei huomaa juuria nakertavia hiiriä.³⁹ Barlaam kuvailee tarinan opetusta näin:

”Oksa, josta hän piteli kiinni, tarkoittaa hänen elämänsä. Valkea ja musta hiiri ovat päivä ja yö, jotka aina jäytävät miehen elämää ja kiiruh-tavat kohti kuolemaa --- Hunajapisaroilla tar-koitetaan maailman riemuja ja ruumiin nautin-toja, joilla tuo kavaltaja pettää ystävänsä niin, että he unohtavat sielunsa ahdingon eivätkä näe omaa autuuttaan.”⁴⁰

Ajan kulumisen, lähestyvä kuolema ja ai-neellisen katovaisuus ovat täten legendan oleellisia sisältöjä.

Maallinen tuhaavaisuus ja elämän rajalli-suus toistuvat myös Tierpin kirkon Kuolema sahaamassa puuta -maalauksessa (noin 1470), jossa on säilynyt nuorukaisen ja kuo-leman välinen keskustelu inskriptiona. Kuo-leva vastaa maallisesta omaisuudesta ila-koivalle nuorukaiselle: ”Du bre ut penningar ok guld Du tenker intet paa dödsens stund” eli ”Sinä kulutat rahaa ja kultaa, etkä ajattele kuoleman hetkeä”.⁴¹

Edettäessä oikealle eli itään on Inkoon kirkossa vuorossa Elämänpyörä -aihe. Sii-nä rattaan pyörää muistuttavan valtavan pyörän kyydissä istuu myös tyylikkäästi tiukkoihin housuihin ja suippokenkiin pu-keutunut mieshahmo, joka on matkalla pyö-

rän lakipisteeseen. Pyörän huipulla olevan hahmon ulkoasusta on erotettavissa korkea päähine, joka muistuttaa Kuolemantanssin kuningashahmon päähinettä. Pyörän oikea puoli on kokonaan tuhoutunut ikkuna-aukon tieltä ja sen alaosa on kulunut pois. Vertaile-malla muihin Elämänpyörä -aiheisiin (Kuva 8 ja Kuva 9) voidaan sanoa, että pyörässä on ollut vielä ainakin kaksi muuta henkilöä – yksi pyörän ylimmällä kohdalla, yksi putoa-maisillaan oikealla puolella ja sekä maassa vielä ruumisliinalla peitetty kalmo.

Elämän- tai Onnenpyörä, *Rota Fortunae*, on yhdessä Fortuna-jumalattaren hahmon kanssa antiikista periytyvä elämän ja koh-talon vertauskuva. Fortuna-hahmon ylei-syys keskiajan kirjallisuudessa ja kuvissa juontuu osaltaan Boethiuksen *De consolati-one philosophiae* (n. 524) --teoksen suuren suosioon keskiajalla. Teoksessa Fortunalla on merkittävä rooli elämän epävarmuuden allegoriana.⁴² Fortuna pyörineen on kes-keinen hahmo myös esimerkiksi käsikirjoi-tuskokoelma *Carmina Buranassa* (n. 1230-luku) ja pohdinnat moraalista, onnesta ja vapaasta tahdosta voidaan ylipäättään näh-dä merkittävänä osana keskiajan kulttuurin maallisten asioiden pohdintaa, *contempus*

mundia.⁴³ Myöhäiskeskiajalla Fortunan ku-vaaminen muuttui muotoon, jossa Fortuna pyörittää pyörää sen sijaan, että esimerkiksi seisoi sen päällä.⁴⁴ Tämä kuvatyyppe-koos-tuu isosta pyörästä tai rattaasta, jolla neljäs-tä kahteentoista mieshahmoa pyörivät. Yksi hahmoista makaa pyörän seesteisesti hau-dassaan käärinliinaan puettuna ruumiina. Kuva-aiheeseen saattaa kuulua myös kuole-man hahmo pyörän oikealla puolella kiskai-semassa kolmatta matkustavaa miestä alas pyörän kyydistä. Inkoossakin on saattanut ollut kuolema-hahmo vielä pyörän itäpuolel-la.

Elämänpyörä -aiheessa on kuvan lisäk-si usein myös selittävät, latinan kielen ai-kamuodoilla leikittelevät tekstit: nuori mies matkalla pyörän lakipisteeseen on varustettu tekstillä *regnabo* (tulen hallitsemaan), pyö-rän ylimmällä kohdalla istuva, usein kruunu-päisen, keski-ikäisen miehen teksti on *regno* (hallitsen), pyörän kyydistä tippuvan, iäk-kään miehen selittävänä tekstinä puolestaan on *regnavi* (hallitsin) ja maassa makaavan ruumiin vieressä lukee *sum sine regno* (olen ilman valtaa.) Tällainen tekstein varustettu elämänpyörä löytyy myös *Carmina Buranan* ensilehdeltä.⁴⁵





Kuva 8. Peter Målare (työh.), Elämänpyörä, noin 1460-luku. Ösmon kirkko, Upplanti. Kuva: Janika Aho.



Kuva 9. Albertus Pictor, Elämänpyörä, noin 1470-1480-luvut. Österundan kirkko, Upplanti. Kuva: Pia Melin.



Inkoon Elämänpyörästä nämä tekstit puuttuvat kokonaan, joka nähdäkseni käy yksiin sen kanssa, että Kuolemantanssiinakaan ei ole kuulunut tekstejä. Inkoon Elämänpyörä muistuttaa Upplannin Österundan kirkon vastaavaa aihetta (Kuva 9). Myös siinä tekstit puuttuvat ja pyörä on kuvattu yksinkertaisena kärrynpyöränä, ilman kuolemaa tai Fortuna -hahmoa. Södermanlandissa sijaitsevan Ösmon kirkon Elämänpyörässä (Kuva 8) on nähtävissä nyt tyhjät tekstinauhat, joissa nämä latinankieliset tekstit ovat alun perin sijainneet.

Pyörä-aiheesta on monia eri variaatioita. Elämän rajallisuuden ohella elämänpyörä voi kuvata myös elämän ja kohtalon oikullisuutta, vaihtelevaa menestystä ja kaiken väliaikaisuutta. Joissakin elämänpyörä-aiheissa pyörän pyörivä liike on ainaista, eikä sen kierros ei ole riippuvainen yksilön elinkaaresta – sama henkilö voi elinaikanaan olla vuoroin pyörän huipulla ja sen murskaamana maassa ja toisaalta taas ponnistaa pyörän kyytiin – kyse on siis elämän kiertokulun kuvaamisen sijaan vaihtelevan onnen kuvaamisesta.⁴⁶

Elämänpyörä on paitsi kuvaus ihmisen elinkaaresta ja onnesta, myös moraalinen

vertauskuva: Se voidaan lukea muistutuksena kohtalon sattumanvaraisuudesta ja jatkuvasta muutoksesta, elämän rajallisuudesta ja siten sen tarkoituksena on varottaa katsojaansa kiintymästä maallisiin asioihin.⁴⁷ Elämänpyörä ja Kuolema sahaamassa puuta ovat Ruotsin alueen maalauksissa usein yhdessä esiintyvä kuvapari. Pyörän ja puun allegoriat esiintyvät monenlaisina eri variaatioina keskiajan kirjallisuudessa ja grafiikantuotteissa, jotka ovat olleet kirkkojen seinämaalausten esikuvia. Puu esiintyy keskiajan kirjallisuudessa Elämänpyörän tavoin myös ihmisen elinkaaren 12 vaiheen kuvaajana, jolloin kyse on allegorisesta Elämänpuusta.⁴⁸ Puu -aiheen eräs versio esiintyy yhdessä Elämänpyörän kanssa ainakin ns. Banderollien Mestarin (aktiivinen 1400-luvun puolivälissä) eräässä grafiikanlehdessä. Tässä Fortunan pyörittämän elämänpyörän vieressä on eri yhteiskuntaluokkien edustajien kansoittama puu, johon luurankohahmoinen kuolema tähtää jousella ja nuolella.⁴⁹ Tämä voidaan tulkita kuolemantanssin kaltaiseksi allegoriaksi äkillisen kuoleman mahdollisuudesta ja ihmisten tasa-arvoisuudesta kuoleman edessä.

Kuolemantanssi

Kuolemantanssi esiintyy kuvissa ensimmäistä kertaa Pariisin Saints-Innocents -hautausmaalla vuonna 1425 ja myöhäiskeskiajalla siitä tuli koko läntisessä kristikunnassa suosittu aihe.⁵⁰ Kuolemantanssissa luurangon tai mätänevän ruumiin muodon saanut kuolema vie tanssiin mukanaan ihmishahmoja, joiden puvut kertovat eri sosioekonomisten luokkien edustajista – kulkue etenee vaikutusvaltaan ja yhteiskunnan hierarkiaan perustuvassa järjestyksessä, jossa jokainen ihmishahmo muodostaa kuoleman kanssa tanssiparin.⁵¹ Kirkkojen seinämaalausten lisäksi se esiintyi kirjankuvituksissa ja muissa painotuotteissa sekä julkisissa ulkotiloissa. Se oli käytännöllisesti sovitettavissa eri mittoihin, tarvittaessa lyhennettävissä ja mahdollista sijoittaa erilaisiin arkkitehtonisiin kokonaisuuksiin.⁵² Tavallisesti täysmittainen kuolemantanssi saattoi käsittää lähes 40 tanssiparia.⁵³

Kulkueen marssijärjestys perustuu yhteiskunnan hierarkiaan: Ensimmäisenä on esitettynä paavi tai vaihtoehtoisesti kuningas, hänen jälkeensä piispa, edeten hierarkiajärjestyksessä alaspäin aatelisiin, hengellisen säädyn edustajiin, porvareihin, käsityöläisiin



ja talonpoikiin. Joskus kulkueen lopussa on esitettyä nainen tai neito, sekä pieni lapsi kehossaan, jonka kuolema riistää mukanaan. Jokaisen hahmon sosiaalinen status on selkeästi luettavissa heidän asuistaan, mukanaan kantamista esineistä sekä maalauksen mahdollisesta tekstiosiesta. Paul Binskin mukaan kuolemantanssi toisintaa sosiaalista hierarkiaa ja yksilöiden välisiä valta-asetelmia, samanaikaisesti kuitenkin välittäen viestiä kaikkien ihmisten tasa-arvoisuudesta kuoleman edessä.⁵⁴

Inkoossa Kuolemantanssi alkaa hierarkian alkupäästä, Elämänpyörän itäpuolelta. Edgren ja Diel ovat tulkinneet hahmojen järjestystä oikealta vasemmalle lukien, eli hierarkian yläpäästä alaspäin, kulkueen suuntaa vasten lukien. Inkoon maalaus on lukusuuntansa nähden erikoinen, sillä kulkue kulkee vastakkaiseen suuntaan kuin yleisimmin Kuolemantansseissa, jossa sen suunta on vasemmalle ja lukija kulkee oikealle yhteiskunnan hierarkiassa alaspäin edeten. Elina Gertsmanin mukaan kuolemantanssin tulkinta perustuu kokemukseen, jossa teoksen kokija liikkuu kulkuetta vastaan: Tanssikulkue liikkuu kuvassa vasemmalle ja lukija taas etenee lukusuuntaan,

vasemmalta oikealle, jolloin teoksen kokija etenee samalla yhteiskunnan hierarkiassa alaspäin, väistämättä kohdaten täten myös ”itsensä” jossakin kulkueen kohdassa.⁵⁵ Inkoon Kuolemantanssi etenee juuri päinvas- taiseen suuntaan vasemmalta oikealle, eli katsoja nousee yhteiskunnan hierarkiassa koko ajan ylöspäin kulkueen mukana kul- kien.

Käyn seuraavassa läpi Inkoon Kuole- mantanssin hahmot arvojärjestyksessä, eli aiheen itäisimmästä reunasta aloittaen. Hahmojen identifioinnissa yhdyn Edgrenin ja Dielin tulkintoihin niitä täsmentäen. En- simmäisenä arvojärjestyksessä kulkueen kärjessä on korkealla päähineellä tai kruu- nulla varustettu hahmo, kuningas.⁵⁶ Kunin- gasta johdettava kuolema on kalkittu piiloon ja kulkueen itäpää katkaistu kehyksellä maalausten restauroinnin yhteydessä.⁵⁷ On haasteellista sanoa, onko kulkue alun pe- rin alkanut tästä hahmosta, vai onko ken- ties alussa ollut vielä yksi tanssipari, mah- dollisesti paavi. Paavin puuttuminen ei olisi täysin poikkeuksellista, vaan tämä hahmo puuttuu myös esimerkiksi Tanskan Norre Alslevin maalauksesta (Elmelunden työryh- mä, noin 1500–1520) (Kuva 10ab).⁵⁸

Kulkueen toinen elävä hahmo on mitran pe- rusteella tunnistettavissa piispaksi.⁵⁹ Tämän jälkeen seuraavalla elävien edustajalla on korkea, kolmesakarainen päähine. Tämän hahmon Edgren on tulkinnut aatelismiehek- si ja korkean päähineen sulkakoristeiseksi aatelismiehen hatuksi, Diel taas narrin pää- hineeksi.⁶⁰ Itse tulkitsen hahmon Edgrenin tavoin aateliseksi, tarkemmin sanottuna räls- sin edustajaksi, perustuen hierarkkiseen jär- jestykseen piispan jälkeen ja erityisesti sul- kakoristeiseen päähineeseen: samanlainen löytyy niin Espoon kirkon eteläisellä seinällä kuvatulta kuin Inkoon länsipäädystä sijain- neelta Pyhältä Yrjänältä.⁶¹ Pyhä Yrjänä ku- vataan yleisesti keskiajan taiteessa ritarina tai ratsusotilaana.

Seuraavana järjestyksessä, ikkunan länsi- puolella on hahmo, jolla on korkea päähine ja pitkä, vyötetty kaapu. Edgrenin mukaan hahmo olisi varakas maallinen viranhaltija ja Dielin mukaan täsmällisemmin vouti tai muu hallinnollinen virkamies. Yhteiskunnalliseen vastuutehtävään viittaa myös hahmon toinen käsi, jota hän pitelee rintansa päällä osoi- tuksena lupauksesta tai kunnioituksesta.⁶² Viides elävä hahmo pitelee kädessään kuk- karoa tai pientä säkkiä ja päässään hänellä





Kuvat 10a ja b. Kuolemantanssi, noin 1500, Norre Alslevin kirkko, Själlanti. Kuva: Kirsten Trampedach, Nationalmuseet Denmark.

on matala myssy. Nämä attribootit viittaavat porvariin tai kauppiaseen.⁶³ Viimeinen selkeästi näkyvä hahmo on tumman päällysvaateen ja vaalean kaavun perusteella tulokittavissa dominikaanimunkiksi.⁶⁴ Viimeisin pari on lehterin peitossa, vain jalat näkyvät. Hahmon identiteetistä on hyvin vaikea sanoa

mitään, vaikka Edgrenin mukaan kyseessä olisi naishahmo, jonka länsipuolella olisi vielä ollut lisäksi lapsi.⁶⁵ Lapsen olemassaoloa on mahdotonta todistaa, sillä kuva on tästä kohdin täysin tuhoutunut. Fragmentaarinen hahmo on sen sijaan tunnistettavissa selkeästi naiseksi vaateen helman ja kenkien

perusteella: Vaaleaa hametta peittää sivuilta tummempi päällysvaate symmetrisesti ja teräväkärkiset kengät pilkottavat hameen helman alta. Tämä naisten vaatetuksen kuvaaminen toistuu samanlaisena esimerkiksi kuorin eteläseinän pyhää Annaa, neitsyt Mariaa ja Jeesusta sekä Elisabethin

ja neitsyt Marian kohtaamista kuvaavissa aiheissa.⁶⁶

Inkoon kirkossa esiintyvä Kuolemantanssi on eräänlainen lyhytversio, sillä se on alun perin koostunut luultavasti kymmenestä tanssiparista.⁶⁷ Myös Tanskan Norre Alslevin Kuolemantanssi on tällainen lyhennelmä sisältäen neljä paria, eli kahdeksan tanssijaa, yhden fragmentaarisen hahmon lisäksi.⁶⁸ Tällaiset pienennetyt kuolemantanssit osoittavat aiheen monimuotoisuuden – ne ovat seurakuntakirkkojen tarpeisiin mitoitettuja ja paikallisyhteisön hierarkiakäsitykseen ja maailmankuvaan sovitettuja esityksiä täysmittaisista Kuolemantansseista. Kuolemantanssin kuvauksia tarkasteltaessa huomaa, että aihe oli paitsi sovitettavissa erilasiin tiloihin ja ympäristöihin, myös esitettävien hahmojen yhteiskunnallinen asema ja statusta havainnollistavat vaatteet ja asusteet ovat olleet sovitettavissa ympäröivän sosiaaliseen kontekstin mukaiseksi. Siten jokainen kuolemantanssi kertoo myös tekopaikansa ja -aikansa yhteisön sosiaalisesta rakenteesta.

Inkoon Kuolemantanssin maantieteellisesti lähin vastine on Tallinnan Nigulisten kirkossa sijaitseva Kuolemantanssi (n. 1500),

joka on Bernt Notkelle attribuoitu myöhempi versio Lyypekissä (n. 1496, tuhoutunut 1942) sijainneesta Kuolemantanssista.⁶⁹ Nämä kaksi maalausta eroavat kuitenkin huomattavasti keskenään. Pariisin, Lyypekin ja Tallinnan esimerkit ovat keskenään saman tyyppisiä kuolemantanssin kuvauksia: Jokaisen tanssiparin kohdalla on hahmon asemaa ja kohtaloa selittävä teksti, jolloin teoksen katsoja lukee teosta sekä kirjallisena että kuvallisena esityksenä. Inkoon Kuolemantanssi ei sisällä minkäänlaista tekstiosuutta nykymuodossaan, eikä sellaista todennäköisesti ole ollut alun perinkään. ja Tätä huomiota tukee se, että teksteistä ei ole minkäänlaisia jälkiä myöskään muissa Inkoon *memento mori* -aiheissa.

Tekstiä ja kuvaa yhdistelevä kuolemantanssi on lähtökohtaisesti edellyttänyt teoksen tarkastelijalta lukutaitoa: Kuolemantanssiin liittyvä teksti on oma proosallinen runoteoksensa, joka kommentoi kuvaa ja toimii sen kanssa vuorovaikutuksessa. Gertsmanin mukaan samanlainen kokemus ja tulkinta on voitu saavuttaa lukutaitoisen lu-
kiessa muille tekstiä ääneen tai muistellen sitä.⁷⁰ Tekstin lukeminen ääneen tai sisällön selostaminen on lisännyt kuolemantanssin

tarkasteluun performatiivisen elementin. Gertsman esittää, että koko aiheen alkuperä on saattanut performanssissa, jolloin sen ensimmäiset ilmenemismuodot olisivat olleet erilaiset juhlakulkueet ja karnevaalit, joissa kuolemaa tai paholaista ovat esittäneet rooliasuihin pukeutuneet esiintyjät.⁷¹ Monissa kuolemantansseissa kuolleet hahmot soittavat soittimia kuin juhlakulkueessa ja itse tanssiminen viittaa myös karnevaaliin tai performanssiin. Kulkueita on saatettu myös näytellä osana kirkkovuoden juhlintaa tai karnevaalien yhteydessä.⁷² Tulkintaa kuolemantanssin performatiivisista ulottuvuuksista tukee myös esimerkiksi se, että Berliinin Kuolemantanssin kuolema-hahmot ovatkin itseasiassa eräänlaiseen luurankoasuun pukeutuneita henkilöitä ja Bretagnen Kermaria-an-Isquitin kappelin Kuolemantanssissa hahmoilla on yllään eläin- ja paholaisnaamioita.⁷³ Lukutaidottomille kirkossakävijöille kuolemantanssin hahmot ja tarina ovat saattaneetkin olla tutumpia suosituista mysteerinäytelmistä ja karnevaalikulkuista, kuin luettuna runoteoksena.⁷⁴

Inkoon Kuolemantanssissa silmiinpistävä piirre on itse tanssiaktin viitteellisyys. Asetelma on muutenkin vähäeleinen, siitä puuttuu



esimerkiksi kuolleiden villi askellus ja irvokkaat ilmeet sekä elävien inhoa kuvastavat ilmeet ja eleet tanssiparejaan kohtaan. Inkoossa elävät hahmot ovat liikkumattomia, molemmat jalat eteenpäin suunnattuina.⁷⁵ Kuolleiden hahmojen liikkeessä näkee eteenpäin vievän askeleen, mutta koko kompositio muistuttaa enemmän kulkuetta kuin tanssia. Tämä on varmasti osittain maalarin taitamattomuudesta johtuvaa kömpelyyttä, mutta toisaalta yksi kuolemantanssin versioista on voinut olla tekstitön ja valmiiksi yksinkertaistettu, maalarien mallikuvana käytämä esitys.

Inkoon Kuolemantanssin visuaalisuus perustuu vastakkainasetteluun: Arvokkaasti, sosioekonomisen asemansa mukaan esiintyvät ja puettut elävät hahmot kulkevat käsi kädessä pelkkään hartioille vedettyyn käärinliinaan pukeutuneiden ruumiiden kanssa. Inkoon kuolleet hahmot eivät varsinaisesti muistuta meille tuttua luurankona kuvattua kuolemaa, vaan ovat tumman värisiä, virnittäviä ihmishahmoja. Näille hahmoille löytyy kuitenkin vastineensa muista kuolemantansseista: Keskiajalla luurankoa yleisempi kuoleman personifikaatio on lahoavaan vaatteen tai käärinliinaan pukeutunut mätänevä,

tummaksi tai harmaaksi muuttunut ruumis.⁷⁶ Näin tarkasteltuna Inkoon kuolleet tanssijat näyttäytyvät osana kuvallista traditiota, jossa kutakin elävää johdattaa makaaberissa mätänemisen prosessissa oleva ruumis. Tämä hahmo myös tulkittavissa elävän tanssiparin omaksi, kuolleeksi ja maatuvaaksi kehoksi.⁷⁷

Kuolema ja hyvä elämä

Vaikka kuolemantanssia ei keskiaikaisen Ruotsin alueelta muita löydykään, ovat muut *memento mori* -kuvat yleisiä Ruotsin alueen keskiaikaisissa kirkoissa. Suomen alueen kirkoissa ei tämän hetkisen tutkimustiedon valossa ole säilynyt yhtään näiden aiheiden esimerkkiä Inkoon lisäksi, mutta tämä saattaa johtua aineiston huonosta säilyneisyydestä. Vastaavia kuvia on saattanut olla myös Suomen alueen kirkoissa keskiajalla. Kivikirkkojen asehuoneita, aiheen mahdollisia sijoituspaikkoja, on purettu uudella ajalla. Näin on tehty esimerkiksi Siuntion ja Espoon kirkoissa.⁷⁸ Tämän lisäksi kaikki keskiaikaisissa puukirkoissa sijainneet maalaukset ovat hävinneet rakennusten mukana. On siis täysin mahdollista, että *memento mori* -kokonaisuuksia tai jopa kuolemantansseja on kuvattu muuallakin.⁷⁹

Kuolemantanssi on liitetty tutkimuksessa hansakaupan yhteydessä tapahtuneeseen kulttuurivaihtoon. Bernt Notken Lyypekin Mariankirkkoon maalaama Kuolemantanssi olisi mahdollisesti innoittanut muissakin hansakaupungeissa vastaavaan hankintaan, kuten on todennäköistä Tallinnan Kuolemantanssin kohdalla.⁸⁰ Myös Inkoon Kuolemantanssin innoittajaa tai sen esimerkkiä on haettu Tallinnan Kuolemantanssista.⁸¹ Inkoossa sijaitseva satama keskiajalla ja Tallinnaan oli myös tiiviit yhteydet Inkoosta 26 kilometrin päässä sijaitsevasta Raaseporin linnoituksesta. Hyvin todennäköisesti esimerkiksi Tallinnan ja Raaseporin väliä kulkevat kauppiaat ovat saattaneet nähdä Tallinnan Kuolemantanssin, mutta näiden kahden kuvallisilla esikuvilla ei ole merkittävää yhteyttä.⁸² Pidän kuitenkin mahdollisena, että Kuolemantanssi, sen mallikuvat tai koko maalauskokonaisuuden tekijät olisi hankittu Inkooseen hansakauppiaiden tai Tallinnan -yhteyksien myötävaikutuksella.

Aikaisemmassa tutkimuksessa kuolemantanssin maalaamiselle juuri Inkoon kirkkoon on etsitty motivaatiota historian tapahtumista. Helena Edgren esittää, että Inkoon Kuolemantanssi liittyisi mahdollisesti alueelliseen



ruttoepidemiaan tai sitten kuva-aiheesta oli tullut jo muoti-ilmiö 1500-luvun alussa.⁸³ Cora Diel lisää, että Kuolemantanssi saattoi kuvastaa myös sodan pelkoa, erityisesti ottaen huomioon Inkoossa tapahtuneen tanskalaisten hävityksen vuonna 1509.⁸⁴ Kuolemantanssin liittäminen tiettyihin yhteisöä traumatisoivisiin tapahtumiin voidaan mielestäni nähdä heijastumana aikaisemman tutkimustradition käsityksestä kuolemantanssin asemasta ruttoa symboloivana aiheena.⁸⁵ Kuolemantanssin tilaaminen juuri Inkooseen ei kuitenkaan välttämättä liity juuri keskiaikaisen Inkon yhteisön kokemuksiin kohtauksiin kuoleman ja hävityksen kanssa.

Kun otetaan huomioon myöhäiskeskiajan visuaalisen kulttuurin suhde makaaberiin kuolemaan ja näkökulma kuolemantanssista laajana kulttuuri-ilmiönä, pidän todennäköisempänä sitä, että koko *memento mori*-kokonaisuus on tehty Inkooseen osana kirkon seinämaalauksen ajanmukaista kokonaisuutta ja tukemaan sanomaa katoavaisesta elämästä ja ikuisen sielun moraalisesta hyvinvoinnista. Samalla seinällä sijainnut Kenkä-Ella tukee tulkintaa hyvän elämän ja kuoleman pohtimiseen muistuttavasta kuvakokonaisuudesta. Rutto ja muut taudit olivat

1500-luvun alussa Itämeren rannoilla todellisia uhkia, mutta myöhäiskeskiajan yhteisön elämään ja kuolemaan vaikuttivat myös sodat, suuri lapsikuolleisuus sekä maatalousyhteiskuntaa aika ajoin vaivanneet katovuoDET. Kuolema oli usein äkillinen ja pelätty, mutta tuttu vieras.

Vaikka Suomessa ei ole säilynyt muita vastaavia kokonaisuuksia, on Inkon *memento mori* vertailtavissa yleiseurooppalaiseen myöhäiskeskiaikaiseen kuvatradiitioon sisällyttään. Kuva-aiheilla on selkeä tarkoitus ja allegorinen viestinsä. On kiinnostavaa, että Inkoossa juuri nämä kuva-aiheet on liitetty yhteen. Kuvanauhaa vasemmalta oikealle lukiessa Kuolema sahaamassa puuta, Elämänpyörä ja Kuolemantanssi muodostavat kuvanauhan, jossa aiheet paitsi rinnastuvat toisiinsa, muodostavat myös ihmisen elinkaarta kuvaavan kokonaisuuden. Kuvasarja alkaa puussa istuvasta nuorukaisesta, jonka kuolema vasta odottaa tai häällyy – määrittelemättömän ajan päässä. Keskimäinen kuva, Elämänpyörä kuvaa ihmisen elämänvaiheita – nuoruutta, keski-ikä ja vanhuutta sekä kuolemaa. Kuolemantanssi, kuolemissen prosessi, alkaa tämän aiheen jälkeen. Kulkueen kulkusuunta on kohti itää ja kuoria,

taivaan ja Viimeisen tuomion suuntaa. Näin tarkasteltuna Inkon *memento mori*-kokonaisuus muodostaa kerronnallisen, ihmisen maallista elämää kuvailevan kokonaisuuden. Kuvien allegorioista välittyy kuoleman alituinen läsnäolo ja uhka, joka oli realiteetti keskiajan ihmiselle. Samalla kuvat muistuttavat kaiken aineellisen katovaisuudesta, joka ohjaa katsojaa pohtimaan ei-katoavaisia – sielun hyvinvointia ja hyvää elämää.



Viitteet

- 1 Artikkelini on laadittu Koneen Säätiön rahoittaman väitöskirjahankkeen puitteissa. Kiitän erityisesti ohjaajiani Elina Räsästä sekä Anu Lahtista arvokkaasta tuesta ja palautteesta sekä Visa Immosta ja Leena Valkeapäätä avusta lähteiden ja kirjallisuuden kanssa. Lisäksi haluan kiittää referee-lausujiani hyödyllisestä kritiikistä, joka vei artikkelikäsikirjoitusta oleellisesti eteenpäin.
- 2 Wennervirta, Ludvig, *Suomen Keskiainainen Kirkkomaalaus*. Porvoo: WSOY, 1937. 132–136; Nilsén, Anna, *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri: Kyrkmålningar i Mälardalskapen och Finland 1400–1534*. Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 1986. 412; Riska, Tove, *Ars – Suomen Taide 1*. Espoo: Weilin + Göös, 1987. 166; Edgren, Helena, ”The Dance of Death in Inko: A Medieval Church Painting as a Source of Local History”. (Ed.) Krötzl, Christian

& Masonen, Jaakko. *Quotidianum Fennicum: Daily Life in Medieval Finland*. Kreams: Gesellschaft zur Erforschung der materiellen Kultur des Mittelalters, 1989. 89–100; Diel, Cora, "Ein Abglanz Notkes? Der Totentanz Von Inkoo Im Hanseatischen Kontext." *Neuphilologische Mitteilungen*, vol.101/ 2, 2000. 145–158. Inkoon Kuolemantanssin mainitsee myös Gertsman, Elina, *The Dance of Death in the Middle Ages: Image, text, performance*. Turnhout: Brepols, 2010. 166.

3 Emil Nervanderin laatima Inkoon maalausten restaurointikertomus vuodelta 1896, Inkoon kirkko, Historian topografinen arkisto, Museovirasto. Aiheen mainitsee myös Wennervirta, *Suomen Keskiaikainen Kirkkomaalaus*. 136.

4 Määrittelen tässä artikkelissa keskiajan Ruotsin valtakunnan kattavan aikarajauksen 800-luvulta reformaation alkuun (noin 1530) asti. Keskiajan Ruotsista lisää kts. Lindkvist, Tomas & Sjöberg, Maria, "Vad var Sverige?" *Det svenska samhället 800–1720 – Klerikernas och adelns tid*. Lund: Studentlitteratur, 2009. 23–24.

5 Emil Nervanderin laatima Inkoon maalausten restaurointikertomus vuodelta 1896, Inkoon kirkko, Historian topografinen arkisto, Museovirasto.

6 Helena Edgren kirjoitti memento mori -maalausten paljastuttua kirkon kunnostustöissä (1987–1988) aiheesta artikkelin Helsingin Sanomiin. "Kuolema tanssii Inkoossa". *Helsingin Sanomat*. 24.12.1988. Edgrenin vuonna 1989 julkaistu tieteellinen artikkeli käsittelee kuitenkin ainoastaan Inkoon Kuolemantanssia. Korjaustöistä kts. Järventaus, Esko, 1988, Inkoon kirkko korjausohjelma, <https://www.kyppi.fi/to.aspx?id=117.4525> Kulttuuriympäristön tutkimusraportit, Inkoo, MV.; Alakärppä, Raimo. Inkoon kirkon maalaukset, konservointi 1987-88. Kulttuuriympäristön tutkimusraportit, Inkoo, MV. <https://www.kyppi.fi/to.aspx?id=117.4022>.

7 Kuolema sahaamassa puuta sekä Elämänpyörä on mainittu lyhyesti aiemmassa tutkimuksessa kts. Hiekkänen, *Suomen keskiajan kivikirkot*. Helsinki:

Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2007. 434; Räsänen, Elina, "Uskokoon ken tahtoo. Juhani Harri ja esineiden maailmankatsomus". *Juhani Harri*. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo, 2019.46.

8 Wennervirta, *Suomen Keskiaikainen Kirkkomaalaus*. 132–136; Nilsén, *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri: Kyrkmålningar i Mälarskapsen och Finland 1400–1534*. 412; Riska, *Ars – Suomen Taide 1*. 166.

9 Ikonografiasta ja kontekstualisoinnista taidehistorian menetelmänä kts. Räsänen, Elina, "The Panopticon of Art History: Some Notes on Iconology, Interpretation, and Fears". (Ed.) Liepe, Lena. *Locus of Meaning in Medieval Art: Iconography, Iconology and Interpreting the Visual Imagery of the Middle Ages*. Studies in Iconography: Themes & Variations. Medieval Institute Publications, 2018. 46, 50–51.

10 Hiekkänen, *Suomen keskiajan kivikirkot*. 432–433.

11 Myös Vaasan rauniokirkosta on löydetty maalausfragmentteja, jotka ovat mahdollisesti saman ryhmän toteuttamia. Riskan mukaan myös Rauman fransiskaanonkonventin kuorimaalaukset kuuluisivat samaan ryhmään. Riska, *Ars – Suomen Taide 1*. 161. Rauman maalausten kuuluminen samaan ryhmään Inkoon, Espoon ja Siuntion kanssa ei ole yksiselitteistä ja kaipa lisätutkimusta. Fält, Katja, "Taivaan valtiat Rauman Pyhän Ristin kirkon keskiaikaisissa maalauksissa". (Toim.) Ijäs, Miia & Lahtinen, Anu. *Risti ja lounatuuli: Rauman seurakunnan historia keskiajalta vuoteen 1640*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2015.

12 Riska, *Ars – Suomen Taide 1*. 161. Myös Ilola, Merja, 2008. *Siuntion kirkon keskiaikaisten maalausten ikonografia ja kuvaohjelma*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

13 On myös mahdollista, että maalari on kokenut silmien maalaamisen haastavaksi. Todennäköisesti näissä kirkoissa on kuitenkin työskennellyt useita eri maalareita myös henkilöhahmojen toteutuksessa ja kyse onkin enemmän vakiintuneesta tyylistä toteuttava ihmishahmo. Kts. Riska, *Ars – Suomen Taide 1*. 166–

167 ja Ilola, *Siuntion kirkon keskiaikaisten maalausten ikonografia ja kuvaohjelma*. 85–86.

14 Edgren, "The Dance of Death in Inkoo: A Medieval Church Painting as a Source of Local History". 89, 98–99; Diel, "Ein Abglanz Notkes? Der Totentanz Von Inkoo Im Hanseatischen Kontext.". 157; Hiekkänen, *Suomen keskiajan kivikirkot*. 435. Kaikki edelliset ehdottavat maalausten ajankohdaksi vuonna 1509 tapahtuneen tanskalaisten hyökkäyksen jälkeisiä korjaustöitä ja kirkon laajennusta.

15 Siuntion, Espoon ja Inkoon kanssa todennäköisesti samoihin aikoihin toteutetut Rauman fransiskaanonkonventin kirkon kuorin maalaukset on ajoitettu Arvid Kurjen piispuuden ajalle 1510–1522 ja niiden ajoitukseksi ilmoitetaan yleensä noin 1510, vaikka myös noin vuosi 1520 on täysin mahdollinen. Kts. Ilola, *Siuntion kirkon keskiaikaisten maalausten ikonografia ja kuvaohjelma*. 90. Ajoituksista myös Nygren, Olga Alice, *En medeltida frälsningspegel*. Helsingfors, 1957. 179.

16 Kunnostustöiden tarkoituksesta Pastori G. Boijerin kirje professori J.R. Aspelinille 1.4.1894; tarkastuskertomus E. Nervanderilta Arkeologiselle komissiolle 6.5.1894; tutkimuskertomus E. Nervanderilta Arkeologiselle komissiolle 26.9.1894. Inkoon kirkko, Historian topografinen arkisto, MV.; Armas Lindgrenin akvarellit ja kalkeeraukset Inkoon kirkon seinämaalauksista, Inkoon kirkko, Historian kuvakokoelma, MV.

17 Tutkimuskertomus E. Nervanderilta Arkeologiselle komissiolle 26.9.1894 sekä kopio Armas Lindgrenin laatimasta kuva-aiheiden kartasta vuodelta 1894. Inkoon kirkko, Historian topografinen arkisto, MV; myös Armas Lindgrenin laatimat akvarellit Inkoon seinämaalauksista. Inkoon kirkko, Historian kuvakokoelma, MV.

18 Järventaus, Esko, Inkoon kirkko korjausohjelma, <https://www.kyppi.fi/to.aspx?id=117.4525> Inkoo, Kulttuuriympäristön tutkimusraportit, MV.

19 Korpiola, Mia & Lahtinen, Anu, "Cultures of Death and Dying in Medieval and Early Modern Europe:



An Introduction” (Ed.) Korpiola, Mia & Lahtinen, Anu, *Cultures of Death and Dying in Medieval and Early Modern Europe*. Helsinki Collegium for Advanced Studies, 2015. 1–28. Kuoleman käytännön järjestelyistä kts. Korpiola, Mia & Lahtinen, Anu, *Planning for Death: Wills and Death-Related Property Arrangements in Europe, 1200-1600*. Boston: BRILL, 2018.

20 Binski, Paul. *Medieval Death : Ritual and Representation*. London: British Museum Press, 1996. passim; Korpiola & Lahtinen, ”Cultures Death and Dying in Medieval and Early Modern Europe: An Introduction”. 7–11. *Ars Moriendista* kts esim. Fallberg Sundmark, Stina, ”Hyvä elämä, hyvä kuolema”. (Toim.) Kanerva, Kirsi. & Lamberg, Marko. *Hyvä elämä keskiajalla*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2014.

21 Oosterwijk, Sophie, ”This Worlde Is but a Pilgrimage’ Mental Attitudes in/to the Medieval Danse Macabre.” (Ed.) Katajala-Peltomaa, Sari, and Susanna Niiranen. *Mental (Dis)Order in Later Medieval Europe*: Vol. 12. Leiden: BRILL, 2014. 198–204.

22 Binski, *Medieval Death : Ritual and Representation*. 21-26; Melin, Pia. *Fåfångans Förgänglighet: Allegorin Som Livs- Och Lärospegel Hos Albertus Pictor*. Stockholm: Stockholmia, 2007. 135; Kanerva, Kirsi & Lamberg, Marko, 2014. ”Johdanto: Hyvä elämä ja keskiajan syksy.” (Toim.) Kanerva, K. & Lamberg, M. *Hyvä elämä keskiajalla*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 15–16. Vaikutuksesta kirkkojen maalauksiin ja lahjoituskäytäntöihin Tuhkanen, Tuija. *In memoriam sui et suorum posuit’ : lahjoittajien muistokuvat Suomen kirkkoissa 1400-luvulta 1700-luvun lopulle*. Åbo Akademis förlag: 2005. 41–49.

23 Kanerva & Lamberg, ”Johdanto: Hyvä elämä ja keskiajan syksy”. 25–27; Palmi-Felin, Salla, ”`Uusi työ` moraalien uhkana” (Toim.) Kanerva, Kirsi & Lamberg, Marko. *Hyvä elämä keskiajalla*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2014. 172–174.

24 Melin, *Fåfångans Förgänglighet: Allegorin Som Livs- Och Lärospegel Hos Albertus Pictor*. 67-68.; Lamberg, Marko, 2014. ”Ruumiin ehtyvät voimat”. (Toim.) Kanerva, Kirsi & Lamberg, Marko. *Hyvä elämä keskiajalla*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 142–143.

25 Binski, *Medieval Death : Ritual and Representation*. 134–163. Gertsman, *The Dance of Death in the Middle Ages: Image, text, performance*. 23–40. Oosterwijk, ”This Worlde Is but a Pilgrimage’ Mental Attitudes in/to the Medieval Danse Macabre”. 200–202.

26 Mielikuva kuolemantanssista katastrofien, kuten ruton yhteydessä esiintyvänä ilmiönä perustuu pitkälti Johan Huizingan esittämään teoksessaan *Keskiajan syksy*. Uusi tutkimus on kuitenkin todennut, että 1400-luvun ja myöhäisemmät ruttoepidemiat olivat sosiaalisilta vaikutuksiltaan eri tyyppisiä kuin 1300-luvun puolivälin musta surma. Philippe Arièsin mukaan makaaberit teemat korostuivat ylipäättään yksilön kuoleman noustessa kiinnostuksen kohteeksi myöhäiskeskiajalla. Gertsman, Elina, ”Visual Space and the Practice of Viewing: The Dance of Death at Meslay-le-Grenet”. *Religion and the Arts*, 9 (1-2), 2005. 33; Gertsman, *The Dance of Death in the Middle Ages: Image, text, performance*. 23–42; Oosterwijk, ”This Worlde Is but a Pilgrimage’ Mental Attitudes in/to the Medieval Danse Macabre”. 198–204. Kts. myös Huizinga, Johan, *Keskiajan syksy: Elämän- ja hengenmuotoja Ranskassa ja Alankomaissa 14. ja 15. vuosisadalla*. Helsinki: WSOY:1951, sekä Ariès, Philippe & Ranum, P. M. *Western attitudes toward death: From the Middle Ages to the present*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 27–52.

27 Binski, *Medieval Death : Ritual and Representation*. 125.

28 Edgren, Helena, ”De skrivande djävlarne i Finlands medeltida kyrkor”. *Finskt museum*, 1981. 86. 54–68; Edgren, Helena., ”Hästhandel i Finlands medeltida kyrkor”. *Finskt museum*, 92, 1985.

70–80; Nilsén, *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri: Kyrkmålningar i Mälardalskapen och Finland 1400–1534*. 422–425; Fält, Katja, ”Women and Demons in the Late Medieval Wall Paintings in the Church of Espoo (Finland)”. *Mirator* 18:1/2017. 29 Nilsén, *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri: Kyrkmålningar i Mälardalskapen och Finland 1400–1534*. 89, 97, 109; *Memento mori* -kuvien sijoittelu asehuoneeseen kts. Melin, *Fåfångans Förgänglighet: Allegorin Som Livs- Och Lärospegel Hos Albertus Pictor*. 72–75. Suomen alueella moraliiteettikuvia on myös usein sijoitettu asehuoneeseen, esim. Lohjan, Hattulan, Hollolan, Taivassalon ja Rymättylän kirkkoissa tai vaihtoehtoisesti länsipäädyn sisäänkäynnin alueelle, kuten Siuntiossa, Espoossa ja Hattulassa.

30 Meslay-le-Grenetistä Gertsman, ”Visual Space and the Practice of Viewing: The Dance of Death At Meslay-le-Grenet.”. 11–12 ja Beramista Vignjević, Tomislav, ”The Istrian Danse Macabre” (ed.) Knöll, Stefanie, and Sophie Oosterwijk. *Mixed Metaphors : The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*. Cambridge Scholars Publishing, 2011.

31 Tutkimuskertomus E. Nervanderilta Arkeologiselle komissiolle 26.9.1894 sekä kopio Armas Lindgrenin laatimasta kuva-aiheiden kartasta vuodelta 1894. Inkoon kirkko, Historian topografinen arkisto, MV.; Myös A. Lindgrenin laatimat akvarellit Inkoon maalauksista. Inkoon kirkko, Historian kuvakokoelma, MV.

32 Fält, ” Women and Demons in the Late Medieval Wall Paintings in the Church of Espoo (Finland)”. 19–20.

33 Nervanderin muistiinpanot aiheesta eivät anna täysin tarkkaa kuvaa aiheen sijainnista. Tutkimuskertomus E. Nervanderilta Arkeologiselle komissiolle 26.9.1894. Inkoon kirkko, Historian topografinen arkisto, MV.

34 Melin, *Fåfångans Förgänglighet: Allegorin Som Livs- Och Lärospegel Hos Albertus Pictor*. 67–72; Räsänen, Elina. ”Advocating, Converting, and



- Torturing: Images of Jews (and Muslimized Pagans) in the Kalanti Altarpiece." *Fear and Loathing in the North*. Berlin, München, Boston: DE GRUYTER, 2015. 305–306.
- 35 Palmi-Felin, " `Uusi työ´ moraalien uhkana". 172–174.
- 36 Melin, *Fåfångans Förgänglighet: Allegorin Som Livs- Och Lärospegel Hos Albertus Pictor*. 105.
- 37 Ibidem., 98–99, 105.
- 38 Nilsén, *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri: Kyrkmålningar i Mälardalskapen och Finland 1400–1534*, 40, 89, 91, 97, 109, 143.
- Tierpin ja Vendelin kirkoissa aihe on runkokuoneen eteläseinällä, kts. Ibidem. 146, 161.
- 39 Melin, *Fåfångans Förgänglighet: Allegorin Som Livs- Och Lärospegel Hos Albertus Pictor*. 102.
- 40 Käännös Lamberg, Marko, "Barlaamin ja Josafatin legenda". (Toim.) Kauko, Mikko et al. *Naantalin luostarin kirja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2017. 213.
- 41 Käännös kirjoittajan. Nilsén, *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri: Kyrkmålningar i Mälardalskapen och Finland 1400–1534*, 146. Myös Melin, *Fåfångans Förgänglighet: Allegorin Som Livs- Och Lärospegel Hos Albertus Pictor*. 101.
- 42 Sears, Elizabeth, *The ages of man: Medieval interpretations of the life cycle*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1986. 144; Melin, *Fåfångans Förgänglighet: Allegorin Som Livs- Och Lärospegel Hos Albertus Pictor*. 76; Lehtonen, Tuomas, *Fortuna, money, and the sublunar world: Twelfth-century ethical poetics and the satirical poetry of the Carmina Burana*. Diss. Bibliotheca historica, 9. Helsinki: Finnish Historical Society, 1995. 73–74.
- 43 Lehtonen, *Fortuna, money, and the sublunar world: Twelfth-century ethical poetics and the satirical poetry of the Carmina Burana*, 77, 94.
- 44 Ibidem., 73.
- 45 Ibidem., 93.
- 46 Sears, *The ages of man: Medieval interpretations of the life cycle*. 144; Lehtonen, *Fortuna, money, and the sublunar world: Twelfth-century ethical poetics and the satirical poetry of the Carmina Burana*. 93–94.
- 47 Melin, *Fåfångans Förgänglighet: Allegorin Som Livs- Och Lärospegel Hos Albertus Pictor*. 89.
- 48 Sears, *The ages of man: Medieval interpretations of the life cycle*. 151–153.
- 49 Vignjević, "The Istrian Danse Macabre". 300.
- 50 Gertsman, Elina, "The Dance of Death in Reval (Tallinn): The Preacher and His Audience". *Gesta*, 42(2), 2003. 143.
- 51 Binski, *Medieval Death: Ritual and Representation*. 156–157; Oosterwijk, "Dance, Dialogue and Duality: Fatal Encounters in the Medieval Danse Macabre." (ed.)Oosterwijk, Sophie & Knöll, Stephanie. *Mixed Metaphors: The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publisher, 2011. 31.
- 52 Gertsman, "The Dance of Death in Reval (Tallinn): The Preacher and His Audience". 143. Inkoosta kts. Edgren, "The Dance of Death in Inkoo: A Medieval Church Painting as a Source of Local History". 97.
- 53 Joidenkin saksankielisen alueen kuolemantanssi -aiheisten painotuotteiden ja seinämaalausten keskinäinen vertailu kts. Warda, Susanne. *Memento Mori: Bild Und Text in Totentänzen Des Spätmittelalters Und Der Frühen Neuzeit*. Köln: Böhlau, 2011., Anhang.
- 54 Binski, *Medieval Death: Ritual and Representation*. 157.
- 55 Gertsman, "The Dance of Death in Reval (Tallinn): The Preacher and His Audience". 149.
- 56 Edgren, "The Dance of Death in Inkoo: A Medieval Church Painting as a Source of Local History", 90; Diel, "Ein Abglanz Notkes? Der Totentanz Von Inkoo Im Hanseatischen Kontext." 150. Nilsénin mukaan hahmo olisi porvari, mutta porvarin sijoittamiselle piispan ja aatelisen väliin tuskin olisi mitään syytä. Nilsén, *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri: Kyrkmålningar i Mälardalskapen och Finland 1400–1534*. 421.
- 57 A. Lindgrenin akvarelli 1984. Inkoon kirkko. Historian kuvakokoelma, MV.
- 58 Edgrenin mukaan tässä kohdin olisi ollut jo keskiajalla ikkuna-aukko, joten kulkue ei olisi voinut jatkua itään päin. Edgren, "The Dance of Death in Inkoo: A Medieval Church Painting as a Source of Local History", 96.
- 59 Tämän tulkinnan tekevät myös Nilsén, *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri: Kyrkmålningar i Mälardalskapen och Finland 1400–1534*. 421; Edgren, "The Dance of Death in Inkoo: A Medieval Church Painting as a Source of Local History". 90; Diel, "Ein Abglanz Notkes? Der Totentanz Von Inkoo Im Hanseatischen Kontext", 150.
- 60 Edgren, "The Dance of Death in Inkoo: A Medieval Church Painting as a Source of Local History". 90; Diel, "Ein Abglanz Notkes? Der Totentanz Von Inkoo Im Hanseatischen Kontext". 151.
- 61 A. Lindgrenin tekemä kalkeeraus länsipäädyn maalauksista. Inkoon kirkko, Historian kuvakokoelma, MV.
- 62 Diel, "Ein Abglanz Notkes? Der Totentanz Von Inkoo Im Hanseatischen Kontext". 152.
- 63 Kauppiais -tulkintaan päättyy myös Diel, "Ein Abglanz Notkes? Der Totentanz Von Inkoo Im Hanseatischen Kontext". 153.
- 64 Edgren, "The Dance of Death in Inkoo: A Medieval Church Painting as a Source of Local History". 90.
- 65 Ibidem, 95.
- 66 Räsänen, Elina, *Ruumillinen esine, materiaallinen suku: Tutkimus Pyhä Anna itse kolmantena -aiheisista keskiajan puuveistoksista Suomessa*. Suomen Muinaismuistoyhdistys, 2009. 91–92.
- 67 Inkoon Kuolemantanssin alkuperäisestä pituudesta ei ole täyttä varmuutta. Edgrenin mukaan se olisi päätynyt nykyistä vain hieman pidemmälle ja rajoittunut pohjoisseinän ikkunaan ennen sakastia. Edgren, "The Dance of Death in Inkoo: A Medieval Church Painting as a Source of Local History". 96.
- 68 *Danmarks kirker VIII* (bind 2). København:



Nationalmuseet, 1951. 1196

69 Gertsman, "The Dance of Death in Reval (Tallinn): The Preacher and His Audience" 143. Nigulisten Kuolemantanssista myös Lumiste, Mai, *Tallinna surmatants*. Tallinn: Kunst, 1971.

70 Gertsman, "The Dance of Death in Reval (Tallinn): The Preacher and His Audience". 146–147. Kuolemantanssin olemuksesta eräänlaisena kuvan, tekstin ja saarnan yhteisteoksena kts. myös Gertsman, "The Dance of Death in Reval (Tallinn): The Preacher and His Audience". 150–151; Gertsman, *The Dance of Death in the Middle Ages: Image, text, performance*. 45–47.

71 Gertsman, *The Dance of Death in the Middle Ages: Image, text, performance*. 35. Kts. myös Eustace, Frances & King, Pamela, "Dances of the Living and the Dead: A Study of Danse Macabre Imagery within the Context of Late Medieval Dance Culture". (Ed.) Knöll, Stephanie. & Oosterwijk, Sophie. *Mixed Metaphors: The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. 47–48.

72 Gertsman, *The Dance of Death in the Middle Ages: Image, text, performance*. 80, 93–94.

73 Kuvien ja performanssin yhteydestä Räsänen, "Advocating, Converting, and Torturing: Images of Jews (and Muslimized Pagans) in the Kalanti Altarpiece". 306.

74 Inkoon ja Norre Alslevin tavoin myös Bretagnen Kermaria-an-Isquitin kappeliin Kuolemantanssissa noin vuodelta 1490 hahmot askeltavat jäykästi ja koko kulkue on vailla selkeää suuntaa. Tästäkin esimerkistä puuttuu kokonaan tekstiosio. Gertsman, *The Dance of Death in the Middle Ages: Image, text, performance*. 80, 93–94.

75 Gertsman, *The Dance of Death in the Middle Ages: Image, text, performance*. 22–23,33; Oosterwijk, "Dance, Dialogue and Duality: Fatal Encounters in the Medieval Danse Macabre". 14–16.

76 Tämän mainitsee myös Wennervirta, *Suomen Keskiaikainen Kirkkomaalaus*. 134. Kuolleiden

hahmojen olemus on tutkimuksessa keskusteltu kysymys – ovatko ne kuoleman personifikaatioita, vai elävien tanssijoiden omia, kuolleita ruumiita. Kts. Oosterwijk, "Dance, Dialogue and Duality: Fatal Encounters in the Medieval Danse Macabre". 16; Warda, Susanne, "Dance, Music and Inversion." (Ed.) Knöll, Stephanie. & Oosterwijk, Sophie. *Mixed Metaphors: The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. 97–99.

77 Espoon kirkon asehuone on purettu 1821–1823 ja Siuntion 1823 tulipalon jälkeen. Hiekkanen, *Suomen keskiajan kivikirkot*. 429 ja 476.

78 Tästä myös Riska, *Ars – Suomen Taide 1*. 166.

79 Gertsman, "The Dance of Death in Reval (Tallinn): The Preacher and His Audience". 144; Diel, "Ein Abglanz Notkes? Der Totentanz Von Inkoo Im Hanseatischen Kontext". 146–147.

80 Edgren, "The Dance of Death in Inkoo: A Medieval Church Painting as a Source of Local History". 96.

81 Tähän tulokseen päätty myös Diel, "Ein Abglanz Notkes? Der Totentanz Von Inkoo Im Hanseatischen Kontext". 150.

82 Edgren, "The Dance of Death in Inkoo: A Medieval Church Painting as a Source of Local History". 98.

83 Tästä myös Diel, "Ein Abglanz Notkes? Der Totentanz Von Inkoo Im Hanseatischen Kontext". 157.

84 Binski, *Medieval Death: Ritual and Representation*. 126–133. Kuolemantanssi eräänlaisena votiivikuvana tai ruttomuistomerkkinä on toisaalta myös relevantti tutkimusnäkökulma ja erityisesti Lyypekin Kuolemantanssiin on liitetty ajatus, että se olisi muistomerkki ruton uhreille ja lisäksi toiminut varoituksena tulevista epidemioista, jotta ihmiset muistaisivat tartuntatautien vaarat. Freytag, Hartmut, *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn): Edition, Kommentar, Interpretation, Rezeption*. Köln: Böhlau, 1993. 16.

FM, väitöskirjatutkija Janika Aho tutkii Helsingin yliopistossa Suomen keskiaikaisia (1420–1520) ammattimaalareiden kirkkomaalauksia ja niiden merkityksiä keskiajan yhteisöille. Väitöstutkimusta rahoittaa Koneen Säätiö.



Kotkan jalat, leijonan pää. Hybridihahmot keskiajan latinankielisessä kuvamagiassa

Lauri Ockenström

Ihmisten ja eläinten tai eri eläinlajien piirteitä yhdistelevät taruhahmot kuten satyyrit, kentaurit, harpyijat, aarnikotkat ja sfinksit ovat yleisiä lukuisissa taruperinteissä. Taidehistorian piirissä näitä risteymiä eli hybrideiksi kutsuttuja hahmoja on perinteisesti käsitelty samassa yhteydessä toisaalta eläinkuvaston, toisaalta muiden tavallisuudesta poikkeavien hahmojen kuten kaukaisten seutujen ihmerotujen kanssa. Tämä koskee sekä keskiaikaisia kirjoittajia että modernia tutkimusta, jonka yhteydessä etenkin eläinkäsityksiä välittäneitä bestiaareja (lat. *bestiarium*)¹ eli eräänlaisia eläin- ja hirviöoppaita ja maantieteellisen tradition välittämiä käsityksiä ihmeroduista on tutkittu verrattain runsaasti.²

Astrologiaan ja oppineen magiaan perinteeseen sisältyvän kuvamagian monipuoli-

linen eläin- ja hybridikuvasto on sen sijaan jäänyt taidehistoriassa vähemmälle huomiolle varsinkin viime vuosikymmeninä. Keskiajalta on säilynyt runsaasti astrologisia ja maagisia teoksia, joiden ikonografiset kuvaukset vilisevät vaihtelevia risteymähahmoja ja muita kuriositeetteja. Astrologis-astromininen perinne ja kuvamagian kirjallinen perinne olivat läheisissä tekemisissä keskenään, eikä niiden erottelu olekaan kaikissa tapauksissa mielekästä: astrologisessa kirjallisuudessa esitellään usein ikonografista tietoutta ja kuvaohjeita, ja kuvamagiassa talismaanit yhdistettiin tavanomaisesti tivaankappaleisiin. Toisaalta perinteestä on eroteltavissa selkeämmin kuvamagiaan kuuluva itsenäinen genre, joka keskittyy maagisesti vaikuttavien kuvatalismaanien valmistukseen.

Taidehistoriassa näiden ”okkulttien” lajityyppien tutkimus virisi suhteelliseen var-

hain, Aby Warburgin ja hänen seuraajiensa hyödynnettyä astrologian ja kuvamagian lähteitä 1900-luvun alkupuoliskolla. Etenkin muutamat keskiajan astrologisen kuvaston osa-alueet, kuten tähtimerkkien niin kutsutut dekaanihahmot, dokumentoitiin melko tarkoin 1900-luvun kuluessa,³ mutta astrologisten lähteiden hybrideihin ei ole vuosikymmeniin kohdistettu laajempaa tieteellistä mielenkiintoa. Toisekseen keskiajan oppineen magian ja astrologian nykyinen tutkimusperinne – joka on vilkastunut uudelleen ja laajentunut merkittävästi 1990-luvulta alkaen – on keskittynyt rituaalimagiaan ja käsikirjoitustutkimukseen ja pitkälti laiminlyönyt talismaanioppaiden ikonografisen tutkimuksen. Tuloksena oppineen magiaan ikonografiaa ei ole tutkittu aikapäiviin, ja samalla sen sisältämien risteymäkuvatyyppien koko olemassaolo ja yhteydet muihin hybridikuvastoihin ovat jääneet tutkimuksessa huomiotta.



Tämän artikkelin on tarkoitus valaista tutkimuksellista katvetta tarjoamalla yleiskäsitys oppineen magian alalajissa kuvamagiassa esiintyvistä hybridityypeistä ja tarjota pohjustusta kuvamagian hybridikuvaston jatkotutkimukselle.⁴ Käsittely kohdistuu talismaaniohjeita sisältävien tekstien ikonografisiin kuvauksiin latinankielisissä lähteissä vuosina 1100–1500. Artikkelin päätehtävä on kartoittaa hybridejä sisältävät kuvamagian lähteet ja esitellä niiden hybridiset kuvatyypit. Ohessa tarjotaan lyhyt yhteenveto hybridien esiintyvyydestä, konteksteista ja yleisyydestä kuvamagian genressä ja tarkastellaan alustavasti niiden suhdetta muuhun kuvamagian kuvastoon. Muutamat samaan tutkimusperinteeseen ja lähdeaineistoon läheisesti liittyvät hybridejä sisältävät astrologiset kuvastot – esimerkiksi niin kutsutut dekaanit ja *Sphaera barbarica* sekä kuun huoneiden ikonografia – on jätetty tämän tarkastelun ulkopuolelle. Nämä on dokumentoitu seikkaperäisesti jo 1900-luvun tutkimuksessa, ja useimmat lähteet ovat helposti saatavilla tuoreiden editioiden ja käännösten välityksellä.⁵

Itse hybridin eli risteymän käsite on kulkenut tutkimuksessa häkellyttävän annettuna,

eikä sen sisältöä ole useinkaan problematisoitu. Perusmerkityksensä mukaan risteymällä – englanninkielisessä tutkimuksessa ”hybrid⁶” – viitataan taidehistoriassa useimmiten olentoihin, joissa yhdistyy kahden eri lajin piirteitä. Tutkimuksessa hybridien luetteloon on tosin liitetty myös olentoja, joiden lajisekoitus on epäselvä (kuten lohikäärme), ja maantieteellisen tradition ihmerotuja, jotka koostuvat vain ihmisen ruumiinosista mutta poikkeuksellisella tavalla järjestyneinä.⁷ En ole myöskään nähnyt pohdittavan, ovatko esimerkiksi enkelit ja putto-hahmot, joiden kehossa on toisinaan siivet, hybridejä – ääneen lausumattomana lähtökohtana vaikuttaa olleen, että enimmäkseen eläimellisiä tai barbariaa edustavia olentoja voidaan kutsua hybrideiksi, ylevöitettyjä hahmoja ei. Yhteismitallisen määritelmän puutteessa tässä artikkelissa hybrideinä tarkastellaan risteymähahmoja, joissa on piirteitä kahdesta tai useammasta lajista, joko ihmisestä ja eläimestä tai kahdesta eri eläinlajista. Mukaan on luettu myös yksittäiset eläimelliset lisukkeet, kuten siivet tai sarvet muutoin tavanomaisessa kehossa.

Keskiajan kuvamagia: tausta, tekstikorpus ja kuvatyypit

Magian jako kategorioihin on ehtinyt kokea monia muutoksia. Vanhahtava jako mustaan ja valkoiseen magiaan on jäänyt pois tutkimuskäytöstä, samoin D. P. Walkerin 1950-luvulla tekemä renessanssin magian jako spirituaaliseen ja demoniseen.⁸ Sen sijaan David Pingreen 1990-lukulainen tiettyjä keskiajan oppineen magian tekstejä koskeva jaottelu hermeettiseen ja salomoniseen magiaan on yhä käytössä.⁹ 1990-luvulta alkaen yksi magian tutkimuksen päälinjoista on keskittynyt juuri keskiajan oppineeseen magiaan, jolla tarkoitetaan kirjallisissa manuaaleissa levinyttä, useimmiten latinankielistä, silloisten opillisten rakennelmien kuten ptolemaiolaisen kosmologian avulla perusteltua taikuutta. Perinteelle oli luonteenomaista pyrkiä tekemään pesäeroa taikauskoon, kerrettiläisyyteen ja ei-suotavaan ”taikuuteen” ja esiintyä hyväksyttävänä tieteen tai uskonnon osa-alueena. 2000-luvulla Benedek Láng on esittänyt suhteellisen laajasti hyväksytyyn keskiajan oppineen magian nelijaon luonnonmagiaan, kuvamagiaan, rituaalimagiaan ja divinaatioon eli selvänäköön. Näistä rituaalimagian tekstit olivat kontekstiltaan juu-



talais-kristillisiä ja päätyivät käsikirjoituksissa uskonnollisten tekstien yhteyteen. Luonnonmagian ja kuvamagian tekstit taas pyrkivät saamaan jalansijaa luonnontieteiden kaanonissa ja kiersivät samoissa käsikirjoituksissa kivi- ja yrttioppaiden, lääkinnällisten manuaalien, astronomian ja astrologian kanssa.¹⁰ Sisällön sijaan käsikirjoitusperinteiden erillisyyteen perustuva jako välttelee tiukkoja rajanvetoja ja tunnustaa perinteiden raja-alueiden määrittelyyn liittyvät haasteet.¹¹ Joustavuudessaan ja aineistolähtöisyydessään Lángin jaottelut ovatkin monia aiempia käyttökelpoisimpia.

Tutkimuksellisen katveen vuoksi kuvamagian tekstien korpuksesta ei ole olemassa kattavaa listausta. Láng ja Frank Klaassen ovat esittäneet kuitenkin suuntaviivoja kuvamagian määritelmästä ja tekstien kokonaisuudesta. Kuvamagialla tarkoitetaan lähtökohtaisesti magian oppaita, joissa esitellään kuvan sisältävien talismaanien valmistusta, ja jotka miellettiin keskiajalla omaksi kirjalliseksi perinteekseen. Onkin mahdollista alleviivata liikaa oppineen kuvamagian kirjallista luonnetta. Euroopan keskiajalta on säilynyt hädin tuskin kourallinen ei-kristillisiä talismaaneja, joten käytännössä lähes

kaikki tieto talismaaneihin kohdistuvista käsityksistä perustuu kirjalliseen jäämistöön. Lähde pohja oli moninainen: monet keskeiset tekstit olivat antiikin kulttuurin tuotteita, joista osa oli välittynyt keskiajalle suoraan latinaksi tai kreikaksi, osa arabialaisen kulttuurin suodattamina ja muokkaamina. Osa teksteistä oli kokonaan arabialaisen kulttuurin tuotteita (jos kohta antiikin, Lähi-idän ja Intian perinteiden innoittamia), osa taas suoraan latinaksi syntyneitä manuaaleja, joita koottiin ja muokattiin aiempien mallien pohjalta.¹²

Tässä artikkelissa jaottelen talismaaniohjeita sisältävät kuvamagian tekstit kahteen ryhmään talismaanien roolin pohjalta: 1) teksteihin, jotka keskittyvät kuvatalismaanien valmistamiseen ja eritoten kuvien sisältöön (kuvamagian ryhmä 1), sekä 2) teksteihin, jotka keskittyvät muihin aiheisiin mutta esittelevät jonkin verran talismaaneja (kuvamagian ryhmä 2). Láng laskee kuvamagiaan vain ryhmän 1 tekstejä, joita voisi nimittää kuvamagian ydinryhmäksi.¹³ Useimmat ryhmän 1 edustajista on tietävästi käännetty arabiankielisistä alkuteksteistä latinaksi nykyisen Espanjan alueella 1100- ja 1200-luvuilla. Toinen ryhmää 1 yhdistävä linkki on latinan kielen termi *imago* (kuva), käännös

arabian talismaania tarkoittavasta sanasta *tilasm*, joka oli puolestaan laina kreikan *telesma*-termistä. Ydinryhmän tekstien taustalla oli toisin sanoen rikas arabiankielinen talismaanimagian perinne, joka kääntyi latinankieliseksi ”kuva”magiaksi.¹⁴ Arabialaisessa magiassa talismaanioppailla oli toistuvat tunnuspiirteensä, jotka siirtyivät latinankielisen kuvamagian ydinryhmään. Keskiössä on talismaanin valmistus, johon liittyi luonnonmagian elementtejä (eläinten ja kasvien osia, suitsukkeita, käsityksiä kivien ja metallien salaisista ominaisuuksista) sekä rituaalimagian piirteitä (henkien kutsumista, puhdistautumisriittejä, rukouksia). Astrologinen yhteys taivaankappaleisiin oli vahva, minkä vuoksi ryhmää on nimetty myös astrologiseksi magiaksi.

Kuvamagian ryhmän 1 tekstit voi edelleen jakaa teoksiin, joissa ei kutsuta henkiolentoja (tyyppi 1), sekä niihin joissa henkiä kutsutaan (tyyppi 2). Edellisiä edustavat esimerkiksi arabioppinut Thābit ibn Qurran *De imaginibus* ja Ptolemaiokselle attribuoitu pseudepigrafinen *Opus imaginum*, jotka olivat keskiajalla laajalle levinneitä.¹⁵ Henkien kutsumisformuloita sisältävät tekstit (tyyppi 2) olivat harvinaisempia ja käsittävät muu-



toinkin runsaasti seremoniallisia elementtejä. Monet näistä lähteistä on attribuoitu Hermeelle ja muutamille muille hermeettiseen perinteeseen linkitetyille pseudonyymeille. Tutkimuksessa tekstiryhmä onkin haluttu luokitella (toisinaan hieman epätarkoituksenmukaisesti) hermeettiseksi kirjallisuudeksi, ja etenkin italialaisessa tutkimusperinteessä ryhmää on kutsuttu ”seremonialliseksi hermeettiseksi magiaksi.”¹⁶ Tähän ryhmään voidaan laskea kuuluviksi muutaman tunnetun tekstin, kuten osia *Picatrix*-kokoelmasta ja Belenus-pseudonyymille attribuoitua *Liber lune* -tekstit, sekä joukon hermeettisiä harvinaisuuksia, kuten Toz Graecuksen *Liber Veneris*.¹⁷ Kuvamagiasta tavattavat hybridihahmot keskittyvät tähän lähderyhmään.

Lång lukee ydinryhmään myös muutamia muita manuaaleja, kuten *De septem quadraturis planetarum* -tekstin, josta Albrecht Dürer sai innotuksen *Melencolia I:n* (1514) ruudukolle.¹⁸ Listalle voisi lisätä pienen joukon sisällöltään samankaltaisia teoksia, joista ei ole toistaiseksi julkaistu tutkimusta, kuten pseudo-Zaelin talismaanioppaat. Kaikkiaan kuvamagian ryhmään 1 voi tähänastisen tutkimuksen pohjalta laskea vähintään noin 20 tekstinimikettä.

Kuvatalismaaneja sivuaiheena käsittelevät tekstit – kuvamagian ryhmä 2 – muodostavat kiinnostavan välikategorian. Lång lukee useimmat teksteistä luonnonmagiaan, mutta Klaassen pitää niitä kuvamagian osina.¹⁹ Esimerkiksi *Kyranides*, tunnettu antiikista periytyvä lääkinällisen luonnonmagian teksti, keskittyy kasvien ja eläinten salaisiin ominaisuuksiin, mutta esittelee myös kuhunkin kasveihin ja eläimiin liittyviä talismaaneja, joihin tulee esittävä kuva.²⁰ Tämän ohella kuvaohjeita esiintyy lapidariumeissa, kiviopaisissa, joissa esitellään kivien ominaisuuksia. Esimerkiksi Damigeron-pseudonyymille attribuoitu kiviopas esittelee kymmeniä kiviä, joista noin viiteen opastetaan kaivertamaan esittävä kuva vaikutuksen vahvistamiseksi. Klaassen nostaa suosituimpien kuvamagian tekstien joukkoon myös Thetel-nimisen pseudoauktorin nimissä kulkevan teoksen (tai teokset).²¹ Thetelille attribuoitua tekstit ovat muodoltaan lapidariumeja mutta käytännössä talismaanioppaita, jotka voisi laskea myös kuvamagian ryhmään 1. Thetel on toistaiseksi ainoa löytämäni tämän ryhmän lähde, joka sisältää hybridihahmoja. Kaikkiaan kuvamagian ryhmään 2 sisältyy vähintään kymmenkunta runsaasti talismaa-

niohjeita sisältävää tekstiä. Mikäli mukaan luetaan myös yksittäisiä talismaaneja sisältävät tekstit, nousee kokonaismäärä huomattavasti. Selkeästi kuvamagiaksi luettavat keskiaikaiset latinankieliset tekstit muodostavat kaikkiaan siis noin 30-40 nimikkeen korpuksen.

Kuvamagian käsikirjoitukset ovat äärimmäisen harvoin kuvitettuja, joten ikonografinen aineisto koostuu tekstimuotoisista talismaanikuvien kuvauksista tai teko-ohjeista. Kuvaston voi jakaa viittaussuhteen perusteella kahteen ryhmään. Osalla kuvista on ikoninen tai indeksinen yhteys talismaanin vaikutukseen tai kohteeseen: esimerkiksi lehmiä paimennetaan lehmän kuvalla, lintuja pyydystetään lintutalismaanilla ja skorpionija häädetään skorpionin kuvalla. Kuvatyyppien joukossa esiintyy myös kasveja joko itsenäisesti tai yhdessä ihmis- ja eläinhahmojen kanssa. Tämänkaltaiset kuvatyyppit ovat yleisiä etenkin Thābit ibn Qurran ja Pseudo-Ptolemaioksen laajalle levinneissä kuvaoppaisissa (ryhmä 1, tyyppi 1).

Toisen ryhmän muodostavat astronomisesti motivoituneet kuvat. Niillä on suora viittaussuhde taivaankappaleeseen, josta kuvan voima oli oletuksen mukaan peräisin.



Yleensä kiveen jäljennettävässä kuvassa esitettiin taivaankappaleen (planeetan tai kiintotähden) personifikaatio tai zodiakin merkin tai muun tähtikuvion konventionaalinen esitys. Varsinkin kuvamagian ryhmän 1 tyypissä 2 kuvat ovat pääsääntöisesti astronomisia ihmis-, eläin tai hybridihahmoja. Usein talismaaniin oli tarkoitus lisätä kirjoitusta, kuvamagian ryhmässä 1 myös ”karaktereiksi” kutsuttuja symbolisia merkkejä, joilla uskottiin olevan okkultteja yhteyksiä.

Muut keskiajan hybridi- ja eläinkuvastot: keskeiset lähteet ja allegorisen perinteen kehitys

Sydänkeskiajan bestiariumien ja muun keskiaikaisen eläinkuvaston taustalla oli useita antiikista juontuvia kirjallisia perinteitä. ”Idän ihmeitä” eli kaukaisten maiden eriskummallisia eläimiä ja ihmisheimoja esittelevän maantieteellisen tradition matkakirjat, oppaat, ensyklopediat ja ihmekertomukset on huomioitu taidehistoriassa 1900-luvun alkupuoliskolta alkaen. Keskeisiä antiikin lähteitä edustavat esimerkiksi Ktesias, Megasthenes, Plinius ja Solinus.²² Hybridit ovat näissä lähteissä harvinaisuuksia ”koirankuonolaisen” ja yksisarvisen kaltai-

sia poikkeuksia lukuun ottamatta. Eläin- ja hybridikäskyksiä esiintyi taajaan myös antiikin myyteissä, joita keskiajalle välittivät Ovidiuksen ohella mytografiset lähteet kuten Hyginus Mythographus.²³ Kolmannen, etenkin ikonografista aineistoa tarjonnan lähdeyyppin muodostavat antiikin astronomiset lähteet kuvituksineen, esimerkiksi Aratoksen monet latinannokset. Tähtikuvio kuvastossa esiintyi säännönmukaisesti muutamia hybridejä kuten kentauri ja kauriin merkki, joka kuvattiin kalanpyrstöisenä vuohena.²⁴

Neljäntenä lähdeyyppinä voi mainita *Physiologuksen* ja *Horapollon* kaltaiset myöhäisantiikin allegoriset lähteet, joissa eläimille annettiin vertauskuvallisia merkityksiä. Pääosin kristillisiä allegorioita esitellyt *Physiologus* niitti keskiajalla suosiota, mutta hybridejä siitä löytyy vain muutama, esimerkiksi ”aasi-kentauri” ja yksisarvinen.²⁵ *Physiologus* toimi keskeisenä lähteenä monille keskiaikaisille bestiaareille, jotka perivät sen allegorisen perusvireen.²⁶ Viidenneksi voi lukea jo mainitun astrologis-maagisen perinteen, joka saapui Eurooppaan etupäässä arabiasta käännettynä ja kiersi astrologisissa ja maagisissa yhteyksissä eristyksissä muista eläinkuvastoista.

Allegoriat, vertauskuvat ja symbolit kuuluivat moniin antiikin kulttuurin osatekijöihin eri kulteista ja uskonnoista kuvataiteeseen, faabeleihin ja poliittiseen propagandaan. Keskiajalle perinne kulkeutui kristillistetyksessä muodossa. Varsinkin *Physiologus* välitti eläinten raamatullis-allegorisen tulkintamallin, mikä näkyy myös sen harvoissa hybrideissä. Sekä seireeniin että aasi-kentauriin liitettiin petollisuus, ja lisäksi molemmat edustivat paholaisen hahmoa. Yksisarvinen taas liitettiin hyveisiin ja pelastukseen.²⁷ ”Idän ihmeitä” käsitellyt maantieteellinen traditio ei puolestaan sisältänyt vertauskuvallista tulkintaa ennen karolingista aikaa, jolloin Rabanus Maurus antoi allegorisia selityksiä aiemmin neutraaleille hirviöhahmoille. 1200-luvulta alkaen ”ihmeotuksia” liitettiin säännönmukaisesti bestiaareihin, joissa ne saivat monia vertauskuvallisia merkityksiä: pygmit saattoivat edustaa esimerkiksi nöyryyttä, koirankuonolaiset riitaisuutta. Allegoriat levisivät myös muihin tekstityyppeihin kuten moralisoiviin faabeleihin.²⁸ Vertauskuvallisuus ilmeni 1200-luvun alkupuolelta alkaen voimakkaana myös kristillisissä saarnoissa ja kristillistä oppia selventävissä exempla-teksteissä, joissa hyveitä, pa-



heita ja syntejä havainnollistettiin eläinten avulla.²⁹

Eläimet sinällään kuvasivat usein syntiä, mutta positiiviset konnotaatiot kulkivat usein rinnan negatiivisten kanssa. *Physiologuksen* tapaan myös hybridien konnotaatiot saattoivat olla niin positiivisia kuin negatiivisiakin, ja yleisesti ottaen tulkinnat eläin- ja hirviöhahmojen merkityksistä vaihtelivat hyvinkin tapauskohtaisesti.³⁰ Myös suhtautuminen ”ihmerotuihin” oli mainitusti aluksi neutraalia tai positiivista.³¹ Tutkimuksessa eniten esillä ovat olleet kuitenkin eläinten, hybridien ja hirviörotujen negatiiviset tulkinnat etenkin myöhäiskeskiajan ja renessanssin maailmassa. Eläimet ja hybridit kuvasivat ensinnäkin barbaarista vierautta suhteessa sivistykseen ja totuttuun.³² Toisekseen eläimet, risteymät ja groteskit hahmot kuvasivat tyypillisesti ihmisen alemmaa, eläimellistä puolta. Moraalinen dimensio oli vahva: epämoraalisuus alensi ihmistä ja aiheutti metamorfoosin eläimeksi. Varsinkin hybridit liitettiin usein epänormaaliin ja synnilliseen toimintaan.³³ Kaiken kaikkiaan hybrideihin kohdistuvien negatiivisten miellelyhtymien ja kritiikin määrä oli varsin suuri, ja sen taustalla oli monia perusteita. Tuomitsevaa asennetta voi pitää määrää-

vimpänä tapana, jolla hybrideihin keskiajan ja uuden ajan alun kirjallisissa kannanotoissa suhtauduttiin.

Hybridejä sisältävät latinankieliset talismaanitekstit

Latinankielisen kuvamagian teksteissä hybridihahmoja esiintyy kolmessa ryppäessä: *Picatrix*-kokoelmassa, kolmessa siihen linkittyvässä hermeettisessä talismaanioppaassa sekä kahdessa suositusta, usein yhdessä kiertäneessä lapidariumissa. Latinankielinen *Picatrix* on eräänlainen keskiaikaisen magian *opus magnum*, jonka Warburg toi taidehistorian tutkimukseen.³⁴ Teos pohjautuu arabiankieliseen tekstikokoelmaan *Ghāyat al-Hakīm* (”Viisaan päämäärä”), jonka nykyarvioiden mukaan kokosi ja editoi Maslama b. Qāsim al-Qurtubī 950-luvulla islamilaisessa Espanjassa. Kokoelma sisältää teoreettisia osuuksia sekä sadoittain maagisia reseptejä, rituaaleja, rukouksia ja talismaaniohjeita. Teos käännettiin kansankielelle Kastilian Alfonso X:n hovissa vuosien 1256–1258 välisenä aikana ja pian sen jälkeen latinaksi nimellä *Picatrix*. Kokonaisuus tarjoaa laajan näkymän arabialaisessa maailmassa kiertäneisiin maagisiin teksteihin ja käsityksiin. Latinan-

kielinen versio on joiltain osin lyhennelmä – esimerkiksi osa talismaaneista puuttuu – ja toisinaan sisällöt ovat muuttuneet käännösprosessissa. Latinankielisen version kopiointista ja lukemisesta ei kuitenkaan ole vahvoja merkkejä ennen 1400-luvun puoliväliä, eikä se tiettävästi vaikuttanut kuvamagian kehitykseen Euroopassa 1200–1300-luvuilla.³⁵

Samankaltaisia hybridejä esiintyy kolmessa kuvamagian ryhmän 1 tyypin 2 tekstissä, jotka on luokiteltu (seremoniaalliseksi) hermeettiseksi magiaksi tekstien attribuution perusteella.³⁶ Ne ovat tyypillisiä arabiasta käännetyn talismaanimagian edustajia, joissa esitellään talismaanin materiaalit, ikonografia, käyttötarkoitukset sekä rituaalit, joihin sisältyi suitsutuksia, puhdistautumisriittejä, rukouksia, henkien kutsumista ja eläinuhreja. Kaikista kolmesta löytyy kuvatyyppejä, joilla on läheinen paralleeli *Picatrixissa* ja *Ghāyassa*. Erityisen mielenkiintoisia lähteitä tekee se, että kaikki ovat säilyneet vain yhtenä kappaleena samassa 1400-luvun jälkipuoliskolla kopioidussa käsikirjoituksessa. Tämä ilmeisesti italiassa kopioitu koodeksi³⁷ sisältää pelkästään oppineen magian tekstejä luonnonmagiasta hermeettiseen kuvamagiaan ja salomoniseen rituaalima-



giaan. David Pingreen arvauksen mukaan kaikki käsikirjoituksen kuvamagian tekstit käännettiin latinaksi viimeistään 1200-luvun alkupuoliskolla, mutta ajoitusta on hankala vahvistaa.³⁸ Kyseisistä teksteistä ensimmäinen, *Liber Mercurii* (Mercuriuksen kirja, foliot 24v–26r) sisältää rituaaliformulan ja kaksi talismaaniohjetta Mercuriuksen talismaanien valmistukseen³⁹. Jälkimmäisessä ohjeessa kuvatyyppejä on hybridi. Tämän jälkeen (26rv) käsikirjoituksessa on anonyymejä tekstiotteita, kaksi ohjetta Saturnuksen ja yksi Venuksen sormuksen valmistukseen. Venuksen sormuksen kiveen (26v) tulee hybridinen kuva. Hieman myöhemmin käsikirjoituksessa seuraa nimillä *Liber planetarum* ja *Liber Saturni* (Planeettojen / Saturnuksen kirja) tunnettu laaja manuaali (33r–38r). Se sisältää noin 20 mitaltaan suuresti vaihtelevaa sormusohjetta, jotka jakautuvat Saturnuksen, Jupiterin ja Marsin sormuksiin.⁴⁰ Sormuskiviin tulee ohjeiden mukaan kuvata planeetan personifikaatio tai muu esittävä kuva, joista muutamat ovat hybridejä. *Liber planetarum* sisältää siinä määrin paralleleleja yhden Thetelille attribuoidun lapidariumin kanssa, että kyse on todennäköisesti saman tekstityypin hyvin erilaisista versioista.

Kaksi hybridejä sisältävää kiviopasta ovat mainittu Thetelin lapidarium ja usein sen kanssa samoissa käsikirjoituksissa esiintyvä pseudonyymi Azareuksen teos. Thetelille attribuoituja pseudepigrafisia opuksia löytyy kymmenistä käsikirjoituksista, joten sitä voi pitää keskiajan mittapuulla yleisesti tunnettuna. Useiden versioiden prologin mukaan tekstit esittelevät kiviä, joita israelilaiset kaiversivat erämaassa exoduksen aikana. Tekstit on laadittu tavanomaisen latinankielisen, kristilliseen kulttuuriin sopeutetun lapidariumin muotoon. Niissä esitellään keskimäärin 20–25 kiveä, joihin on kaiverrettu kuva. Ohjeissa esitellään kuvien vaikutukset ja useissa tapauksessa rituaaleja, joiden avulla kuva tehdään toimivaksi. Tähänastisessa tutkimuksessa on elänyt käsitys yhdestä kivioppaasta, jonka kirjoittajana esiintyy Thetel, Techel, Theel, Chael tai muu muoto samasta nimestä. Tutkimuskirjallisuudessa puhutaan yleisimmin Thetelistä tai Techelistä.⁴¹ Tosiasiassa kyse on vähintään neljästä erillisestä itsenäisestä tekstistä, joilla on muutamia yhteisiä osuuksia, mutta selkeästi itsenäiset ja erilliset tekstitraditiot.⁴² Kutsun keskeisimpiä versioita nimillä Thetel A⁴³, Thetel B⁴⁴, näiden yhdistelmä

BA⁴⁵, sekä usein Thomas Cantimprélaisen *De natura rerum* -teoksen mukana kulkenut ”Thomas-versio”⁴⁶. Kaikissa versioissa on muutamia hybridihahmoja. Thetel A käsittää lähes samat talismaanit samassa järjestyksessä kuin edellä mainittu *Liber planetarum*, mutta siitä puuttuvat hermeettiselle magialle ominaiset rituaalit, astrologia, rukoukset ja symboliset merkit.

Monien Thetelin lapidariumeiden yhteydessä käsikirjoituksissa esiintyy samantapainen kiviä ja kuvia esittelevä pseudepigrafinen lapidarium. Kirjoittajana esiintyy joskus myyttinen Azareus tai Acatengi, joskus teksti on taas anonyymi. Otsikko esiintyy useimmiten muodoissa *De lapidibus* (”Kivistä”) tai *De sculpturis lapidum* (”Kivien kaiveruksista”). Tutkimuksessa käytetyn tavan mukaan puhun Azareuksen lapidariumista.⁴⁷ Tekstin kopiot esittelevät vaihtelevan määrän kiviin kaiverrettavia kuvia, joista valtaosa on palautettavissa antiikin astronomisen kirjallisuuden mallien mukaisesti tähtikuvioihin. Teos oli keskiajalla varsin suosittu: se oli sisällytetty esimerkiksi Thomas Cantimprélaisen, Albertus Magnuksen ja Arnoldus Saxon kivioppaisiin ja kiersi lisäksi itsenäisesti.⁴⁸



Hybridihakmot kuvamagian lähteissä

Kuvamagian merkittävin hybridien lähde *Picatrix* ja sen alkuteos *Ghāyat al-Hakīm* koostuvat neljästä temaattisesti rakentuneesta kirjasta. Tämän tutkimuksen kannalta keskeiset hybridit⁴⁹ esiintyvät kahdessa planeetarista talismaani-ikonografiaa esittelevässä jaksossa toisen kirjan lopulla (*Picatrix* 2.10). Ensimmäinen jakso, jota kutsun ”ikonografiseksi osuudeksi”, kuvailee ptolemaiolaisen järjestelmän seitsemän planeetan personifikaatiot neljän lähteen mukaisesti. *Ghāyan* mukaan lähteet ovat Utāridin (Hermeen arabialainen vastine) teos ”Kivien hyöty”, Apollonius, Kritonin teos pneumaattisista talismaaneista Bu(i)qrātīs-nimisen auktorin kääntämänä sekä ”muu lähde”.⁵⁰ *Picatrixissa* nimet ovat kääntyneet muotoon Mercurius, Beylus, Picatrix ja ”muut viisaat.” Apollonius ja Beylus viittavat antiikissa vaikuttaneeseen Apollonius Tyanalaiseen, Mercurius Hermes Trismegistokseen.⁵¹ Toinen jakso (tästä eteenpäin ”talismaaniosuus”) sisältää joukon kunkin planeetan nimiin liitettyjä talismaaniohjeita.⁵²

Kaikkiaan *Picatrixin* kappaleessa 2.10 esiintyy 28 ikonografista kuvausta ja 39 talismaaniohjetta. Osa ikonografisen osuuden

kuvatyypeistä esiintyy myös talismaaniosuudessa. Mukana on yhdeksän hybridiksi tulkittavaa hahmoa muiden kuvatyypien koostuessa tavanomaisemmista, joskin ikonografisesti rikkaista, eksoottisista ja paikoin groteskeista ihmis- tai eläinhahmoista. Viidelle seuraavalle *Picatrixin* sisältämälle hybridille ei toistaiseksi ole löytynyt paralleelia muualta latinankielisestä kirjallisuudesta.

Yksi Venuksen talismaaneista esittää siivekstä naista, joka pitää kahta poikalasta sylissään. Talismaanin kantaja voi vaeltavaivatta. *Ghāyan* alkuperäisversiossa siiveton nainen pitelee siivekkäitä pikkupoikia, mikä lienee antiikin Venus ja amoriinit-kuvatyyppien toisinto.⁵³ *Picatrixissa* naishahmo on muuntunut hybridiksi ilmeisesti pelkän kopiointi- tai käännösvirheen seurauksena. Kuun ensimmäinen talismaani esittää *Ghāyassa* sauvaan nojaavan linnunpäisen miehen, jonka edessä on kukka. *Picatrixin* vastineessa, joka kielii jälleen tekstien välittämisen haasteista monikielisissä olosuhteissa, linnunpäinen mies tasapainoilee sauvan päällä kukka kädessään. Kuvan kantaja voi vaeltaa uupumatta.⁵⁴ Eräs toinen kuun talismaani kuvaa lapislazuliin leijonan, jolla on ihmisen pää ja kuun symboli selässään. Talismaani

parantaa lasten sairaudet.⁵⁵ Ikonografisessa osuudessa ”Viisaan Picatrixin” mukaan Mercurius on siivekäs mies, jolla on kukon töyhötö; kokonaisuus vaikuttaa tulkinnalta antiikin Hermeestä.⁵⁶ *Ghāyassa* Kuu on Utāridin mukaan kauniskasvoinen sarvekas nainen, joka on kauttaaltaan vyötetty käärmeillä ja lohikäärmeillä. *Picatrixin* riisutussa kuvauksessa sarvekas nainen on vyötetty lohikäärmeellä. Sarvet ovat mahdollisesti muistuma antiikin Hekate-jumalattaren kuunsirpistä.⁵⁷

Kahdella muulla *Picatrixin* hybridityypillä on kiinnostavia paralleleleja latinankielisessä kirjallisuudessa. Nämä esiintyvät sekä ikonografisessa että talismaaniosuudessa. *Ghāyassa* Buqrātīn kääntämän ”Kritonin teoksen” mukaan Mercurius on valtaistuimella istuva mies, jolla on kotkan jalat, kukko pään päällä ja haukka oikeassa kädessä. *Picatrixissa* kuvaus on siirtynyt ”viisaan Mercuriuksen” nimiin: muilta osin vastaavan hahmon vasemmassa kädessä on liekki, oikeassa ei mitään.⁵⁸ Sama kuvatyppi esiintyy talismaaniosuudessa Mercuriuksen talismaanien joukossa: Smaragdiin (*Ghāyassa* vihreään krysoliittiin) kuvataan istuva kotkanjalkainen mies. *Ghāyassa* vasemmassa kädessä on haukka, *Picatrixissa*



liekki. Talismaani vapauttaa vangit vankiloista.⁵⁹ Lisäksi kuvatyypin variantti löytyy *Liber Mercurii*-tekstin (BNCF II.iii.214, 25v) toisesta talismaanista. Siinä smaragdiin kuvataan vastaava valtaistuimella istuva hybridihahmo, jonka vasemmassa kädessä on tähti⁶⁰, oikeassa liekehtivä paperi. Ohje sisältää rituaaleja ja pitkän rukouksen, jossa pyydetään henkeä suomaan kuvan tekijälle mitä tämä haluaa. Samaa kuvatyyppeä lainasi sittemmin esimerkiksi renessanssihumanisti Marsilio Ficino 1400-luvun lopulla.⁶¹

Toinen useissa lähteissä toistuva kuvatyypin on linnunpäinen Venus, jossa yhdistyy kaksi *Picatrixin* ikonografisen osuuden kuvausta. Viisaan *Picatrixin* (Buqrātīs) mukaan naishahmoinen Venus pitelee omenaa sekä taulua muistuttavaa kampa, johon on kirjattu merkit OAOIOA. Mercuriuksen (Utārid) kuvauksessa Venus on ihminen, jolla on linnun kasvot ja pää sekä kotkan jalat.⁶² Kuvatyypit yhdistyvät yhdessä Venuksen talismaaneista *Picatrixin* talismaaniosuudessa:

”Jos teet Venuksen hahmoista naisen hahmon, jolla on ihmisvartalo, linnun pää ja kotkan jalat; oikeassa kädessä tämä pitelee omenaa, vasemmassa taulun kaltaista puista kampa johon nämä merkit on kirjoitettu: OAOIOA. Tämän [talismaanin] kantaja otetaan suopeasti vastaan ja kaikki pitävät hänestä.”⁶³

Firenzen käsikirjoituksen anonyymien tekstin Venus-talismaani toistaa jotakuinkin saman ikonografian⁶⁴. Lisäksi kerrotaan materiaali (punainen vaski), astrologinen ajoitus ja kuvaillaan pitkä rituaali, joka sisältää esimerkiksi leivonnaisen leipomisen ja kyyhkysuhrin. Tarkoituksena on saada haluttu henkilö rakastumaan rituaalin tekijään. Kuvatyypin esiintyy vielä kolmannessa, hieman yllättävässä lähteessä. 1200-luvun alkupuoliskolla vaikuttaneen Arnoldus Saksilaisen (Arnoldus Saxo) *De virtutibus gemmarum*-teokseen on liitetty Azareuksen lapidarium. Azareuksen teos ei yleensä sisällä kyseistä Venus-talismaania, mutta Arnolduksen teokseen liitetystä tekstistä sama kuvatyypin löytyy. Myös tässä tapauksessa se edistää rakkauden tavoittelua.⁶⁵

Kymmenkunta *Ghāyassa* ja *Picatrixissa* esiintyvää kuvatyyppeä esiintyy myös Firenzen käsikirjoituksesta löytyvässä *Liber planetarum*-tekstissä. Näistä kaksi sisältää risteymiä. Buqrātīin ja *Picatrixin* ikonografisissa kuvauksissa Saturnus on korpinkasvoinen ja kamelinjalkainen istuva mies, joka pitelee käsissään sauvaa ja keihästä.⁶⁶ *Liber planetarumissa* Saturnuksen toinen sormus esittää tästä variantin: Saturnus-hahmolla

on korpim kasvot, karitsan jalat sekä sauva ja kalle käsissään.⁶⁷ Ikonografisessa osuudessa Jupiter on samojen lähteiden mukaan leijonankasvoinen ja linnunjalkainen mies, joka jahtaa peitsellä monipäistä lohikäärmettä. *Ghāyan* esittämä Jupiterin toinen talismaani (joka puuttuu latinankielisestä *Picatrixista*) esittää saman kuvatyypin. Vaikutuksena mainitaan vihamiesten pakenevan talismaanin kantajaa.⁶⁸ *Liber planetarumissa* Jupiterin toinen sormus toistaa kuvatyypin. Siellä sormuksen valmistukseen liittyy pitkä seremonia, ja myös sen vaikutukset ovat moninaisia: se esimerkiksi parantaa lukuisia sairauksia, komentaa henkiolentoja ja löytää kätettyjä aarteita.⁶⁹ *Liber planetarumista* löytyy lisäksi kolmas hybridi, jolla ei ole vastinetta *Ghāyassa* ja *Picatrixissa*: Saturnuksen 10. sormukseen kuvataan ihmiskasvoinen lintu.⁷⁰

Kaksi *Liber planetarum*in kolmesta hybridistä esiintyy myös kahdessa Thetelin lapidariumissa (Thetel A ja BA), joiden välityksellä ne saivat laajan levikin keskiajan Euroopassa. Kristalliin kuvattu leijonankasvoinen Jupiter, joka uhkaa aseella kaksipäistä lohikäärmettä, esiintyy näissä ikonografisesti hyvin samankaltaisena kuin *Liber*



planetarumissa. Myös talismaanin vaikutukset ovat pitkälti samat.⁷¹ Lisäksi ihmiskasvoisen linnun sisältävä talismaaniohje kulkee Thetelin lapidariumeissa kieliasua myöten lähes samankaltaisena kuin hermeettisessä paralleelissa.⁷²

Hybridihahmoja esiintyy kohtalaisesti myös muissa Thetelille attribuoiduissa teksteissä. Thetel B:ssä näitä on neljässä kaikkiaan noin kahdestakymmenestä talismaanista: figuuri joka on ”puoliksi nauta” (ja hieman epäselvän kuvauksen mukaan mahdollisesti puoliksi oinas), nainen joka on puoliksi kala (talismaani tekee kantajastaan näkymättömän), ”basiliski” joka on puoliksi nainen, puoliksi käärme ja suojaa myrkyiltä, sekä mies, jolla on nautan pää ja kotkan jalat.⁷³ Thomas Cantimprélaisen *De natura rerum*in mukana kulkeneessa versiossa on puolestaan viisi hybridiä, joista kalan ja naisen yhdistelmä sekä ”basiliski” ovat variaatioita Thetel B:n vastaavista hahmoista. Näiden lisäksi Thomas-versiossa esiintyy hahmo, joka on puoliksi mies, puoliksi nauta, sekä kaksi antiikin mytologiaan viittaavaa hahmoa: siivekstä miestä esittävä kaupankäynnissä auttava talismaani, joka vaikuttaa muistumalta antiikin Hermes-Mercuriukseen-

ta, sekä kentauri joka pitelee käsissään saavaa ja jänistä.⁷⁴

Azareuksen lapidariumin muutamat hybridit liittyvät planeettoihin ja tähtikuvioihin. Tekstissä esiintyvät oinaanpäinen Jupiter, Mercurius jolla on antiikin kuvastoa mukaillen siivet kantapäissä, jänistä kantava kentauri sekä antiikin taruston merihirviö ja tähtikuvio Cetus, jolla on kalan alaruumis ja harjaksinen käärmeenpää.⁷⁵

Kaikkiaan oppineen kuvamagian lähteissä esiintyy 19 hybridistä kuvatyyppeä, joista monet useaan kertaan ja useassa eri lähteessä. Näistä kahdeksan edustaa selkeästi planeettojen personifikaatioita ja/tai antiikin kulttuureiden jumalhahmoja (Venus ja pikkupojat, siivekäs Mercurius, sarvekas Kuu, kotkanjalkainen Mercurius, omenaa kantava Venus, korpinkasvoinen Saturnus, leijonankasvoinen Jupiter, oinaanpäinen Jupiter). Tekstilähteet liittyvät planeettoihin myös linnunpäisen miehen (Kuun talismaani), leijonanpäisen miehen (Kuun talismaani) ja ihmiskasvoisen linnun (Saturnuksen soramus), jos kohta yhteys planeettojen personifikaatioihin vaatii näissä tapauksissa lisätutkimusta. Kuvatyypeistä kaksi juontuu taas yksiselitteisesti astronomisista tähtikuvioista

(Kentauri, Cetus). Lisäksi useimmilla muilla Thetelin Thomas-version ja Azareuksen lapidariumin hybrideillä on todennäköinen yhteys tähtikuvioihin tai taivaankappaleisiin – vain ”basiliski” ja nautanpäinen mies eivät liity länsimaisen konvention mukaiseen tähtitaivaaseen.

Tutkimuksen perusteella hybridejä sisältävät tekstit kuuluvat voittopuolisesti kuvamagian tyyppiin (ryhmän 1, tyyppi 2), jossa kuvilla on yhteys taivaankappaleisiin ja henkiolentoihin. Myös Thetel A ja Azareuksen lapidarium sisältävät samankaltaista kuvastoa ja vastaavia talismaaneja, vaikka astronominen yhteys onkin Thetel A:ssa vähäisempi. Kaiken kaikkiaan astronominen konteksti on dominoiva, sillä lähes kaikki kuvamagian hybridit ovat planeettajumalten personifikaatioita tai tähtikuvioiden esityksiä tai esiintyvät planeetoille omistetuissa talismaaneissa.

Hybridejä sisältäviä lähteitä yhdistää myös se, että lähes kaikki ovat käännöksiä arabiasta: *Picatrix* varmuudella, kolme hermeettistä manuaalia ja Thetel A hyvin suurella todennäköisyydellä. Nykykäsityksen mukaan arabialainen kuvamagia yhdisti sujuvasti monia aiempia perinteitä kuten kreikkalais-roomalaista antiikkia sekä Egyptin,



Syyrian, Mesopotamian, Persian ja Intian astrologisia ja ikonografisia perinteitä tuottaen niistä uusia muunnelmia.⁷⁶ Monimuotoisen taustan vuoksi myös kuvamagian risteymähahmojen voi olettaa juontuvan useasta perinteestä. Antiikin kulttuureiden mytologia ja mytologisoiva astronominen perinne muodostavat selkeästi yhden vaikutuskanavan. Siivekkäät ja mahdollisesti myös linnunjalkaiset Mercurius-hahmot vaikuttavat antiikin Hermes-kuvaston mukaelmilta. Muutamat *Picatrixin* hybridit, kuten siivekäs Venus ja sarvekas Kuutar, voivat olla puhtaasti virhetulkintoja antiikin kuvastosta. Antiikin astronomiassa hybrideinä esitetyt konstellaatiot, kuten kentauri-hahmo (Jousimiehen tavanomainen kuvatyyppe) ja Cetus, esiintyvät lähes sellaisinaan myös keskiajan talismaanioppaissa.

Hybridit kuvamagian kuvastojen osana

Hybridien kokonaisuus kuvamagian kuvastossa on suhteellisen vähäinen. Ensimmäkin hybridejä on vain murto-osassa teksteistä. Latinankielisen kuvamagian korpuksen voidaan laskea yli 30 tekstiä, joista vain *Picatrix*, kolme Hermeettistä manuaalia

sekä Thetelin ja Azareuksen lapidariumit sisältävät hybridejä. Myöskään tilastollisesti hybridit eivät dominoi lähteitä, joissa ne esiintyvät. Esimerkiksi *Picatrixin* kappaleen 2.10 talismaaniosion kuvista 10,3 % (4/39) on hybridejä. *Liber planetarumin* kohdalla vastaava luku on 15,0 % (3/20), ja Thetelille attribuoitujen manuaalien kuvastojen osalta 14,1 % (9/64). Hybridien voi siis sanoa olleen harvinaisehko, joskaan ei täysin marginaalinen osa teosten kuvastoja.

Hybridejä sisältävät talismaaniohjeet eivät myöskään erityisesti poikkea verrokiryhmiensä ikonografisesta yleisilmeestä muutoin kuin olemalla hybridejä. Teosten kuvamaailma on yleisesti ottaen rikas ja moni-ilmeinen: hahmoilla on runsaasti eksotisia tai groteskeja attribuutteja, joiden seurassa leijonanpäinen tai kotkanjalkainen ihmishahmo ei ole hätkähdyttävä poikkeus. Esimerkkinä voi mainita *Liber planetarumin* ja Thetel A:n ensimmäisen talismaanin:

”Jos siis löydät kivistä tähän tapaan kaiverretun sinetin (*sigillum*) ja tämän kuvan, jossa on parrakas, pitkäkasvoinen mies, jolla on käyrät kulmakarvat. Hän istuu auran päällä kahden härän välissä pidellen korppikotkaa kädessään. Hänen kaulassaan on ihmisen pää ja ketun pää.”⁷⁷

Myöskään hybridejä sisältävien talismaanien valmistusrituaalit ja käyttötavat eivät poikkea manuaalien yleisestä linjasta. Useimmat vaikutukset ovat positiivisia, esimerkiksi profylaktisia, suojelevia tai muutoin terveyttä edistäviä tai onnea tuottavia. Vaikutukset eivät ole millään muotoa ”diabolisia” verrattuna muihin talismaaneihin. Konnotatiot paheisiin tai negatiivisessa valossa esitettyyn eläimellisyyteen loistavat niin ikään poissaolollaan.

Kuvamagian hybridit keskiajan kuvaston kokonaisuudessa

Viimeksi kuvatussa mielessä kuvamagian hybridit muodostavat poikkeuksen keskiaikaisen hirviö- ja hybridikuvastojen tulkintamallien joukossa. Lähdeteksteissä niihin ei sisälly moralisoivaa tendenssiä, eivätkä kuvat liity syntiin, moraliteetteihin, turmelukseen tai barbariaan. Kuvamagiassa käytetyt eläinmotiivit vaikuttavat pikemminkin liittyvän voimakkaisiin ja vahvoihin symbolieläimiin, kuten leijonaan. Positiiviset konnotatiot juontunevat pohjimmiltaan Intian, Mesopotamian ja Egyptin rikkaista eläin- ja hybridikuvastoista

Kuvamagian hybridit eroavat muusta Länsi-Euroopassa keskiajalla tunnetusta hybridi-



dikuvastosta myös ikonografisesti. Vastaavia hahmoja ei ole juurikaan tavattu mainittujen lähteiden ulkopuolelta ennen 1400–1500-lukujen vaihdetta, jolloin esimerkiksi Marsilio Ficino ja Cornelius Agrippa kopioivat etupäässä *Picatrixin* välittämiä planetaarijumuutoksia maagis-astrologisten teostensa osiksi. Muutamien tunnettujen tähtikuvioiden ohella vain kalan ja naisen yhdistelmänä esitetty seireeni, ihmispäällä varustettu leijona ja käärme, jolla on naisen pää (”basiliski”), esiintyvät muissa perinteissä kuten bestiaareissa.

Tähänastisen tutkimuksen perusteella vaikuttaa siltä, ettei kuvamagian hybridien ja muiden hybridikuvastojen välillä ole ollut todennettavaa vuorovaikutusta vielä 1200–1300-luvuilla. Hybridikuvastoltaan rehevimmät kuvamagian lähteet, *Picatrix* ja hermeettiset manuaalit, olivat ennen 1400-lukua Euroopassa lähes tuntemattomia, mikä osaltaan selittää kuvatyyppeiden vähäisiä yhteyksiä muihin keskiaikaisiin hybridikuvastoihin. Kuvamagian hybridit, kuten koko kuvamagian ydinryhmä itsessään, vaikuttaakin muodostaneen keskiajan ja uuden ajan alun kirjallisessa ja visuaalisessa kulttuurissa kiintoisan isolaatin: kuvamagian

tekstejä kopioitiin ja luettiin, ja niitä kohtaan tunnettiin ilmiselvää mielenkiintoa, mutta niiden kuvasto ei harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta päässyt murtautumaan oman perinteensä ulkopuolelle.

Viitteet

- 1 Bestiaarien tutkimuksesta, esim. Simona Cohen, *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art* (Leiden; Boston: Brill, 2008), xxxiii.
- 2 Taidehistoriassa tunnetusti esim. Rudolf Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols* (London: Thames and Hudson, 1977) ja John Block Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981).
- 3 ks. viite 5. Dekaanista suomeksi, Ockenström, L. (2015). ”Magia ja taide keskiajalta uuden ajan alkuun: oppinut magia ja eurooppalainen kuvamaailma 1100–1600 magian tutkimusperinteen muutosten valossa”, *Tahiti*, vol. 5 nro. 2 (2015), noudettu osoitteesta <https://tahiti.journal.fi/article/view/85572>.
- 4 Tekijä tiedostaa aiheensa kansainvälisen luonteen. Aiheesta on tekeillä laajennettuja englanninkielisiä julkaisuja kansainväliselle yleisölle. Tämä artikkeli on tarkoitettu kotimaisen tieteellisen keskustelun vauhdittajaksi.
- 5 Warburg sovelsi esimerkiksi *Picatrix* -kokoelmassa esiintyviä dekaanihahmoja Palazzo Schifanoian freskojen tulkinnassa. Aby Warburg, ”Italian Art and International Astrology in the Palazzo Schifanoia, Ferrara (1912)”. Teoksessa A. Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance* (Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities), 1999, 563–592. ”Dekaaneista” ja sphaera barbarica -kokonaisuudesta on laajemmin kirjoittanut Wilhelm Gundel, *Dekane Und Dekansternebilder: Ein Beitrag Zur Geschichte Der Sternbilder Der Kulturvölker: Mit Einer Untersuchung Über Die ägyptischen Sternbilder Und Gottheiten Der Dekane Von S. Schott*. 2., durchges. Aufl. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969). Latinankielisestä *Picatrixista* on saatavilla D. Pingreen editio sekä tuore englanninnos: Mağrītī, A. M. I. a., Pingree, D. & Pseudo-Magriti, *Picatrix: The Latin version of the Ghāyat Al-Hakīm: text, introduction*,



appendices, indices (London: The Warburg Institute, 1986). (Tästä eteenpäin ”*Picatrix*.”) Majrīṭī, Maslamah ibn Aḥmad, Dan Attrell, ja David Porreca. *Picatrix: A Medieval Treatise On Astral Magic* (University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2019).

6 Termi pohjautuu latinan sanaan hibrida, sekasikiö.

7 Lohikäärme: Cohen, *Animals as Disguised Symbols*, 207–208. Ihmerodut: Heidi Thimann, “Marginal Beings: Hybrids as the Other in Late Medieval Manuscripts”, *Hortulus*, vol. 5, nro 1 (2009), luettu 31.8.2020, <https://hortulus-journal.com/journal/volume-5-number-1-2009/thimann/>.

8 D. P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic From Ficino to Campanella* (London: Warburg Institute, University of London, 1958). “Demonisella” Walker tarkoitti rituaaleja joissa kutsutaan henkilöitä. “Spirituaalinen” taas viittaa pneumatologisiin teorioihin.

9 David Pingree, “Learned Magic in the Time of Frederick II.” *Micrologus. Natura, scienze e società medievali II* (1994), 39–56. Jakoa sovelletaan esimerkiksi teoksessa *The Routledge History of Medieval Magic*, toimittaneet Sophie Page ja Catherine Rider (London: Routledge, 2019). Hermeettinen kirjallisuus tarkoittaa muinaiseen Egyptiin sijoitetun Hermes Trismegistoksen tai muun Trismegistoksen legendaan liittyvän auktorin nimissä kulkevia pseudepigrafisia tekstejä, hermeettinen magia taas hermeettisiä tekstejä, joissa on maagista sisältöä. Termi salomoninen viittaa kuningas Salomonin nimissä kulkeneisiin pseudepigrafisiin teksteihin. Magian nykyisessä jaottelussa (ks. n. 10) hermeettiset tekstit sijoitetaan kuvamagiaan ja luonnonmagiaan, salomoniset tekstit rituaalimagiaan. Hermeettisestä perinteestä, ks. Garth Fowden, *The Egyptian Hermes. A Historical Approach to the Late Pagan Mind* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993). Roelof van den Broek, “Hermes Trismegistus I: Antiquity,” teoksessa *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*, toim.

Wouter J. Hanegraaff (Leiden; Boston: Brill, 2005), 474–78. Roelof van den Broek “Hermetic Literature I: Antiquity,” teoksessa *Dictionary of Gnosis*, 487–499.

10 Láng, *Unlocked Books*, 37–39, 83; Klaassen, *The Transformations of Magic*, 23, 39.

11 Benedek Láng, *Unlocked Books: Manuscripts of Learned Magic in the Medieval Libraries of Central Europe* (University Park, PA: Pennsylvania State Univ, 2008), esim. 37–39 & passim. Samankaltaista jakoa käyttävät mm. Frank Klaassen, *The Transformations of Magic: Illicit Learned Magic in the Later Middle Ages and Renaissance* (University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2013) ja Sophie Page, *Magic in the Cloister: Pious Motives, Illicit Interests, and Occult Approaches to the Medieval Universe*. (University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2013).

12 Kuvamagian lähteistä ja käänösprosessista, mm. David Pingree, “The Diffusion of Arabic Magical Texts in Western Europe,” teoksessa *La diffusione delle scienze islamiche nel medio evo Europeo*, toim. Biancamaria Scarcia Amoretti (Roma: Accademia nazionale dei Lincei, 1987).

13 Lángin esitys kuvamagiasta, Láng, *Unlocked Books*, 81–118.

14 *Tilasm*-termin kääntämisestä: Charles Burnett: “Nīranj: a Category of Magic (Almost) Forgotten in the Latin West”, teoksessa *Natura, scienze e società medievali. Studi in onore di Agostino Paravicini Bagliani*, toim. Claudio Leonardi, Francesco Santi, Agostino Paravicini Bagliani (Firenze: SISMEL 2008), 37–38.

15 Láng, *Unlocked Books*, 30–31, Pingree, “Diffusion,” 74–76.

16 ks. Paolo Lucentini ja Vittoria Perrone Compagni, “Hermetic Literature II: Latin Middle Ages,” teoksessa *Dictionary of Gnosis*, 499–529.

17 Hermeettisiä kuvamagian tekstejä ovat dokumentoineet varsin tarkoin Paolo Lucentini ja Vittoria Perrone Compagni teoksessa *I testi e i codici*

di Ermete nel Medioevo (Firenze: Polistampa, 2001), 59–93. “Belenus” on muunnelma antiikin auktorin Apollonius Tyanalaisen nimestä.

18 Láng, *Unlocked Books*, 83–84, 91. Kuvamagian teksteistä, 81–118.

19 Láng lukee esimerkiksi Kyranideen luonnonmagiaan (Láng luonnomagiasta, Láng, *Unlocked Books*, 51–77. Klaassen kuvamagiasta, Klaassen, *The Transformations of Magic*, 33–56.

20 Ks. esim. Lucentini & Perrone Compagni, *I testi e i codici*, 34–37.

21 Klaassen, *The Transformations of Magic*, 34–35.

22 Esimerkiksi Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols*, 46–47, 49, ja Friedman, *The Monstrous Races*, 5–8.

23 Keskiajan mytografisen ikonografian tunnettu esitys, ks. esim. R. Klibansky, E. Panofsky, ja F. Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art* (London: Nelson, 1964), 170–178.

24 Esim. Karolinginen kuvitus Leiden, Universiteitsbibliotheek Voss. lat. Q. 79, fol. 50v. The Warburg Iconographic Database, luettu 1.9.2020, https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=3320

25 Michael J. Curley, *Physiologus* (Chicago: University of Chicago Press, 2009), 23–24, 51. Physiologuksen taustasta esim. Cohen, *Animals as Disguised Symbols*, 3–4.

26 Physiologus lähteenä: esim. Joyce J. Salisbury, *The Beast Within. Animals in the Middle Ages* (New York: Routledge, 1994), 86–89.

27 Curley, *Physiologus*, 23–24, 51.

28 Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols*, 50, 56. Faabeleista myös Salisbury, *The Beast Within*, 89–100.

29 Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols*, 56, Cohen, *Animals as Disguised Symbols*, 8–14.

30 Cohen, *Animals as Disguised Symbols*, 5, 10, 203.

31 Esimerkiksi kirkkoisä Augustinus ja Isidorus Sevillalainen katsoivat, että oudot ihmislajit olivat



osa Luojan luomistyötä. Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols*, 49–50, 55–56; Friedman, *Monstrous Races*, 59.

32 Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols*, 14. Friedman, *Monstrous Races*, 26; Thimann, “Marginal Beings”.

33 Salisbury, 143. Cohen, *Animals as Disguised Symbols*, 204, 208. Cohen, *Animals as Disguised Symbols*, 8–14, 22, 221–222.

34 Ks. n. 5.

35 Ghāyat al-Hakīmista, ks. esim. Dan Attrell ja David Porreca, “Introduction,” teoksessa Majrīfī, Maslamah ibn Aḥmad, Attrell & Porreca, *Picatrix*, 1–7; David Pingree, “Some of the Sources of the *Ghāyat al-hakīm*,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 43, 1980, 1–15. Tekijästä ja ajoituksesta, Maribel Fierro, “Batinism in al-Andalus. Maslama b. Qasim al-Qurtubī (d. 353/964), author of the *Rutbat al-Hakīm* and the *Ghāyat al-Hakīm* (Picatrix),” *Studia Islamica* 84 (1996/2), 87–112. *Picatrixin* kopiointihistoriasta, Láng, *Unlocked Books*, 96–104. Yleistä lisätietoa *Picatrixista*, *Images Et Magie: Picatrix Entre Orient Et Occident*. Toim. J.-P. Boudet, A. Caiozzo ja N. Weill-Parot (Paris: Honoré Champion, 2011).

36 Teksteistä ei ole tehty yksityiskohtaista tutkimusta. Lucentini ja Perrone Compagni esittelevät niitä lyhyesti (ks. viitteet 39, 40).

37 Firenze, Biblioteca Nazionale centrale, ms. II.iii.214, tästä eteenpäin BNCF II.iii.214. Laajin tutkimus käsikirjoituksesta, ks. Pingree, “Learned Magic.”

38 Pingree, “Learned magic,” 41–42, 52, 54

39 Ks. Lucentini & Perrone Compagni, *I testi e i codici*, 63–64.

40 Ks. Lucentini & Perrone Compagni, *I testi e i codici*, 61–63, ja Pingree, “Learned magic,” 52.

41 Käsikirjoitusperinteestä Pingree, “Diffusion”, 64–66. Tutkimushistoriasta Katelyn Mesler, “The medieval lapidary of techel/Azareus on engraved stones and its jewish appropriations,” *Aleph: Historical*

studies in science and judaism 14, no. 2 (2014), 78–83. Pingree ja Mesler käyttävät muotoa Techel, Lynn Thorndike ja Klaassen muotoa Thetel. Klaassen, *Transformations*, 34. Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science: Volume II, The First Thirteen Centuries* (New York: Columbia University Press, 1923), 389.

42 Esittelen Thetel-perheen tekstihistoriaa ja jaottelua yksityiskohtaisemmin tulevissa julkaisuissa.

43 Esimerkiksi käsikirjoituksissa Berliini, Staatsbibliothek zu Berlin—Preussischer Kulturbesitz, MS lat. 2o 307 (956) 22rv (Tästä eteenpäin Berliini MS 307). London, Wellcome Library, MS 117, 104–109.

44 Esim. Pariisi, Bibliothèque nationale de France (tästä eteenpäin BnF), MS lat. 8454, fols. 65v–66r. Oxford, Bodleian Library, MS Digby 79, fols. 178v–179v.

45 Esim. BnF MS lat. 16204, 500–505. London, British Library (tästä eteenpäin BL), MS Sloane 1784, fols. 5v–12v.

46 Esim. Oxford, Bodleian Library, Ashmole 1471, 66v–67v. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cim 6908, 57r–58r.

47 Pingree, “Diffusion”, 66–67. Katelyn Mesler on esittänyt Thetelin ja Azareuksen muodostavan käsikirjoitustraditiossa yhteisen ”kompleksin”, jonka osia ei voi tarkastella irrallaan toisistaan. Mesler, “The Medieval Lapidary of Techel/Azareus”, passim. Näkemys on perusteeton, sillä kyse on useista erillisistä teksteistä, joiden tekstihistoria on helposti todettavissa.

48 Pingree, “Diffusion”, 67. Itsenäisesti esim. käsikirjoituksissa BL Julius Cotton D VIII, 121v–123r ja BL MS Arundel 342, 69r–71r.

49 Lisäksi *Picatrixissa* esitellyjen, myös muista lähteistä tunnettujen dekaanien ja kuun huoneiden ikonografiassa esiintyy muutamia hybridejä. Dekaanien joukossa: kamelinvartaloineen mies, *Picatrix* 12.11.7 (sivu 76); mies jolla on syöksyhampaat ja elefantin vartalo 12.11.8 (76);

kotkankasvoinen mies 12.11.10 (76); mies jolla on hevosen vartalo 12.11.12 (76); koiran ja karhun yhdistelmä (2.11.15, 77). Kuun huoneissa: 8. huone, ihmiskasvoinen kotka 4.9.36 (230); 20. huone, kentauri-hahmo 4.9.48 (232); 27. huone, siivekäs mies 4.9.55 (234).

50 A. M. Maḡrītī, “*Picatrix*”: *Das Ziel des Weisen von Pseudo-Maḡrītī* (tästä eteenpäin *Ghāya*), saksaksi kääntäneet M. Plessner and H. Ritter (London, 1962), 115–119.

51 *Picatrix* 2.10.10–38, sivut 65–68.

52 *Ghāya* 119–131. *Picatrix* 2.10.40–87, 68–74.

53 *Picatrix* 2.10.60, 71. *Ghāya*, 122.

54 *Ghāya*, 125. *Picatrix*, 2.10.74, 72.

55 *Ghāya*, 126. *Picatrix*, 2.10.77, 73.

56 (2.10.33 (67)). *Ghāyassa* vastaava kuvaus on attribuoitu Utāridille. *Picatrixissa* Utāridin ja Buqrātīskääntäjän kuvaukset ovat vaihtaneet paikkaa. *Ghāya*, 116.

57 *Ghāya*, 117. *Picatrix* 2.10.35, 67.

58 *Ghāya*, 116. *Picatrix*, 2.10.32, 67.

59 *Ghāya*, 123. *Picatrix*, 2.10.68, 72.

60 Tähti, alkutekstissä *astor*, voi olla korruptio latinan sanasta haukka, *astur*. Lauri Ockenström, “Refined resemblances: Three categories of astro-magical images in Marsilio Ficino’s *De vita* 3.18 and their indebtedness to “abominable” books”, *Magic, Ritual, and Witchcraft*. Summer 2014 Vol. 9.1, 20.

61 Susanne Beiweis & Lauri Ockenström, “Memory, Mercury & magic in Marsilio Ficino’s *De vita*.” *Rinascimento*. LIX (2019), 287–294.

62 *Ghāya*, 115. *Picatrix*, 2.10.27, 67. *Ghāya*, 116. *Picatrix*, 2.10.28, 67.

63 *Ghāya*, 121. *Picatrix* 2.10.55, 70: “Si ex formis Veneris feceris formam mulieris cuius corpus sit humanum. caput vero avis necnon et pedes aquile, in dextra manu malum, in sinistra vero pectinem tenentis ligneum similem tabule talibus figuris scriptum: ΟΛΟΙΟΛ, qui hanc ymaginem secum portaverit bene recipietur et ab omnibus diligitur.”

64 BNCF II.iii.214, 26v.



65 Pariisi, BNF, MS Lat. 7475, 140r.
66 *Ghāya*, 117. *Picatrix*, 2.10.11.
67 BNCF II.iii.214, 34v.
68 *Ghāya*, 129.
69 BNCF II.iii.214, 36r.
70 BNCF II.iii.214, 35v.
71 Berliini MS 307, 22r.
72 Berliini MS 307, 22r.
73 Esim. BL, Harley MS 80, 105v, 106r
74 München, Clm 6908, 57r–58r.
75 Esim. BL, Arundel MS. 342, 69v. Cetus-hahmosta, myös BL MS. Sloane 1784, 11rv.
76 David Pingree on esimerkiksi jäljittänyt monia *Picatrixin* ja hermeettisen kuvamagian kuvatyyppejä (joskaan ei tässä artikkelissa käsiteltyjä hybridejä) intialaisiin ja persialaisiin käsikirjoituksiin. Esim. David Pingree, “Indian Planetary Images and the Tradition of Astral Magic,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 52 (1989), 1–13. Enimmiltä osin kuvamagian ikonografian taustojen tutkimus on vasta alkumetreillä.
77 Berliini MS 307, 22r. “Si igitur inveneris sigillum in lapide ita scultum et hanc figuram habitantem virum barbatum scilicet et longum vultum et supercilia curvata sedentem super aratrum inter duos tauros baiulantem vulturem in manu. et in collo eius capud hominis et capud vulpis.”

FT Lauri Ockenström toimii taidehistorian yliopistotutkijana Jyväskylän yliopistossa. Tutkimusintresseihin sisältyvät maagis-astrologiset kuvastot sekä keskiajan ja uuden ajan alun visuaalinen kulttuuri. Lisäksi Ockenström johtaa Vitruviuksen *De architectura* -teoksen käännösryhmää.

Tämän artikkelin kirjoittaja on myös numeron päätoimittaja. Artikkelin toimituksesta ja refereekäytännöistä on vastannut FT, dos. Roni Grén.



Epämuotoiset kehot maan ja taivaan rajalla – Hybridieläimet Laitilan kirkon keskiaikaisessa kuvaohjelmassa

Vilma Mättö

Käsittelen tässä artikkelissa melko vähälle huomiolle jääneitä ihmisen ja eläimen yhdistelmämuotoja, jotka sisältyvät vuosien 1460 ja 1480 välillä rakennetun¹ Laitilan Pyhän Mikaelin kirkon maalausohjelmaan. Laitilan kirkon keskilaivaa reunustavissa arkadikaarissa kuvatut fantasiaeläimet ihmiskasvoisine hybridiolentoinen on ainutlaatuinen ja laajin säilynyt esimerkki eläinlajien sekoituksia ilmentävien kuva-aiheiden esityksistä Suomen keskiajan kirkkotaitteesta.² Arkadikaarisarjaan lukeutuvat muiden tarueläinten lisäksi maalaukset kolmesta sekamuotoisesta eläinaiheesta. Kirkon pohjoispuolelle on maalattu naishybridi, jolla on vihreään huntuun kiedotut kasvot sekä tukeva sorkkaeläimen alaruumis. Idemmäs seuraavaan pohjoiskaareen on kuvattu eväselkäinen, to-

dennäköisesti lohikäärmettä esittävä hahmo, jolla on lintumainen nokka. Vastaavassa paikassa eteläisessä kaaressa esitetään lisäksi osittain fragmentoitunut fantasiahahmo, jolla on ilmeisesti ollut parrakkaan miehen kasvot ja naishybridin kanssa vastaavanlainen sorkkaeläimelle kuuluva roteva alaruumis. Keskityn analyysissäni ihmisen ja eläimen sekoituksia esittävään kahteen maalaukseen. Näiden merkitys kuvaohjelmassa on lohikäärmeestä poiketen hieman vaikeammin avattavissa, mikä tekee niistä erityisen kiinnostavia tapausesimerkkejä.

Hybridieläimet tai ihmisen ja eläimen ruumiinosia yhdistelevät hahmot kuuluvat osaksi pitkää keskiaikaista traditiota, jonka suo-

Kuva 1. Naiskasvoinen hybridi, 1483. Al secco -maalaukset, n. 130 x 65 cm. Laitilan Pyhän Mikaelin kirkko. Kuva: Vilma Mättö.



Kuva 2 >. Eväselkäinen lohikäärme, 1483.
Al secco -maalauk, n. 130 x 65 cm. Laitilan
Pyhän Mikaelin kirkko. Kuva: Vilma Mättö.

Kuva 3 >>. Mieskasvoinen hybridi, 1483.
Al secco -maalauk, n. 130 x 65 cm. Laitilan
Pyhän Mikaelin kirkko. Kuva: Vilma Mättö.

sion huippu ajoittui keskiajan loppupuolelle. 1100-luvulta lähtien hybridit olivat tavanomainen aihe niin kirjallisuuden kuin taiteen kuvauksissa, eli Laitilan kirkon hybridimaalaukset yhdistyvät myös osaksi intervisuaalista ja koko länsimaisen kristikunnan kuvastossa näyttäytyvää ilmiötä. Nostan analyysini keskiöön hybridiaiheiden roolin osana maalaukokonaisuutta. Tarkastelen artikkelissa sitä, kuinka kiinteäksi osaksi kuvaohjelmaa tällaiset aiheet voidaan katsoa erityisesti Laitilan kirkon tapauksessa. Aiemmassa tutkimuksessa niin Laitilan erikoiset hahmot kuin vastaavat aiheet muissa Suomen ja lähialueen kirkoissa on usein sivuutettu silloin, kun kokonaan tai osittain säilyneitä maalaussarjoja on tarkasteltu korrekta teologista sanomaa painottavan tutkimusperinteen puitteissa. Lähestynkin Laitilan kirkon maalauksia yhtä aikaa tästä perinteisestä ikonografisesta



tulokulmasta käsin mutta myös niin sanottu uuden taidehistorian piirissä syntyneen, muita kulttuurisia ulottuvuuksia avaavan tutkimusotteen pohjalta.³ Näkökulmani on ilmiölähtöinen. Artikkelin metodologisena lähtökohtana hyödynnän paikan päällä kirkkoissa tapahtunutta kuvien sijoittelun ja tilan havainnointia, jota täydennän hybridiaiheiden ikonografisella tarkastelulla. Peilaan tulokinnassani hybridiaiheiden yksityiskohtaista ikonografista analyysiä koko kuvaohjelman ja kirkkotilan havainnointiin sekä vertaan samalla Laitilan kirkon esimerkkejä muutamaa laajemman kulttuurialueen esiintymiin. Poimintani ja havaintoni perustuvat etupäässä tekemääni aineistokartoitukseen Suomen ja itäisen Ruotsin keskiaikaisissa kirkkoissa.⁴ Havaintojeni pohjalta hybridiset hahmot näyttävät olleen varsin tavanomaisia aiheita eritoten Suomen kanssa samaan kulttuuripiiriin kuuluneen Uplannin ja muun Mälarenin alueen kirkkoissa, mutta joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta niiden sijoittelussa tai ulkoasussa ei ole todennettavissa yhtä vakiintunutta kaavaa, mikä toisaalta osoittaa yksittäisten maalausten lähiluennan tarpeen. Tästä lähtökohdasta esitän, että Laitilan kirkon hahmot voidaan nähdä samanaikaisesti

niin kuva-aiheen erityisinä ilmentyminä kuin laajempaa ilmiötä kuvaavina esimerkkeinä.

Kaikki Laitilan kirkossa nähtävät maalaukset on ajoitettu 1480-luvulle⁵ ja niiden päätekijöiksi arvellaan kahta samassa tekijäryhmässä työskennellyttä ammattimaalaria.⁶

Kuten monet Suomen keskiaikaisista kirkkomalauksista, myös Laitilan maalausikonaisuus on tekoajankohtansa jälkeisten vuosisatojen aikana kokenut merkittäviä vaurioita, päällemaalauksia sekä maalauksille tehtyjä korjaustoimenpiteitä. Kirkon seinämaalaukset on kalkittu peittoon ilmeises-



Kuva 4. Laitilan kirkon keskilaiva kuoriin päin. Kuva: Janika Aho



ti vuoden 1793 tulipalon jälkeisten restaurointien yhteydessä.⁷ Vuonna 1864 myös holvimaalaukset peitettiin aikakauden tyylin mukaisesti, ja samalla holveja koristeltiin moderneilla sablonikuvioinneilla.⁸ 1920-luvulla kirkon maalaukset otettiin esille ja restauroitiin Juhani Rinteen sekä myöhemmin arkkitehti A. W. Ranckenin johdolla.⁹ Seinämaalaukset olivat suurilta osin tuhoutuneet, mutta runkokuoneen holveissa ja sakaristossa olevat maalaukset saatiin säilytettyä.

Aiempi tutkimus Laitilan kirkon maalauksista

Laitilan kirkon maalaukokokonaisuuden funktioita tai sen esittämän teologisen ohjelman kokonaismerkitystä ei ole aiemmin analysoitu. Kirkon kuvaohjelmaa on kokonaisuutena käsitelty lähinnä 1900-luvun alkupuoliskon tutkimuksessa, jossa maalauksiin kuuluvia hybridiaiheita on tulkittu paheiden ja syntien vertauskuvallisina esityksinä.¹⁰ Vuonna 1924 arkeologi Juhani Rinne kirjoitti ensimmäisen kerran kuvaohjelman paljastamisesta restaurointihankkeen yhteydessä ja kuvaili liimaväriä alta esiin otettujen maalauksien aiheita.¹¹ Laajimmin Laitilan kirkon maalauksista on kirjottanut arkkitehti

A. W. Rancken *Suomen Kirkot – Finlands kyrkor* -kirjasarjan vuonna 1930 ilmestyneessä osassa.¹² Maalauksia tarkastellessaan hän kuvaili mieskasvoista hybridiä kentaurimaiseksi hahmoksi.¹³ Rancken arveli arkadikaariin maalatun fantasiaolentokuva-sarjan olleen allegorinen esitys kuolemansynneistä, ja koska villit kentaurit yhdistettiin himoon, kentaurimainen hahmo olisi näin ollen kuvannut yhtä näistä synneistä.¹⁴ Naiskasvoisen hybridieläimen hän tulkitsi sen sijaan mahdolliseksi kateuden allegoriaksi. Jää kuitenkin epäselväksi, millä perusteella hän on päätenyt tähän tulkintaan.¹⁵

Myöhemmin 1930-luvulla myös taidehistorioitsija Ludvig Wennervirta tarkasteli kirkon maalauksia Lounais-Suomen ja Ahvenanmaan keskiaikaisiin kirkkomaalauksiin keskittyneessä väitöskirjassaan.¹⁶ Wennervirta tulkitsi hybridien ja satueläinten sarjan kuvanneen ehkä vertauskuvallisesti paheita,¹⁷ muttei täsmällisemmin avannut niiden yhteyttä kirkon muihin kuviin. Vertauskuvallisen funktion Wennervirta perusteli sillä, että keskiajalla pääsynnit kuvattiin usein erilaisilla eläimillä ratsastavien ihmisen muodossa.¹⁸ Wennervirta mainitsee käsittelyssään joitakin vastaavia esiintymiä muista yhteyksistä.

Näistä poimintoista ehkä kiinnostavimmaksi esimerkiksi nostaisin Rouenin katedraalin 1200-luvun portaaliveistoksissa esitetyn kokonaisuuden, jota käytän myös itse yhtenä vertailukohteena Laitilan kuvaohjelmalle. Säilyneitä kuolemansyntien representaatioita tunnetaan joistakin pohjoismaisista kirkkoista,¹⁹ mutta tämä tuskin koskee suurinta osaa kuvattujen tarueläinten esityksistä ja tuntuu Laitilankin kohdalla hieman hankalasti perusteltavalta ja kuvaohjelman muut aspektit sivuuttavalta oletukselta.²⁰ Pidän kuitenkin todennäköisenä, että Laitilan hahmoilla on ollut synteihin viittaava merkitys. Yksittäisten synninkuvausten sijaan ne ovat tulkintani mukaan toimineet monitahoisina tutkiskelun välineinä, joiden avulla ihmisten heikkouksia, paheita ja kuolemanjälkeiseen kohdistettua pelkoa voitiin käsitellä huomiota herättävällä ja humoristisella tavalla.

Varsinaissuomalaisten kirkkomaalauksien tiivis yhteys Uplannin alueen kirkkoihin on tunnistettu jo varhaisessa tutkimuksessa, jolloin Laitilan kirkon maalauksia on pin-tapuolisesti käsitelty myös ruotsalaisessa myöhäiskeskiajan kirkkomaalauksista käsittelevässä tutkimuksessa.²¹ Laajaa pelkääntään sekamuotoisiin hahmoin keskittyvää



tutkimusta ei tietääkseni ole tehty niin kansainvälisessä kuin pohjoismaisessakaan kontekstissa. Käytännössä hybridiaiheita on lähes poikkeuksetta käsitelty ainoastaan väljästi määriteltyjen kategorioiden, kuten käsikirjoitusten marginaalikuviä tai keskiajan hirviökuvastoa tarkastelevien tutkimusten osana.²² Suomalaisen ja ruotsalaisen kirkkomaalausaineiston osalta tutkimustilanne on vastaava. Kirkoissa nähtäviä hybridikuvia on sivuttu tutkimuksessa, mutta niiden esiintymistä ei ole tehty yksityiskohtaista kartoitusta tai perusteellisempaa, koko kuvaohjelmaan kontekstoivaa ikonografista analyysiä.²³ Valtaosa Suomen ja itäisen Ruotsin kirkkomaalauksissa esiintyvistä hybridiolennoista ja muista droleria-aiheista²⁴ – eli esimerkiksi faabeleihin tai maallisiin aiheisiin liittyvistä kuvista – on jäänyt kokonaan käsittelemättä.

Laitilan kirkon maalaukset ja niiden sijainti

Kuvaohjelman keskeinen merkityssisältö on oleellinen lähtökohta myös tulkittaessa siihen kuuluvia hybridiaiheita, sillä kuvien merkitykset muotoutuvat lopulta aina tietys-



Kuva 5. Laitilan kirkon eteläinen sivulaiva ja itäseinällä nähtävä Viimeinen tuomio.
Kuva: Janika Aho.



Kuva 6. Laitilan kirkon pohjoinen sivulaiva ja arkadikaaren naiskasvoinen hybridi.
Kuva: Janika Aho.



sä ajassa ja paikassa, sijoituskontekstinsa mukaan. Samaan aikaan kun eri yhteyksissä kuvatut hybridiaiheet liittyivät osaksi universaalia kuvatradiiota, jokainen yksittäinen kuva oli myös laajemman ilmiön ainutkertainen ilmentymä. Yhtenäinen kuvaohjelma ja sen kerronnallinen viesti on siis vääjäämättömän osa siinä esitettyjen aiheiden merkityksenantoa.

Seurakuntakirkkoja varten laaditut kuvaohjelmat olivat eheitä kokonaisuuksia, jotka rakentuivat jonkin teeman ympärille. Ohjelman maalaukset laadittiin palvelemaan kirkon keskeisintä tehtävää, kristinuskon dogmien välittämistä yleisölle. Kokonaisuudessaan kirkkorakennus toimi taivaallisen Jerusalemin toisintona,²⁵ jonka sisätilat voitiin annettujen merkitysten ja funktioiden perusteella jakaa erillisiin osiin. Vaikka nykyisessä Suomessa ja Suomen alueen vaikutuspiirissä työskennelleiden maalariryhmien töissä on löydettävissä toistuvuutta aihevalintojen tai kuvien sijoittelun suhteen, yksittäiset maalausohjelmat toteutettiin aina kuhunkin kirkkoon yksilöllisesti eikä täsmälleen kahta samanlaista maalauskokonaisuutta ole näin ollen olemassa.²⁶

Laitilan kirkon 1400-luvun loppupuolella valmistuneet maalaukset ovat vain osittain säilyneet. Alkuperäisestä maalaussarjasta jäljellä oleva kokonaisuus havainnollistaa kuitenkin kiinnostavalla tavalla keskiajalle tyypillistä kuvailmaisun tapaa, joka oli yhtä aikaa sekä systemaattista että mielikuvituskellista. Kuvaohjelmassa painottuu kirkkorakennuksen rooli maanpäällisenä taivaana ja rajana Jumalan valtakunnan ja ulkomailman välillä. Lännestä itään päin katsottaessa maalausohjelma alkaa länsiseinän ulkokomeroihin maalatusta kuvaparista, joka asettuu kirkkorakennuksen ja ulkotilan väliselle kynnykselle: taivaan valtakunnan avaimia pitelevä apostoli Pietari yhdessä pahuutta vastaan taistelevan arkkienkeli Mikaelin kanssa ovat ensimmäisinä vastassa Jumalan valtakunnan ja maanpäällisen todellisuuden välisellä rajalla.²⁷

Luettelen seuraavassa pääpiirteittäin Laitilan kirkon maalausohjelmaan kuuluvat kuva-aiheet, joista holvien maalaukset ovat parhaimmin säilyneitä. Kuoriholvissa esitetään evankelistasymbolit ja kirkkoisät sekä näiden väliin jäävissä holvivaipoissa tekstinauhoja kannattelevat enkelit. Keskilaiivan toisen holvin itäisessä vaipassa

kuvataan kirkkosalia ja seurakuntaa kohti suuntautuneet Kristuksen kasvot. Laitilan kirkon seinämaalauksista parhaiten säilynyt on itäseinällä esitetty Viimeinen tuomio. Kuvasommitelman keskiössä on taivaankaarilla istuva Kristus Neitsyt Maria oikealla ja Johannes Kastaja vasemmalla puolellaan. Näiden alla kuvataan Pyhä Pietari johdattelemassa pelastettuja taivaan porteista sisään sekä toisessa laidassa helvetin kita, jonne paholaiset syöksevät kadotettuja. Koska pohjoisseinällä sakariston oviaukon läntisellä puolella on jäljellä katkelmallinen esitys Jeesuksen syntymäkertomuksesta, voidaan olettaa, että kirkon seinäpintoja on alun perin kiertänyt Kristuksen elämänvaiheita havainnollistava kuvasarja. Paremmin säilyneenä, joskin kovakätisesti restauroituna vastaavanlainen kokonaisuus löytyy Taivassalon kirkon seiniltä.

Kirkon keskilaivaa reunustavat ristinmuotoiset holveja kannattelevat pilarit. Pilaireista kohoaviin arkadikaariin on maalattu kuvasarja, joka alkaa itäseinältä lähtevistä kaarista ja jatkuu aina viidennen traveen kaariin. Sarjan itäpäässä esitetään joukko naispyhimyksiä. Näiden jälkeen nähdään kaksi mielikuvitusolentoa. Lohikäärme on





Kuva 7. Aadam, 1483. Al secco -maalauk, Laitilan Pyhän Mikaelin kirkko.
Kuva: Janika Aho.



Kuva 8. Eeva, 1483. Al secco -maalauk, Laitilan Pyhän Mikaelin kirkko.
Kuva: Janika Aho.



kuvattuna pohjoisessa ja mieskasvoinen hybridi eteläisessä arkadikaessa, joista molemmat kohdistuvat kirkon länsipäätyä kohti. Näitä vastakkain kuvataan Aadam ja Eeva. Seuraavassa holvivälissä Aadamin ja Eevan kanssa länteen päin kohoavissa kaarissa esitetään jälleen kaksi taruhahmoa, naiskasvoinen hybridi pohjoispuolella ja ainoastaan fragmenteista tunnistettava feenikslintu eteläisessä kaaressa. Viimeisen traveen kohdalla sarja jatkuu vielä kahdella eläinhahmolla, joista eteläisessä kaaressa kuvataan kurkea muistuttava pitkäkaulainen lintu, ja pohjoisessa kaaressa nelijalkainen vaikeasti tunnistettava eläin. A.W. Rancken on tulkinnut fragmentoituneen eläinhahmon yksisarviseksi,²⁸ mikä on perusteltu oletus ottaen huomioon kuvaohjelman muut aihevalinnat. Keskiajalla yksisarvinen symboloi pääasiassa Kristuksen uhrikuolemaa.²⁹ Mikäli Laitilan hahmon oletetaan esittäneen yksisarvista, istuisi se hyvin kuvakokonaisuuden pelastustarinana korostavaan kehykseen. Yksisarviselle rinnakkainen symbolimotiivi feenikslintu on maalattu viereisen traveen eteläiseen kaareen. Tuhkasta nouseva ja uudelleensyntyvä feeniks vertautui Kristuksen ylösnousemukseen, mutta toi-

saalta hahmon kuvaukset saattoivat lisäksi ilmentää ruumiin kuolemanjälkeiseen kohtaloon liittyvää problematiikkaa.³⁰

Hybridit keskiajan kuva-aiheina

Keskiajalla hybridejä käytettiin pääsääntöisesti syntien, paheiden tai luonnonvastaisen käytöksen vertauskuvina.³¹ Muun muassa Lucy Freeman Sandler on tulkinnut keskiajan hybridikuvaston ehkä visualisoineen aikakauden maailmankuvaa, jossa ihmisten syntyisyys ja paheellisuus olivat jatkuvasti läsnä ja alituinen uhka niin yhteisölle kuin yksilöllekin.³² Läpi keskiajan ihmiset olivat kiinnostuneita niin sielun kohtalosta kuin itse synneistä, mikä Janetta Rebold Bentonin mukaan on ollut yksi tekijä erilaisia syntejä edustavien hirviöiden valtaisan suosion kasvussa.³³ Hybridinen hahmo on varmasti ollut omiaan kuvaamaan syntejä. Kaksijakoinen ulkomuoto heijasteli sen roolia hyvän ja pahan välimaastossa rimpuilevan syntisen vertauskuvana, kun sen ruumiissa havainnollistui samalla niin inhimillinen ja rationaalinen kuin ihmisen elämellisyyteen palautuva, lihallinen puoli.³⁴

Laitilan kirkossa kuvatut hybridit ovat yksi osoitus keskiajan kuvakulttuurin joustavuu-



Kuva 9. Feenikslinnun fragmentti, 1483. Al secco -maalauk, Laitilan Pyhän Mikaelin kirkko. Kuva: Janika Aho.





Kuva 10. Pitkäkaulainen lintu, 1483. Al secco -maalauk, Laitilan Pyhän Mikaelin kirkko. Kuva: Janika Aho.



Kuva 11. Fragmentoitunut eläin, 1483. Al secco -maalauk, Laitilan Pyhän Mikaelin kirkko. Kuva: Janika Aho.

desta, joka ilmeni erityisesti mielikuvitushahmojen kuvauksissa. Eri lajien ruumiinosia sekoittelevat tai kasviornamentiikkaan liittyvät hahmot olivat yleisiä aiheita lähes kaikissa kuvakulttuurin muodoissa, ja niitä voitiin sulavasti yhdistellä toisiinsa ja muihin kuva-aiheisiin, esittää lukuisissa eri yhteyksissä sekä uudelleenmuotoilla loputtoman mielikuvituksellisilla tavoilla. Niiden esitystavat eivät olleet samalla tavalla riippuvaisia tiukkarajaisesti muodostuneista kuvauskonventionoista, jotka taas vaikuttivat voimakkaammin monien muiden, teologiseen sisältöön sisäsi-
dottujen kuva-aiheiden taustalla. Samaan aikaan hybridisistä kuvamotiiveista on silti eroteltavissa tyyppisiä, joiden genealogia ja ikonografia poikkeavat toisistaan.

Nähdäkseni keskiajan hybridikuvasto on karkeasti jaettavissa kolmeen eri luokkaan. Ensiksi erottelisin omaksi ryhmäkseen kuvittajan mielikuvitusta ilmentävät³⁵ nimeämättömät hahmot, jotka eivät perustu tarkasti määriteltäviin tekstilähteisiin ja joiden symbolisia funktioita on yleensä hyvin hankala tulkita. Itsekin hyödyntämäni käsitettä hybridi on angloamerikkalaisessa keskiajan taiteentutkimuksessa sovellettu useimmiten juuri tällaisiin kategorioiden ulkopuolelle





Kuva 12. Albertus Pictor, ihmisen ja eläimen sekoitelmahahmo kuoriholvissa, n. 1485-1490. Al secco -maalaus. Härnevin kirkko, Uplanti. Kuva: Vilma Mättö.

jääviin hahmoin. Tämän tyyppisiä kuva-aiheita esitettiin runsaasti roomalaisen kauden kuvanveistossa sekä 1200- ja 1300-lukujen aikana käsikirjoitusten marginaalikuvituksissa. Edelleen toiseksi omaksi kategoriakseen

luokittelisin sellaiset sekamuotoiset tarueläimet, jotka juontuivat valtaosin antiikin tai muiden esikristillisten kulttuurien perinteistä. Toisin kuin marginaalikuituksen mielikuvitukselliset olennot, ne edustivat aina tiettyä

lajiaan, joilla oli helposti tunnistettava ulkomuoto. Näiden hahmojen levittäytyminen keskiajan kuvastoon tapahtui valtaosin bestiaarikirjallisuuden välityksellä, joissa kuhunkin eläimeen oli liitetty jokin allegoria tai kristilliseen oppiin kytkeytyvä analogia. Vaikka bestiaarikirjallisuudessa esitetyt hybridit saattoivatkin esittää ihmis- ja eläinruumiin liitoksia, luokiteltiin ne kuitenkin ensisijaisesti eläimiksi.³⁶ Kolmanneksi ryhmäkseen erottaisin vielä hirviömäisiä ihmisrotuja kuvaavat hybridiset tai hypertrofiset hahmot,³⁷ jotka edellisistä poiketen käsitettiin yleensä ihmisiksi³⁸ tai epämuodostuneiksi versioiksi ihmisruumiista.³⁹

Kaikilla edellä mainituilla kuvatyypeillä oli enemmän tai vähemmän suora yhteys keskiajalla rikkaaseen eläinsymboliikkaan. Silloin, kun hybridisiä mielikuvituseläimiä tai eläinten ruumiinosia haluttiin käyttää symbolisesti, katsojan tai ainakin kuvittajan on täytynyt ymmärtää kuhunkin eläimeen liittyvät konnotaatiot. Merkittävimpana tekijänä eläinsymboliikan käytön yleistymiselle voidaan pitää bestiaarikirjallisuutta, jonka välityksellä kuvitteellisiin tai todellisiin eläimiin liitetyt allegoriat siirtyivät muihin yhteyksiin.⁴⁰ Bestiaarien lisäksi erityisesti fransiskaaneilla oli keskeinen rooli eläinsymboliikan leviämisessä.⁴¹



Laitilan kirkon hybridit

Laitilan sekoitelmahahmojen tyyppisiä hybridejä esiintyi runsaasti käsikirjoitusten marginaalikuviutuksessa, jossa kahdesta tai kolmesta eri ruumiinosasta koostuvat hahmot olivat kaikkein yleisimpiä.⁴² Kuten Laitilan tapauksessa, ihmisen ja eläimen osien välinen juotekohta oli näillä peitetty usein huiveilla tai muilla asusteilla.⁴³ Laitilan kirkon pohjoiseen kaareen maalatulla ihmisen ja eläimen sekoituksella on vihreään huntuun kiedotut kasvot, kapea maata kohti laskeutuva häntä sekä jonkin eläimen tukeva ja kädetön alaruumis, joka kuuluu todennäköisesti jollekin sorkkaeläimelle. Hunnun perusteella hahmon voi olettaa naisen ja eläimen sekoitukseksi. Eteläisessä kaaressa sijaitsevan olennon pääosa on säilynyt huonosti, mutta oletettavasti sille on kuulunut parrakkaat miehen kasvot, pitkä ylöspäin suuntautunut kapea häntä sekä sorkkajalat. Juotekohtaa eläimen alaruumiin ja ihmispään välillä verhoaa kaulus. Olento on kuvattu voimakkaassa liikkeessä, kasvot menosuunnasta poispäin kiertyneinä. Mieskasvoisella hahmolla on kaksi jalkaa muttei käsiä, ja sen alavartalo muistuttaa härän tai jonkin muun sorkkaeläimen ruumista. Molemmat hybridi-

olennot on kuvattu suhteellisen isokokoisina⁴⁴ ja näkyvällä paikalla kirkkorakennuksen keskiosassa.

Ranckenin kentauri-tulkintaa tukisi ainakin se, että ilmeisesti keskiajalla kuvittajat saattoivat toisinaan sekoittaa kentaurin ja häränvartaloisen minotauruksen keskenään, ja toisaalta aikakauden teksteissä voitiin myös erotella erityyppisiä kentaureja.⁴⁵ Kentauri-aihe saattoi toimia myös tyyppiesimerkkinä siitä tehdyille eri variaatioille. Esimerkiksi *Codex Aboensis* -lakikäsikirjoituksen marginaalikuviutukseen lukeutuu kuva kentaurista, jonka ruumiin alaosa kuuluu koiralle.⁴⁶ Keskiajalla kentauri kuvattiin tyyppillisimmin hahmona, jolla oli hevosen alaruumis aina kaulaan asti, ja olennon kaulaosaan liittyi miehen yläruumis. Olen löytänyt joitakin esimerkkejä 1400-luvun lopulla kuvatuista kentaureista, jotka on kuvattu niin, että ihmisen torso-osa on liittynyt hevosen takajalkoihin hieman samaan tapaan kuin Laitilan hahmon tapauksessa. Vastaavia kuvauksia esiintyy muun muassa *Liber Chronicarum*in puupiirroksissa ja Råbyn kirkon holvimaalauksissa Tanskassa.⁴⁷

On huomionarvoista, että Laitilan kirkon arkadikaarissa nähtävän kuvasarjan aiheet

on sijoitettu pääosin sukupuolitetusti. Keskiajalla oli käytäntö, että seurakuntalaiset asettuivat kirkkorakennuksen sisällä sukupuolen perusteella määrätyille alueille: naiset tavanomaisesti runkokuoneen pohjoiseen ja miehet eteläiseen puoliskoon.⁴⁸ Maalaukset naiskasvoisesta hybridistä ja Eevasta on sijoitettu runkokuoneen pohjoispuolisiin kaariin, kun taas eteläisissä kaarissa sijaitsevat Aadamin ja mieskasvoisen hybridin kuvaukset.⁴⁹ Mieskasvoisen hahmon on maalattu Aadamin kuvaa vastakkain, siinä missä naishybridi sijoittuu Eevan selkäpuolelle saman pilarin kääntöpuolelle. Eevaa vastapäätä samassa holvissa taas esitetään lohikäärmeeksi tulkitsemani eväselkäinen tarueläin. Nimenomaan lohikäärmeen kuvan ansiosta arkadikaarien kuvasarjaan kuuluvat aiheet linkittyvät vahvemmin syntien ja pahaiden kuvauksiin, sillä keskiajalla lohikäärme käsitettiin lähes poikkeuksetta pahan symboliksi.

Naiskehon yhdistäminen eläinruumiiseen oli antiikista keskiajan kuvastoon ulottunut teema, jonka suosiosta kertovat lukuisat syntejä representoineet naishybridit. Naishybridien kuvaukset todennäköisesti ruokivat naisen seksuaalisuuteen liitettyä uh-





Kuva 13. Kentauri ja muita myyttisiä olen-
toja Hartmann Schedelin Nürnbergin
kronikassa, saksankielisessä painokses-
sa, 1493. Painokuva paperille. [https://
library-artstor-org.ezproxy.utu.fi/#/asset/
ARTSTOR_103_41822003285077](https://library-artstor-org.ezproxy.utu.fi/#/asset/ARTSTOR_103_41822003285077) (haettu
18.11.2020).



Kuva 14. Kentauri, n. 1511. Råbyn kirkko, Tanska. Kalkmalerier.dk (haettu 18.11.2020).



kaa,⁵⁰ mutta toisaalta ne myös peilasivat yhteiskunnan sukupuolikäsityksiä. Laitilan kirkon naishybridi kytkeytyy ehkä osaksi tätä feminiinisten risteymähahmojen jatku-
moa. Sarah Alison Millerin mukaan nais-
keho yhdistettiin herkemmin keskiajan hir-
viömäisyyden diskurssiin ja jopa käsitettiin
itsessään hirviömäiseksi.⁵¹ Yksi juonne
naishahmoisten hybridien kuvatraditios-
sa on neitsytkasvoisena esitetty paratiisin
käärme, mikä korostaa Eevan ja perisyn-
nin yhteyttä toisiinsa.⁵² Eevan kuvauksissa
on usein painottunut syntiinlankeemuksen
jälkeinen häpeä ja alastomaan vartaloon
liitetty, hengelle vastakkainen lihallisuus,⁵³
mitä Laitilan kirkossa on kenties haluttu ko-
rosta eläimellisen naishybridin muodossa.
Tulkitsen mieskasvoisen hahmon olleen
todennäköisesti maalarin mielikuvituksen
taidonnäyte, mutta saaneen mahdollisesti
inspiraationsa muualla nähdystä kentau-
rikuvituksesta. Perustelen oletustani sillä,
että kentauri esitettiin usein feminiinisen sei-
reenin⁵⁴ maskuliinisena kuvaparina, jolloin
ne molemmat viittasivat himon ja ylpeyden
synteihin tai ylenmääräiseen seksuaaliseen
kanssakäymiseen.⁵⁵ Laitilan kirkon hybridit
ovat luultavasti toimineet samalla tavalla toi-

silleen rinnakkaisina kuvina, jotka eritoten
Aadamin ja Eevan vierellä kuvattuina virit-
tivät ajatusta syntiinlankeemuksen ja lihalli-
suuden välisestä yhteydestä sekä ilmensivät
sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyviä ky-
symyksiä.

Hahmojen sijoittelu kirkossa on tuskin ollut
sattumaa, eli kuvat ovat joko voineet toimia
kirkkotilan funktioita alleviivaavina element-
teinä tai niiden asettelulla on saattanut olla
sukupuolittuneisiin paheisiin liittyvä merki-
tys. Suomen ja Ruotsin kirkkomaalauksissa
esiintyy runsaasti esimerkkejä aiheista, jois-
sa syntien kuvaukset on esitetty sukupuoli-
tettuihin askareisiin liittyvissä kohtauksissa.
Yleisiä ovat muun muassa kuvat, joissa pa-
holainen yllyttää naisia synnintekoon naisil-
le kuuluneiden taloustöiden kuten maidon
lypsämisen ja voin kirnuamisen lomassa, ja
vastaavasti miehiä on kuvattu muun muas-
sa vilpilliseen hevoskauppaan ja tappeluun
liittyvissä kohtauksissa.⁵⁶ Laitilan kirkon
mies- ja naishybridit ovat siis voineet viitata
myös tämän tyyppisiin kuva-aiheisiin, joissa
syntejä ja paheita on havainnollistettu suku-
poliiroolien lävistäminä. Lisäksi kuvien sijoit-
telulla on voitu tähdätä siihen, että kirkossa-
kävijöille on haluttu kohdistaa samastuttavia

kuva-aiheita. Vastaavia runkokuoneen osien
sukupuolijakoa osoittavia maalauksia ei
löydy muista Suomen kirkoista, mutta ruot-
salaisten kirkkomaalauksen joukosta olen
tavannut joitakin samankaltaisia esimerkke-
jä.⁵⁷ Hybridiaiheiden ja muiden tarueläinten
sijoittelu Laitilan kirkossa ansaitsee muu-
tenkin erityishuomiota, sillä arkadikaarien
kuvasarjan loppuosa toisen ja kolmannen
holvialan välissä on mahdollisesti osoittanut
keskiajalla käytössä olleen kuoriaidan sijain-
nin ja näin kuvasarjan aiheet ovat rajanneet
seurakuntalaisille osoitettua tilaa ja ainoas-
taan papistolle varattua kuorialuetta toisis-
taan.⁵⁸ Samassa kohdassa kuvataan myös
Kristuksen kasvot, jotka sijoittuvat ikään kuin
maallista ja taivaallista rajaa merkitsevälle
alueelle. Arkadikaarisarjaan kuuluvien aihe-
iden yhteydessä on ollut myös useita sivuallt-
tareita.⁵⁹

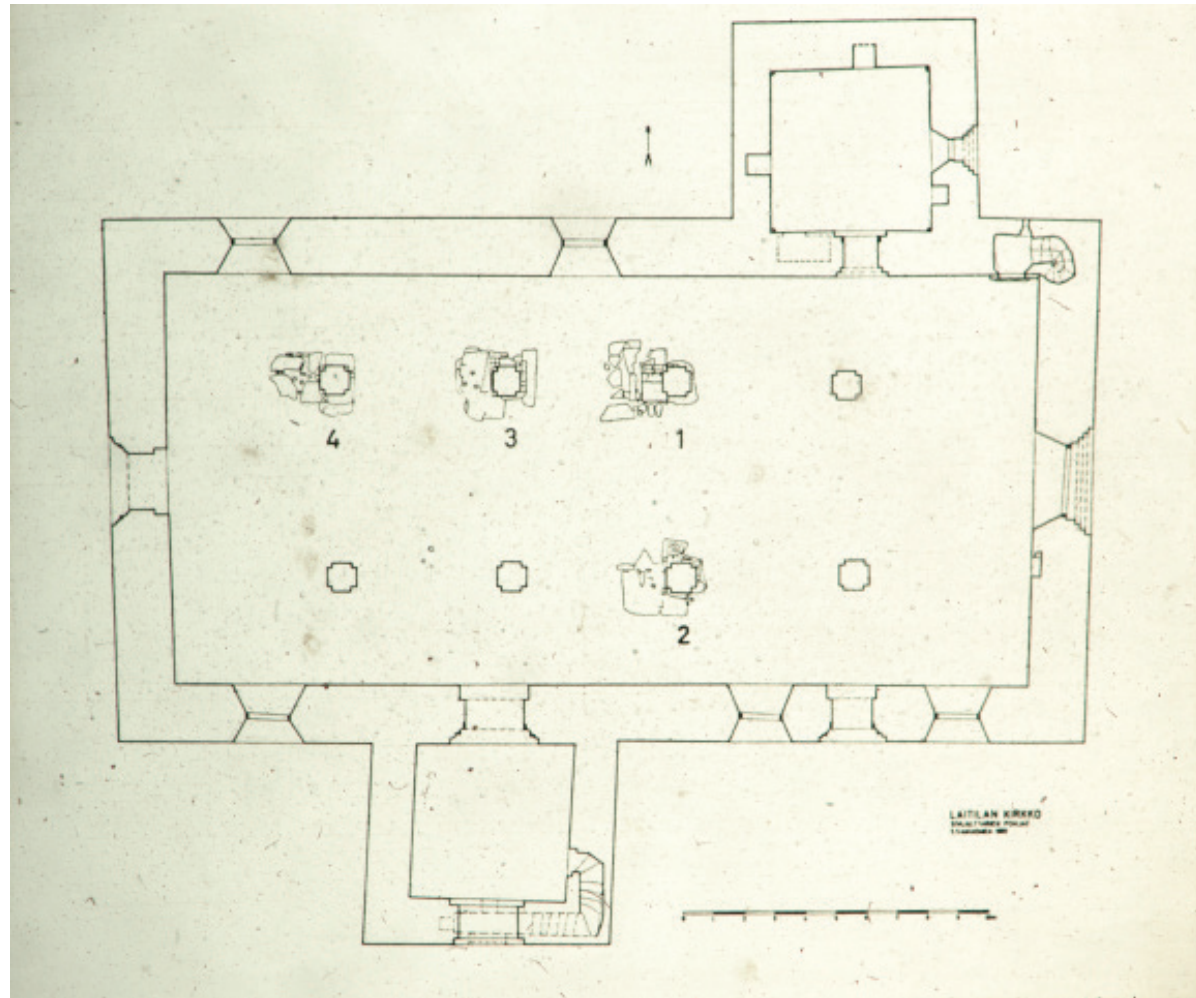
Ihmisyyttä käsittelevän pohdiskelun välineinä

Laitilan hybridikuvaukset ovat samanai-
kaisesti erityisiä siinä mielessä, ettei niille
löydy suoria paralleleleja muista kirkoista tai
mallikuvista, jotka todistaisivat maalausten
olleen kirkosta toiseen kopioitavia sapluu-



na-aiheita tai tilan täytteinä toimineita detaljikuvia. Maalaukset ilmentävät kuitenkin yleismaailmallista kuvakulttuuria, jonka juuret ulottuvat muun muassa esikristillisiin perinteisiin.⁶⁰

Laitilan kuvaohjelmalle hybrideineen ei löydy suoria vastaavuuksia muista Suomen tai lähialueen kirkoista, mutta omien havaintojeni perusteella ainakin Mälarenin kouluun kytketyt Vaksalan ja Ärentunan kirkkojen maalausarjat toimivat kiinnostavina vastinpareina Laitilan maalausohjelmalle.⁶¹ Näistä jälkimmäinen on paremmin säilynyt ja ohjelman pääpaino on Laitilan maalausten kanssa samankaltaisesti Kristuksen lunastustyössä ja pelastuksessa.⁶² Niin Ärentunan kuin Vaksalan kirkoissa luomiskertomuksen kuvauksia reunustavissa spandrilleissa esitetään groteskeja ihmishahmoja ja hybridejä, jotka ovat ilmeisesti representoineet lankeemuksesta seuraneita syntejä. Anna Nilsénin mukaan Ärentunan kirkon syntiinlankeemuskohtauksen yhteydessä esitetyt groteskit hahmot ovat tähdentäneet luomiskertomuksen välittämää opetusta.⁶³ Ärentunan ja Vaksalan kirkkojen maailmanluomista ja syntiinlankeemuskertomusta esittelevien kohtausten



Kuva 15. Laitilan kirkon keskiaikaiset alttarit (1-4), kaivauspohja vuodelta 1967. Lohikäärme on kuvattu alttarin 1 kohdalla, naiskasvoinen hybridi alttarin 3 kohdalla ja mieskasvoinen alttarin 2 kohdalla. Kuva: Aalto-yliopiston arkisto.



rinnalla kuvatut villi-ihmiset, kentaurit ja muut hybridit ovat siis voineet toimia visuaalisina kommentaareina osana maalausohjelman kuvakerrontaa viitaten ihmiskunnan lankeemuksesta seuranneeseen syntyisyyteen.

Hieman vastaava esimerkki löytyy Malmön Pyhän Pietarin kirkon sivukappelista. Säilyneen holvimaalauskokonaisuuden pääpaino on Kristuksen lunastustyötä ja ruumiinkulttia käsittelevissä aiheissa, joiden lomassa holvien spandrilliosissa kuvataan erilaisia hybridi- ja taruolentoja.⁶⁴ Taidehistorioitsija Lena Liepen mukaan kappelimaalauksissa esitettyjen hybridihahmojen kaltaiset epämuodostuneet tai poikkeukselliset ruumiit edustavat idealisoiduille vartaloille vastakkaisista kehollisuutta, jossa raja ihmisen ja eläimen tai ihmisen ja hirviöyden välillä on hämärtynyt.⁶⁵ Ihmispäisten hybridien yläruumis oli samankaltainen kehittyneeseen ajatteluun kykenevän ihmisen kanssa, mutta samaan aikaan niiden eläinmuotoinen alaruumis muistutti fyysisiin vaistoihin kytkeytyvästä käytöksestä.⁶⁶ Hybridiaiheita sivuavassa tutkimuksessa on usein korostettu inhimillisen ja eläimellisen välistä rajatilaisuutta sekä näiden hahmojen roolia ihmiskehon eläimellisen puolen havainnollistajina.⁶⁷



Kuva 16. Kentauri Eevan ja Aadamin kuvien alla holvin spandrillissa, n. 1435. Al secco -maalaukset, Ärentunan kirkko, Uplanti, Ruotsi. Kuva: Vilma Mättö.



Kuva 17. Sorkkajalkainen mies holvin spandrillissa, n. 1435. Al secco -maalaukset, Ärentunan kirkko, Uplanti, Ruotsi. Kuva: Vilma Mättö.





Kuva 18. Nuijaa pitelevä hybridi ja sorkkajalkainen mies holvin spandrilleissa, n. 1440. Al secco -maalaukset, Vaksalan kirkko, Uplanti, Ruotsi. Kuva: Vilma Mättö.

Ihmisen ja eläimen yhdistyminen ja näiden välillä olevien hierarkioiden kumoutuminen sotivat moraalisia sääntöjä vastaan, mikä on mahdollistanut myös tabuiksi miellettyjen teemojen käsittelemisen visuaalisin keinoin.⁶⁸

Koska keskiajan kirkkorakennus oli eräänlainen mikrokosmos eli maailmankaikkeuden jäljitelmä, Laitilan kirkon fantasiaeläinten sarja on voinut kuvastaa myös maailman monimuotoisuutta ja olemassaoloon liittyviä kysymyksiä. Wennervirran Laitilaan yhdistämä Rouenin katedraaliportaalin kuvaohjelma on kiehtova paralleeli Laitilan maalauksille. Rouenin katedraalin pohjoispuoliseen poikkilaivaan 1200-luvun lopulla rakennettu sisäänkäynti on kehystetty korkeatasoisella veistoskokonaisuudella, joka käsittää sarjan erilaisia ihmisen ja eläimen sekoitelmia, hirviömäisiä ihmishahmoja sekä allegorisia eläimiä nelisoppeihin sijoitettuina.⁶⁹ Osa kuvatuista hahmoista rakentuu Laitilan hybridien kanssa samankaltaisesti siten, että eläimen alaruumiiseen liittyy ihmisen vaatetuksella verhottu pääosa. Samaan reliefisarjaan hybridien kanssa kuuluvat myös Genesikseen liittyvät kohtaukset, joiden alle hybridihahmojen diagonaalinen ketju laskeutuu. Nämä kuvasarjat taas reunustavat tym-

panonin keskeneräiseksi jäänyttä Viimeinen tuomio -sommitelmaa.⁷⁰

Laitilan kirkossa luomistyöstä muistuttavat ainoastaan Aadamin ja Eevan kuvaukset, mutta yhdessä hybridien ja muiden eläinhahmojen kanssa ne ehkä vahvistivat ajatusta maailmasta tilana, jossa kaikella ja kaikilla oli oma paikkansa ja Jumalan antama roolinsa. Keskiajalla hirviöiden rooli maailmankaikkeudessa oli jatkuvan pohdinnan kohde, sillä se liittyi keskeisellä tavalla ihmisyyden määrittelyyn ja pelastusopin hahmottamiseen.⁷¹ Keskiajan kuluessa antropomorfisten hirviöiden olemassaoloa pyrittiin selittämään joko niin, että ne käsitettiin perimmäisen pahuuden ilmentymiksi tai augustinolaisen näemyksen mukaisesti välttämättömäksi osaksi Luojan luoman maailman rikkautta.⁷² Hirviömäiset olennot olivat osa Luojan valtakuntaa, mutta samanaikaisesti ne edustivat maailman keskipisteenä olleelle ideaalikristitylle vastakaista poikkeavuutta ja hierarkkisesti järjestäytyneelle luonnolle päinvastaista epäjärjestystä. Maailman ulkoreunalle työnnettyjen hahmojen ulkomuoto peilasi käsitystä niin maailman loputtomasta monimuotoisuudesta kuin Jumalan kädenjäljen ilmenemistä kaikessa havaittavassa todellisuudessa. Näin





Kuva 19. Viimeinen tuomio ja kentauri holvin spandrillissa, 1460. Pohjoinen sivukappeli, Pyhän Pietarin Kirkko, Malmö, Ruotsi. https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Sven_Rosborn/Gallery/Photo_archive_5#/media/File:St_Petri_church_Malmo_Sweden_21.jpg (haettu 18.11.2020).



Kuva 20. Hybridiolentoja Rouenin katedraalin sivuportaalissa, n. 1202-1230, Rouenin katedraali, Ranska. https://library-artstor-org.ezproxy.utu.fi/#/asset/ARTSTOR_103_41822000019784 (haettu 18.11.2020).



ollen hirviömäiset muodot ja kummajaisetkin olivat luonnollinen ja väistämätön osa maailmankaikkeutta.⁷³

Hybridien kokonaismerkitys Laitilan kirkon kuvaohjelmassa

Laitilan kirkon kohdalla kuvaohjelman pääpaino on säilyneen maalauskokonaisuuden perusteella kohdistunut pelastusopin ylösnousemuksesta ja ruumiin kohtaloa korostavaan ulottuvuuteen, minkä välittämistä yleisölle on ehkä haluttu tähdentää erikoisten mielikuvitushahmojen kuvauksilla. Kirkon kuoriholvisa uutta liittoa ja Jumalan sanan julistamista symboloivat evankelistat sekä näitä ympäröivät enkelit viittasivat Jumalan läsnäoloon ja edustivat taivaallista valtakuntaa.⁷⁴ Niin kirkkoisät kuin keskilaivan ja sivulaivan holveihin maalatut profeetat ilmensivät pyhän tilan keskeisintä sisältöä eli kristillisiä opeuksia. Länsiseinän ja kuorin väliin jääviä holveja värjättävät kasvikäynnökset ohjasivat kohti taivaallista puutarhaa, samalla kun niiden alapuolen kaariin maalattu kuvasarja Aadamista, Eevasta ja fantasiaolentoista muistutti perisynnin kiosta.⁷⁵ Eevan hahmo on kuvattu niin, että hänen oikea kätensä osoittaa kohti taivasta, kun taas vasemman

kätensä hän on suunnannut maata kohti. Eevan katse kohdistuu kuitenkin intensiivisesti ylös taivaaseen päin, ikään kuin hahmo puntaroi asemaansa pelastuksen ja kadotuksen välisellä kynnyksellä. Aadam on esitetty pikarimainen astia toisessa ja nuijainen ase toisessa kädessään.⁷⁶ Sekä Aadam että Eeva kuvataan tyypilliseen tapaan alastomina mutta tiheän karvoituksen verhoamina, jolloin tekijä on ehkä halunnut tähdentää syntiinlankeemuksesta seurannutta syyllisyyttä ja ihmisen eläimellistä puolta.⁷⁷

Epäluonnolliset ruumiinmuodot ovat todennäköisesti jääneet helpommin katsojien mieleen ja tehostaneet koko kuvaohjelman aikaansaamaa vaikutelmaa.⁷⁸ Hybridiset ruumiinkuvaukset ilmentävät toisaalta kehoon ja kehollisuuteen liittyvä pohdiskelua, joka limittyi osaksi keskiajan uskonkäsityksen ydintä. Ruumiilla oli ratkaiseva rooli kristillisessä pelastusopissa. Samalla kun ihminen oli syntiinlankeemuksen seurauksena jäänyt kehonsa vangiksi, ruumiin pelastuminen ja ylösnousemus nousivat tutkiskelun keskiöön. Lunastustyö kiteytyi Jeesuksen kärsimyksessä ja ruumiissa, mikä taas ilmeni eukaristiaan kohdistuneen merkityksellisyyden myötä. Laitilan kirkon Viimeinen tuomio



Kuva 21. Laitilan kirkon keskilaiva kohti kuoria ja Kristuksen kasvot. Kuva: Janika Aho.



-sommitelmaan on yhdistetty Kristus tuskien miehenä -aiheen kuvaus.⁷⁹ Ratkaisulla on ehkä haluttu painottaa ylimaallisena tuomarina toimineen Jeesuksen osaa kärsijänä, joka vertavuotavan ja inhimillisen ruumiinsa myötä on herättänyt empatian tunnetta. Myöhäiskeskiajalla erityisesti *corpus Christi* -kultti voimisti Kristuksen ruumiiseen kohdistettua kunnioitusta, ja kultin vaikutus ilmeni myös suomalaisten kirkkomaalausten aiheissa.⁸⁰

Jeesuksen ruumiillisuuden korostaminen alleviivasi näkemystä siitä, että jumalallisen asemansa lisäksi Kristus voitiin nähdä täydellisenä myös inhimillisen, kärsivän uhrin roolissa.⁸¹ Perisyntiin langennut ja eläimen kanssa samanlainen aineellinen keho taas toimi vastakohtana ylönousseelle ruumiille.⁸² Hybridieläinten epämuotoiset kehot asettuivat näiden kategorioiden väliin ja konkretisoivat ruumiillista välimaastoa, joka jäi maanpäällisen olemassaolon ja ylönousemuksen jälkeisen olotilan väliin. Toivo sielun vapahduksesta ja huoli aineellisen ruumiin kohtalosta loivat jännitteen, jonka yhtenä tutkiskelun välineenä voitiin hyödyntää Laitilan kirkon hybridiolentojen kaltaisia kuva-aiheita. Kaksijakoisen Kristuksen lailla ne ovat tarjonneet kristityille samastumis-

kohteen, jonka keinoin uskonkysymyksiä voitiin helpommin lähestyä. Samalla ne kehittivät katsojia pohtimaan ihmisyyden kategorioita ja yksilön omaa roolia maan päällä ja maanpäällisen jälkeisessä elämässä.

Lopuksi

Laitilan kirkon hybridimotiivit sijoittuvat kiinteäksi osaksi maalausohjelman välittämän sanoman ydintä, joka korosti Kristuksen ylönousemusta ja ruumiillisuutta käsittelevää osaa pelastuskertomuksessa. Hybridisyys on keskiajan kuluessa ollut keskeinen teema niin kirjallisuudessa kuin taiteessa, eikä teemaan kytkeytyvien kuva-aiheiden ilmaisema symboliikka palaudu ainoastaan yhteen lähtöpisteeseen. Sekamuotoiset kehot eivät oleet yksinomaan kristittyä koettelevien syntien allegorioita, vaan ne asettuivat myös osaksi maailman monimuotoisuutta ja ihmisyyden perimmäistä luonnetta selittävään diskurssiin. Äärimmäisiä ja epäluonnollisia ruumiinmuotoja havainnollistavat hybridit ovat samalla olleet myös puhtaasti esteettisiä ja katsojia viihdyttäviä hahmoja, jotka ovat mieleenpainuvina kuvaelementteinä syventäneet maalauskokonaisuuden tarjoamaa katsojakokemusta.

Viitteet

1 Markus Hiekkänen, "Kirkkorakennukset ja keskiajan yhteiskunta", teoksessa *Kirkko kulttuurin kantajana*, toim. Nina Lempa (Helsinki: Museovirasto, 2000), 27; *Ibid.*, *Finlands medeltida stenkyrkor*. Stockholm: Kungl. Vitterhets historie och antikvitets akademien 2020, käänt. Camilla Ahlström-Taavitsainen, 118.
2 Laitilan kirkon maalausten tekijät ovat olleet osa Varsinais-Suomen alueella 1400-luvun loppupuolella toiminutta ammattilaismaalarien kokoonpanoa, josta nykytutkimuksessa on käytetty nimeä Taivassalon ryhmä. Valtaosa suomalaisissa keskiajan ammattituotantona valmistetuissa kirkkomaalauksissa nähtävistä hybridiaiheista lukeutuu tämän tekijäryhmän töihin. Laitilan kirkon hybridiaiheiden lisäksi Taivassalon ja Kalannin kirkkojen länsiosiin on kumpaankin maalatut ihmisen ja eläimen ruumiinosia yhdistelevät hahmot, joiden lisäksi muiden tekijäryhmien maalaamia ovat Siuntion kirkon kuoriin eteläiseen holviin kuvattu siivekäs fantasiaeläin Simson ja leijona -aiheen alapuolella sekä seireenimotiivit Hattulan ja Lohjan kirkkojen itäseinillä. Hybridimaalausten keskittymä sijoittuu maantieteellisesti lähelle itäisen Ruotsin aluetta, jonka kirkkomaalauksiin tekijäryhmän työt ovat tyyliillisesti yhdistettävissä. Tove Riska, "Keskiajan maalaustaide", teoksessa *Ars. Suomen taide 1*, toim. Sarajas-Korte, Salme et al. ([Espoo]: Weilin+Göös, 1987), 119, 133; Hiekkänen, *Finlands medeltida stenkyrkor*, 55, Anna Nilsén, *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri. Kyrkmålningar i Mälarelandskapen och Finland 1400–1534* ([Stockholm]: Kungl. Vitterhets historie och antikvitets akademien, 1986), 11. Taivassalon ryhmän yhteyttä Mälarenin alueelle on tyylipiirteiden lisäksi perusteltu Alundan kirkossa säilyneellä tekstillä, jonka mukaan kirkossa työskennelleen maalari Johannes Iwanin oppilaina toimineet Anders Erikinpoika, Petrus H sekä Erik viimeistelivät kirkon maalaukset Johanneksen kuoltua vuonna 1465.



Petrus H -nimisen maalarin on arveltu olevan sama Lounais-Suomen kirkkoissa vaikuttanut henkilö, joka myöhemmin siirtyi Suomeen työskentelemään toimeksiantojen vähentyessä Ruotsin puolella. Åke Nisbeth, *Bildernas predikan. Medeltida kalkmålningar i Sverige* (Stockholm: Gidlund, 1986), 181–182; Nilsen, *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri. Kyrkmålningar i Mälardalskapen och Finland 1400–1534*, 52. Sekä Anna Nilsénin tutkimuksen että omien havaintojeni perusteella Mälarenin alueen kirkkomaalauksissa vastaavia aiheita on esitetty merkittävästi enemmän kuin mitä Suomessa, jossa erilaiset groteskit ja fantasiahahmot näyttävät säilyneiden maalausten perusteella olleen harvinaisempia. Groteskien ja rienaavien kuvien vähäisyyttä Suomen kirkkoissa selittää ehkä se, että Suomessa Konrad Bitzin piispankaudella piispa ja tuomiokapituli harjoittivat paljon tiukempaa valvontaa maalausten suhteen kuin mitä Ruotsissa, jossa maalausohjelmien suunnittelu on ollut oletettavasti vapaampaa. Nilsén, *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri. Kyrkmålningar i Mälardalskapen och Finland 1400–1534*, 453–454. 3 Erityisesti Michael Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art* (London: Reaktion Books, 1992), suomalaisessa keskiajan taiteen tutkimuksessa esim. Katja Fält, *Wall Paintings, Workshops, and Visual Production in the Medieval Diocese of Turku from 1430 to 1540* (Helsinki: Finnish Antiquarian Society, 2012), 44–45. 4 Olen dokumentoinut maalauksia yhteensä noin 30:stä keskiaikaisesta pitäjänkirkosta pääasiassa Uplannin alueella. Suomen osalta aineistonkeruuni on kohdistunut ainoastaan sellaisiin kirkkoihin, joihin maalauksia on tehty ammattimaalarien toimesta. Ahvenanmaata lukuun ottamatta tällaisia kirkkoja on Suomessa noin 19 ja ne sijaitsevat Varsinais-Suomen, Uudenmaan sekä Hämeen seuduilla. Ammattimaalarien ja rakentajamaalarien eroista esim. Hiekkänen, *Finlands medeltida stenkyrkor*, 50–58; Fält, *Wall Paintings, Workshops, and Visual*

Production in the Medieval Diocese of Turku from 1430 to 1540, 10–15.

5 Juhani Rinne, ”Laitilan kirkon keskiaikaiset holvimaalaukset”, *Suomen museo: Suomen muinaismuistoyhdistyksen kuukausilehti = Finskt museum: finska fornminnesföreningens månadsblad* 31/1924: 22.

6 Viimeisimmässä Taivassalon ryhmän työnjakoa käsittelevässä katsauksessa kyseiselle tekijäryhmälle attribuoiduista maalausohjelmista on erotettu kuuden eri ammattilaismaalariin kädenjälki, joista kahden on tulkittu maalanneen Laitilan kirkossa. Näistä toinen on mahdollisesti ollut myös Sauvon kirkossa työskennellyt maalarimestari. Susanna Aaltonen, ”Kalannin ryhmän kuusi maalaria”, *SKAS* 1/1999: 16–17.

7 Hiekkänen, *Finlands medeltida stenkyrkor*, 119–120.

8 Rinne, ”Laitilan kirkon keskiaikaiset holvimaalaukset”, 23.

9 Ibid. 23.

10 A. W. Rancken, *Finlands kyrkor 2 – Letala*, (Helsingfors: Finska Fornminnesföreningen, 1930), 40; Ludvig Wennervirta, *Goottilaista monumentaalimaalausta Länsi-Suomen ja Ahvenanmaan kirkkoissa*, (Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys, 1930), 140; Ludvig Wennervirta, *Suomen keskiaikainen kirkkomaalaus*, Porvoo: WSOY 1937, 106–107.

11 Rinne, ”Laitilan kirkon keskiaikaiset holvimaalaukset”, 22, 22–31.

12 Rancken, *Finlands kyrkor 2 – Letala*, 26–53.

13 Ibid., 38.

14 Ibid., 38–39.

15 Rancken, *Finlands kyrkor 2 – Letala*, 40.

16 Wennervirta, *Goottilaista monumentaalimaalausta Länsi-Suomen ja Ahvenanmaan kirkkoissa*, 132–140.

17 Rancken, *Finlands kyrkor 2 – Letala*, 38–42;

Wennervirta, *Goottilaista monumentaalimaalausta Länsi-Suomen ja Ahvenanmaan kirkkoissa*, 140.

18 Wennervirta, *Goottilaista monumentaalimaalausta*

Länsi-Suomen ja Ahvenanmaan kirkkoissa, 140; ks. Viola Hernfjäll, *Medeltida kyrkmålningar i gamla Skara stift* (Stockholm: Skaraborgs länsmuseum, 1993), 132–133; Joanne S. Norman, *Metamorphoses of an Allegory. The Iconography of the Psychomachia in Medieval Art* (New York: Peter Lang, 1988), 181–224. 19 Esimerkiksi Ruotsissa Södra Rådan keskiaikaisessa puukirkossa on esitetty allegorisia kuvasarjoja synneistä ja hyveistä, joissa syntejä edustavat muun muassa kuvat hybridisistä taruelennoista, kuten kentaurista ja seireenistä. 1300-luvun lopulta oleva puukirkkorakennus tuhoutui kokonaan vuonna 2001 tapahtuneessa tuhopoltossa. Kirkon maalauksista kirjoittanut esim. Hernfjäll, *Medeltida kyrkmålningar i gamla Skara stift*, 111, 131–134.

20 Esim. Dorrit Lundbaek, *Fabelvæsener i sengotisk kalkmaleri i Danmark* (Aarhus: Jysk Selskab for Historie: Universitetsforlaget i Aarhus, 1970), 29–30, 35–36.

21 Henrik Cornell & Sigurd Wallin, *Tierpskolans målare* (Stockholm: Albert Bonnier, 1965), 64; Nilsén, *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri. Kyrkmålningar i Mälardalskapen och Finland 1400–1534*, 201–203; lisäksi Hiekkänen, *Finlands medeltida stenkyrkor*, 119–122.

22 Eritoten Lilian Randallin työ marginaalikuviin tutkimuksessa vaikutti merkittävällä tavalla siihen, että myös hybridiaiheita alettiin tuoda ikonografisen tarkastelun alle sen sijaan, että ne olisivat perinteisen tulkintamallin mukaisesti luokiteltu puhtaasti koristeellisiksi funktioiltaan. Lilian Randall, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts* (Los Angeles: Berkeley, 1966.) Hybridiaiheiden historiografiasta esim. Thomas E. A. Dale, ”The Monstrous”, teoksessa *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe*, ed. Conrad Rudolph (Oxford: Blackwell, 2010), 253–273, Laura Kendrick, ”Making Sense of Marginalized Images in Manuscripts and Religious Architecture”, teoksessa *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic*



in Northern Europe, ed. Conrad Rudolph (Oxford: Blackwell, 2010), 274–294.

23 Aila Viholainen on uskontotieteen alaan kuuluvassa väitöskirjassaan käsitellyt seireenimotiivia Hattulan ja Lohjan kirkkomaalauksissa. Aila Viholainen, *Katseita keskiakaisiin kuviin. Uskomaansaattamista, kuvittelua ja tutkimusta* (Helsinki: Helsingin yliopisto, 2015), myös esim. Nilsén, *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri. Kyrkmålningar i Mälardalskapen och Finland 1400–1534*, 450–454; Sigurd Kvaerndrup & Tommy Olofsson, *Medeltiden i ord och bild. Folkligt och groteskt i nordiska kyrkmålningar och ballader* (Stockholm: Atlantis, 2013); Lena Liepe, *Den medeltida kroppen. Kroppens och könets ikonografi i nordisk medeltid* (Lund: Nordic Academic Press, 2003), 76–87.

24 Tutkimuksessa kattoterminä droleria on perinteisesti käytetty kirjamarginaalien kuvituksissa esiintyvistä aiheista. Termiä on myöhemmin sovellettu myös kirkkomaalauksen vastaavanlaisiin aiheisiin. Ks. esim. Otto Pächt, *Book Illumination in the Middle Ages*, trans. Kay Davenport (London: Harvey Miller Publishers, 1986 [1984]), 52, 143–144; Janken Myrdal, "Inledning", teoksessa *Den predikande räven*, red. Janken Myrdal, Pia Melin ja Olle Ferm (Lund: Signum, 2006), 12, myös esim. Jean Wirth, "Les marges à drôleries des manuscrits gothiques: problèmes de méthode", teoksessa *History and Images. Towards a New Iconology*, ed. Axel Bolvig & Phillip Lindley. (Turnhout: Brepols, 2013), 277–300.

25 Mereth Lindgren, "Bilderna i den medeltida sockenkyrkan", teoksessa *Kyrka och socken i medeltidens Sverige*, red. Olle Ferm (Stockholm: Riksantikvarieämbetet, 1991), 239.

26 Samoille tekijäryhmille attribuoiduissa kuvaohjelmissa on monesti nähtävissä kuvien sijoitteluun ja aihevalintoihin liittyvää kaavamaisuutta, kuten Suomessa Lohjan ja Hattulan kirkkojen tapauksissa. Näissäkään esimerkeissä maalausohjelman sisällöt eivät kuitenkaan ole

identtisiä.

27 Cecilia Hildeman Sjölin, "Gränsens ikonografi. En studie av kalkmålade bilder vid kyrkorummens trösklar och gränser", *Svensk Teologisk Kvartalskrift* 1/2014: 38.

28 Rancken, *Finlands kyrkor 2 – Letala*, 40.

29 Yksisarviseen liitettiin toisinaan myös muita merkityksiä. Yksisarvisen sarvella oli esimerkiksi seksuaalissävytteinen pohjavire erityisesti silloin, kun hahmo kuvattiin alastoman neitsyen sylissä. Debra Hassig, *Medieval Bestiaries. Text, Image, Ideology* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 72; myös Janken Myrdal, "En handskrifts bildvärld", teoksessa *Den predikande räven*, red. Janken Myrdal, Pia Melin ja Olle Ferm (Lund: Signum, 2006), 99.

30 Valerie Jones, "The Phoenix and the Resurrection", teoksessa *The Mark of the Beast. The Medieval Bestiary in Art, Life, and Literature*, ed. Debra Hassig (New York; London: Garland Publishing, 1999), 103, 107.

31 Debra Higgs Strickland, "Monstrosity and Race in the Late Middle Ages", teoksessa *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, ed. Asa Simon Mittman & Peter J. Dendle (Farnham; Burlington: Ashgate, 2012), 374–375, 379; Sophie Page, "Good Creation and Demonic Illusions. The Medieval Universe of Creatures", teoksessa *A Cultural History of Animals in the Medieval Age*. ed. Brigitte Resl (Oxford; New York: Berg, 2017), 45; Walter B. Cahn, "The 'Portrait' of Muhammad in the Toledan Collection", teoksessa *Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object*, ed. Elizabeth Sears & Thelma K. Thomas (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002), 57–58; Saras Salih, "Idols and Simulacra: Paganity, Hybridity and Representation in *Mandeville's Travels*", teoksessa *The Monstrous Middle Ages*, ed. Bettina Bildhauer & Robert Mills (Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 2003), 115; Michael Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 37–

38; Simona Cohen, *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art* (Leiden; Boston: Brill Publishers, 2008), 221, 247.

32 Lucy Freeman Sandler, *Studies in Manuscript Illumination 1200-1400* (London: Pindar Press, 2008), 23.

33 Janetta Rebold Benton, "Gargoyles. Animal Imagery and Artistic Individuality in Medieval Art", teoksessa *Animals in the Middle Ages*, ed. Nona C. Flores (New York; London: Routledge, 1996), 157.

34 Jacques Voisenet, *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Age (V-XI s.)* (Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1994), 299–300.

35 Ks. erityisesti Mary Carruthers. *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 10.

36 Benton, "Gargoyles. Animal Imagery and Artistic Individuality in Medieval Art", 156.

37 Strickland, "Monstrosity and Race in the Late Middle Ages", 370; Rudolf Wittkower, "Marvels of the East. A Study in the History of Monsters", *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5/1942: 177-178; Rudolf Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols* (Boulder Colorado: Westview Press, 1977), 50–65; David L. Jeffrey, "Medieval Monsters", teoksessa *Manlike Monsters on Trial: Early Records and Modern Evidence*, ed. Marjorie M Halpin ja Michael Ames (Vancouver: University of British Columbia Press, 1989), 50; Joyce E. Salisbury, *The Beast Within. Animals in the Middle Ages* (New York; London: Routledge, 1994), 148; Pamela Gravestock, "Did Imaginary Animals Exist?", teoksessa *The Mark of the Beast. The Medieval Bestiary in Art, Life, and Literature*, ed. Debra Hassig (New York; London: Garland Publishing, 1999), 123.

38 Jeffrey, "Medieval Monsters", 49.

39 Suzannah Biernoff, *Sight and Embodiment in the Middle Ages* (New York: Palgrave, 2002), 18–19.

40 Esim. Pieter Beullens, "Like a Book Written by



God's Finger. Animals Showing the Path toward God", teoksessa *A Cultural History of Animals in the Medieval Age*, ed. Brigitte Resl (Oxford; New York: Berg, 2007), 131; Ron Baxter, *Bestiaries and Their Users in the Middle Ages* (Stroud: Sutton, 1998), 27; Salisbury, *The Beast Within. Animals in the Middle Ages*, 114; Elizabeth Morrison, "The Medieval Bestiary: Text and Illumination", teoksessa *Book of Beasts. The Bestiary in the Medieval World*, ed. Elizabeth Morrison (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2019), 6.

41 Lilian M. C. Randall "Exempla as a Source of Gothic Marginal Illumination", *The Art Bulletin* 2/1957: 97–107; Salisbury, *The Beast Within. Animals in the Middle Ages*, 126–127; Cohen, *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, 247; Hassig, *Medieval Bestiaries. Text, Image, Ideology*, 176; myös Nilsén, *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri. Kyrkmålningar i Målarlandskapen och Finland 1400–1534*, 507.

42 Sandler, *Studies in Manuscript Illumination 1200–1400*, 18.

43 Ibid.

44 Kumpikin maalauksista on noin 130 cm x 65 cm.

45 Jacqueline Leclercq-Marx, "La sirène et l'(ono) centaure dans le Physiologus grec et latin et dans quelques bestiaires. Le texte et l'image", teoksessa *Bestiaires médiévaux. Nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles* (Louvain-la-Neuve: Université Catholique de Louvain, 2005), 179; Voisenet, *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Age (V-XI s.)*, 299–300.

46 Myrdal, "En handskrifts bildvärld", 168–169.

47 Ks. Lundbaek, *Fabelvæsener i sengotisk kalkmaleri i Danmark*, 19–21, 66, 68.

48 Lindgren, "Bilderna i den medeltida sockenkyrkan", 233; Corine Schleif, "Men on the right – Women on the Left: (A)symmetrical Spaces and Gendered Places", teoksessa *Women's Space. Patronage, Place, and Gender in the Medieval Church*, ed. Virginia Chieffo Raguin & Sarah Stanbury (Albany:

State University of New York Press, 2005), 225–226.

49 Toisin kuin Markus Hiekkänen loppuviitteessään virheellisesti toteaa, Eeva on maalattu naisten puolelle pohjoiseen ja Aadam vastaavasti eteläiseen kaareen miesten puolelle. Hiekkänen, *Finlands medeltida stenkyrkor*, 122, 711.

50 Cohen, *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, 250; Hassig, *Medieval Bestiaries. Text, Image, Ideology*, 111.

51 Sarah Alison Miller, *Medieval Monstrosity and the Female Body* (New York; London: Routledge 2010), 5.

52 Kuva-aiheen leviämisedellä on ilmeisesti yhteys Petrus Comestorin 1100-luvun loppupuolella kirjoitettuun teokseen *Scolastica Historia*, jossa Comestor kuvailee syntiinlankeemuksen käärmeen esiintyneen Aadamille ja Eevalle pystyasentoisena ja neitsytkasvoisena. Nona C. Flores, "Effigies amicitiae... Veritas inimicitiae": Antifeminism in the Iconography of the Woman-headed Serpent in Medieval and Renaissance Art and Literature", teoksessa *Animals in the Middle Ages*, ed. Nona C. Flores (New York; London: Routledge, 1996), 167–168.

53 Caroline Walker Bynum, *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion* (New York: Zone Books, 1992), 204; Viholainen, *Katseita keskiaikaisiin kuviin. Uskomaansaattamista, kuvittelua ja tutkimusta*, 91–94.

54 Hybridinen seireeni oli antiikista periytynyt hahmo, jota käytettiin himon ja ylpeyden syntien vertauskuvana. Flores, "Effigies amicitiae... Veritas inimicitiae": Antifeminism in the Iconography of the Woman-headed Serpent in Medieval and Renaissance Art and Literature", 174; Voisenet, *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Age (V-XI s.)*, 298.

55 Seireeni ja kentauri esiintyvät yhdessä jo kreikankielisissä versioissa Jesajan kirjoista. *Physiologuksessa* ja *bestiaareissa* nämä kaksi hahmoa kuvattiin usein yhdessä, jolloin niihin

liittyi samankaltainen symboliikka. Carmen Brown, "Bestiary Lessons on Pride and Lust", teoksessa *The Mark of the Beast. The Medieval Bestiary in Art, Life, and Literature*, ed. Debra Hassig (New York; London: Garland Publishing, 1999), 60; Sarah Kay, "The Textual Kaleidoscope of the Medieval Bestiary", teoksessa *Book of Beasts. The Bestiary in the Medieval World*, ed. Elizabeth Morrison (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2019), 35.; Leclercq-Marx, "La sirène et l'(ono)centaure dans le Physiologus grec et latin et dans quelques bestiaires. Le texte et l'image", 170.

56 Ks. esim. Helena Edgren, "De skrivande djävlarne i Finlands medeltida kyrkor", *Finskt Museum* (1979): 54–68; Ibid., "Hästhandel i Finlands medeltida kyrkor", *Finskt Museum* (1985): 70–80; Katja Fält, "Women and Demons in the Late Medieval Wall Paintings in the Church of Espoo (Finland)", *Mirator* vol. 18, nro. 1 (2017): 1–35, luettu 3.11.2020, <http://www.glossa.fi/mirator/index.fi.html>; Ann-Sofi Forsmark, "Den tjuvmölkande kvinnan – ett motiv i den teologiska utmarken", teoksessa *Bilder i marginalen. Nordiska studier i medeltidens konst* (Tallinn: Argo, 2006), 289–304; Marianne Roos, "Vapenhusmålningar i Finlands medeltida kyrkor – marginella bilder i ett marginellt utrymme", teoksessa *Bilder i marginalen. Nordiska studier i medeltidens konst* (Tallinn: Argo, 2006), 352–363.

57 Muun muassa Uplannissa Sångan kirkon 1470-luvun maalauksissa holvin vastakkaisilla pinnoilla on esitetty kentaurin ja seireenin kuvat niin, että seireeni on sijoitettu kirkon pohjoispuolelle ja kentauri tätä vastapäiselle alueelle holvin eteläosaan. 58 Kuori oli kirkon kaikista pyhin, taivaaseen rinnastettava alue, jossa myös sijaitsi Kristuksen hautauspaikka. Nilsén, *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri. Kyrkmålningar i Målarlandskapen och Finland 1400–1534*, 241. 59 Hiekkänen, *Finlands medeltida stenkyrkor*, 121; kuoriaidasta Anna Nilsén, *Kyrkorummets brännpunkt. Gränsen mellan kor och långhus i den svenska*



lands kyrkan. *Från romanik till nygotik*, Stockholm: Kungl. vitterhets historie och antikvitets akademien, 1991, 27–73.

60 Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique* (Paris: Klincksieck, 1973), 43–45.

61 Anna Nilsén käyttää termiä Mälarenin koulu hankalasti toisistaan eroteltavista tyyliyhmistä, joista on varhaisemmassa tutkimuksessa käytetty nimityksiä Ärentunan ja Strängnäsin koulukunnat. Nilsénin mukaan erityisesti maalausten droleria-aiheiden käytössä ilmenevät erot sitovat Taivassalon ryhmän ennemmin Mälarenin kouluun kuin Tierpin ryhmään. Olen itse tehnyt saman huomion alueen kirkkomaalauksia dokumentoidessani. Tierpin kouluun kytketyissä kirkkomaalauksissa drolerioiden tyyli erottuu muiden tekijäryhmien töistä: tyyppillisiä ovat vahvemmin ornamenttiikkaa tai arkkitehtuuria mukailevat fantasiahahmot ja groteskit, jotka on useissa tapauksissa maalattu friisiä kiertävien medaljonkien sisään, kun taas Mälarenin koulun töissä droleriat on monesti sijoitettu vapaammin ja isokokoisempina holvien pinnoille, kuten esimerkiksi holvien reuna-alueille spandrilieihin. Nilsén, *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri. Kyrkmålningar i Mälardalskapen och Finland 1400–1534*, 9–10.

62 Nilsén, *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri. Kyrkmålningar i Mälardalskapen och Finland 1400–1534*, 458.

63 Ibid. 451.

64 Bengt G. Söderberg, *Svenska kyrkomålningar från medeltiden* (Stockholm: Natur och Kultur, 1951), 249–252; Nisbeth, *Bildernas predikan. Medeltida kalkmålnings i Sverige*, 166–177.

65 Liepe, *Den medeltida kroppen. Kroppens och könets ikonografi i nordisk medeltid*, 76.

66 Brown, "Bestiary Lessons on Pride and Lust", 60; Williams, *Deformed Discourse. The Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature* (Exeter: University of Exeter Press, 1996), 137–140.

67 Michael Camille on tulkinnut keskiajan

marginaalitaiteen hybridisten ja groteskien ruumiiden kuvanneen ennen kaikkea ihmisen alempaa, eläimellistä puolta. Michael Camille, *Gothic Art. Glorious Visions* (New York: Harry N. Abrams 1996), 151; Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, 70.

68 Katja Fält, "Hybrids, Saints and Phallic Displays: Painted Bodies and Ecclesiastical Space in the Diocese of Turku", *teoksessa Imagining Spaces and Places*, ed. Saija Isomaa et al. (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013), 237; ks. myös Welleda Muller, "Hybrids in Choir Stalls: A Myth Transgressed or Aristotle Denied?", *Porticvm. Revista d'Estudis Medievalls*, 4/2012: 85.

69 Émile Mâle mukaan Rouenin portaalin fantasiaolentoilla ei kuitenkaan ollut sen syvempää merkitystä kuin toimia lähinnä veistäjän taiteellista vapautta ilmentävinä koristuksina ja tilantäyteinä, ja hän tulkitsi ainoastaan feeniksinnun kaltaiset, kirjalliseen traditioon perustuvat hahmot allegorisiksi. Erityisesti Mâlen näkemykset puhtaasti koristeellisiksi arvioituista droleriakuvista värittävät pitkäksi aikaa hybrideistä ja muista vastaavista aiheista tehtyjä tulkintoja. Émile Mâle, *The Gothic Image: Religious Art in France of the Thirteenth Century*, trans. Dora Nussey (New York: Harper, 1958 [1899]), 45–47, 57–58, 60–61.

70 Ks. esim. Franck Thénard-Duvivier, "Hybridation et métamorphoses au seuil des cathédrales", *Images Re-vues*, nro 6 (2009): 1–23, luettu 26.10.2020, <https://journals.openedition.org/imagesrevues/686>; Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, 85–93; Jurgis Baltrušaitis, *Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique* ([Paris]: Armand Colin [1960]), 160–162.

71 Kuten David L. Jeffrey toteaa, ettei keskustelun ytimessä ollut niinkään se, olivatko hirviömäiset rodut kykeneviä rationaaliseen ajatteluun, vaan ennemmin pohdiskelua aiheutti niiden asema kuoleman jälkeen – eli kykenivätkö ne ylösousemukseen. Jeffrey, "Medieval Monsters", 51.

72 Kun nämä kaksi tulokulmaa hiljalleen sekoittuivat toisiinsa, ihmisenkaltaiset hirviöt alettiin käsittää yhä useammin Kainin perillisiksi. Ihmishirviöiden perimmäistä pahuutta korostava tendenssi edusti nimenomaan Euroopan pohjoisosiin sijoittuvia kansantraditioita. Jeffrey, "Medieval Monsters", 47; Augustine, *City of God, Volume V: Books 16–18.35*, trans. Eva M. Sanford ja William M. Green (Cambridge: Harvard University Press, 1965), 41–49. 73 Esim. Wittkower, "Marvels of the East. A Study in the History of Monsters", 174; Herbert L. Kessler, *Seeing Medieval Art* (Peterborough: Broadview, 2004), 109; Biernoff, *Sight and Embodiment in the Middle Ages*, 18; Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, 14; Williams, *Deformed Discourse. The Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature*, 82; Voisenet, *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Age (V-XI s.)*, 250–251.

74 Nilsén, *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri. Kyrkmålningar i Mälardalskapen och Finland 1400–1534*, 247; 266–268.

75 Suomen kirkoista löytyy Laitilan maalausten lisäksi kaksi Eeva ja Aadam -kohtausta, joissa luomiskertomukseen liitetyt synnit näyttäytyvät hybridien esittäminä allegorioina. Hattulan ja Lohjan kirkkojen itäseinälle sijoitettu Edenin puutarha -aiheet, joissa kuvataan Aadamin kyljestä syntyvän Eevan rinnalla kampaa ja peiliä käsissään pitelevä seireeni. Lohjalla samaan kohtaukseen on yhdistetty myös Eevan ja Aadamin yhdistyminen ja syntyinlankeemus. Hattulan ja Lohjan kirkon maalaukset kuuluvat samalle, 1510-luvulla vaikuttaneelle tekijäryhmälle. Nilsén, *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri. Kyrkmålningar i Mälardalskapen och Finland 1400–1534*, 15–16.

76 Hirviömäiset ihmisrodut ja villi-ihmiset kuvattiin usein nuijaa pidellen, sillä olennaista näiden hahmon representaatioissa oli psykologisen ja sosiaalisen vajavaisuuden korostaminen. Nuija taas alkukantaisena aseena symboloi sivistymättömyyttä



ja oli näin ollen viittaus kuvatus hahmon sosiaaliseen ja moraaliseen asemaan. Tässä yhteydessä käsittelemistäni esimerkeistä ainakin Vaksalan kirkossa esitetään villimiehiä ja hybridejä samanlaisia nuija-aseita käsissään, mutta vastaavia kuvia löytyy myös muualta, kuten Albertus Pictorin töistä. John Block Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought* (Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1981), 33–34; myös Richard Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment and Demonology* (Cambridge: Harvard University Press, 1952), 6–8.

77 Myös hirviömäiset ihmisrodut kuvattiin usein alastomina, koska alastomuus korosti niiden eläimellisyyttä ja alkukantaisuutta. Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, 32.

78 Strickland, "Monstrosity and Race in the Late Middle Ages", 370–371; myös Mary Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008 [1990]), 166–167; Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200*, 140.

79 Taivassalon ryhmän töissä Viimeinen tuomio -aiheisia esityksiä on säilynyt Laitilan lisäksi ainoastaan Taivassalon kirkossa. Kristuksen kärsimyksen korostaminen onkin voimakkaampaa Taivassalon ryhmän tuomiopäiväkohtauksissa kuin muissa Mälarenin alueen ja Suomen kirkoissa. Painotus kärsimykseen erottaa Taivassalon ryhmän maalaukset myös Tierpin koulun töistä. Nilsen *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri. Kyrkmålningar i Målarlandskapen och Finland 1400–1534*, 375.

80 Hanna Pirinen, "Valta, voima ja sakramentti. Corpus Christi -kultti keskiajan kuvataiteeseen ja kirkkointeriöihin vaikuttaneena tekijänä", *Suomen Museo* 106/1999: 9–10; Nilsén, *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri. Kyrkmålningar i Målarlandskapen och Finland 1400–1534*, 502.

81 Elina Räsänen, *Ruumiillinen esine, materiaallinen*

suku. Tutkimus Pyhä Anna itse kolmantena -aiheisista keskiajan puuveistoksista Suomessa (Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys, 2009), 116–117.

82 Ingvild Sælid Gilhus, *Animals, Gods and Humans. Changing Attitudes to Animals in Greek, Roman and Early Christian Ideas* (London; New York: Routledge, 2006), 263.

FM Vilma Mättö työstää Turun yliopiston taidehistorian oppiaineessa väitöstudiumusta, joka keskittyy hybridiaiheisiin Suomen ja Ruotsin myöhäiskeskiaikaisissa kirkkomaalauksissa. Väitöskirjaprojektia ovat rahoittaneet Suomen Kulttuurirahasto, Turun yliopistosäätiö, Suomalais-ruotsalainen kulttuurirahasto sekä TOP-Säätiö.



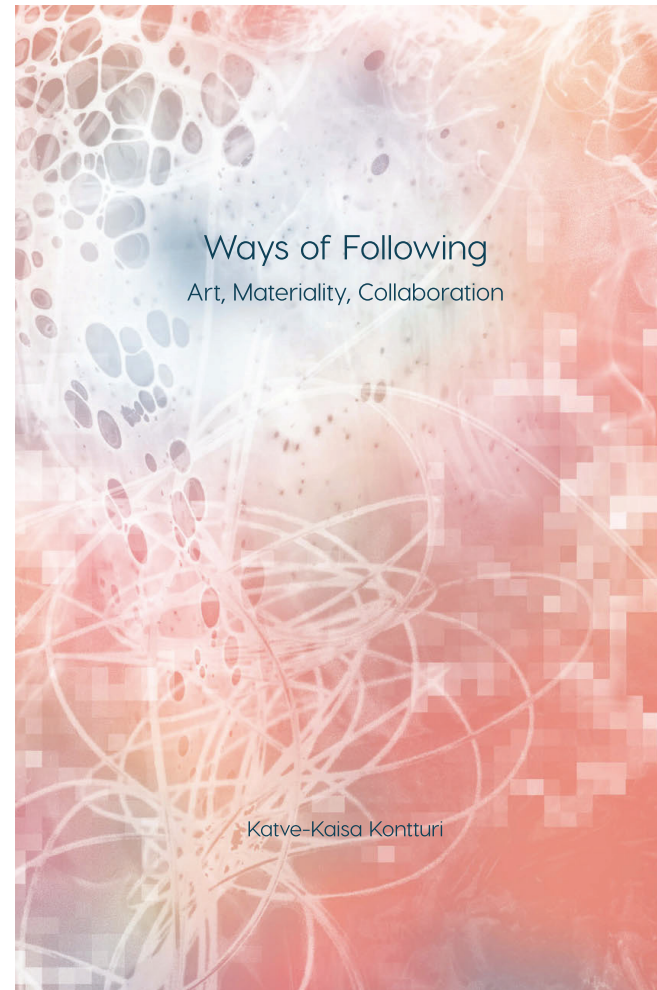
Taide tekemisen prosessina

Kirja-arvostelut

Maarit Mäkelä

Katve-Kaisa Kontturi, *Ways of Following. Art, Materiality, Collaboration* (London: Open humanities press, 2018), 268 s.

*Istum omakotitalon autotallin betonirampilla. Sen jobon autolla ei voi ajaa, koska tontti on jaettu, eikä talon takana olevaa ulosmenotietä enää ole. Niinpä autotalli palvelee säilytystilana ruuveille ja muttereille, saboille ja haroille, suksille ja pyörille – ja keramiikkauunille. Autotallista on kulku perunakellariin, jonne olen arkistoimut näyttelyissä kiertäneitä teoksiani. Perunakellariin johtavalla käytävällä on myös satoja kiloja suomalaista punasavea, kymmenen kilon kaksinkertaisiin muovipusseihin pakattuina. Työskentelin ohjaaja-valvojana kymmenkunta vuotta sitten brittiläisen kuvanveistäjän Anthony Gormleyn *Clay and the Collective Body* -projektissa Kaisaniemen puistoon viritetyssä kupla-hallissa, jossa kaupunkilaiset saivat muovata savesta mitä halusivat – keskellä Helsingin kevättalvea. Tekemisen lopputulemia ei poltettu, vaan projektin päätyttyä savea päätyi muun muassa paikallisten keraamikkojen varastoihin.*



Olen levittänyt betonirampille paksun muovin, ja kantanut autotallista sen päälle kaksi pakettia savea. Pitelen kaksin käsin kiinni lekan varresta ja bakkaan kuivunutta savikimppaletta. Jatkan bakkaamista kunnes kummatkin savikimpaleet ovat enintään peukalonpään kokoisina paakkuina. Laitan paakut saaviin ja kaadan päälle vettä sen verran, että savipaakut peittyvät. Seuraavana aamuna alan hitaasti rikkoo paljain käsin osittain jo veteen liuenneita savipaakkuja. Syntyneen savivellin nostelen kipsilevyn päälle tasaiseksi kerrokseksi ja odotan, että kipsiin imeytyy ylimääräinen kosteus. Muokkaan saven tasarakenteiseksi, pyörittelen sitä rytmisin kiertoliikkein. Pakkaan muokatun saven tiiviisti muoviin ja jätän valtaosan työstämästäni savesta tekeytymään työhuoneeni lattialle. Kaulin pienestä savimäärästä kipsin päällä levyn, ja levystä leikkaan kabsvikupin lautasta apuna käyttäen ympyrän tekeillä olevan ruukkuni pohjaksi.

Katve-Kaisa Kontturiin kirjan *Ways of Following. Art, Materiality, Collaboration* keskiössä on taiteen tekemisen prosessi. Kontturi on ottanut tehtäväkseen seurata lukuisiin eri suuntiin polveilevaa teoksen syntyprosessia – prosessia, jossa sekä taiteilijalla että hänen käyttämillään materiaaleilla on aktiivinen rooli. Kyse on tapahtumasta, jossa erilaiset materiaalisuudet muodostavat eräänlaisen ennakoimattoman ”yhdesessä tulemisen”. Seuraamalla taiteilijoita ja taideyleisöä, kirjoittaja saattaa lukijan tarkastelemaan taidetta tapahtumana, joka sisältää monimutkaisia tekemisen ja tuntemisen prosesseja. Kirjassa seurataan kolmen tai-

teilijan prosesseja: Helena Hietasen, Susana Nevadon ja Marjukka Irnin. Vierailuista taiteilijoiden työhuoneilla kehäytyy ydinmetodi, joka avaa kirjoittajalle pääsyn luovan prosessiin. Kontturi on oivaltava kuuntelija ja katselija, joka ei ole tyytynyt vain tutkijan rooliin: hän on osallistunut tutkimiinsa taideprosesseihin toimimalla myös mallin ja kuraattorin rooleissa.

Kolme taiteilijaa

Kirjan eräänlaisena introna toimii Helena Hietasen teos *Heaven Machine*. Teosta kuvaillessaan Kontturi ottaa lukijaa kädestä kiinni ja vie hänet keskelle tekno-reivejä joissa minä ja muu maailma sekoittuvat ja kietoutuvat toisiinsa eri aistien ja liikkeen kautta ”tanssin” aikana. Näin hän avaa lukijalle myös uuden horisontin liikkeestä, rytmistä, tilasta ja valosta rakentuvalla teoksella, joka pitää sisällään sekä videon että tilainstallaation. Hietasen ja Irnin teosten ympärille kehkeytyvä kerronta johdattelee lukijan mielenkiintoisesti teosten taustoihin ja syntyprosesseihin. Nevado on taiteilijoista kuitenkin se, jonka taideprosesseihin kirjoittaja on tutustunut syvällisimmin. Kontturi ymmärtää kirjansa ”kokeiluna, jossa kirjoittaminen toimii välittäjänä taiteen kanssa, ja jossa kieltä käytetään sisäänpääsynä taiteen tekemisen maininkeihin” (10). Nevadon kohdalla mainingit vievät sekä kirjoittajan että lukijan mennessään. Aaltoihin heittäytyminen avaa uusia näkymiä taiteen tulemisen prosessiin, jossa erilaisen materiaali-



Kuva 1. Susana Nevado ateljeellaan Turussa maaliskuussa 2004, jolloin hän valmisti Room to Move -näyttelyä Titanik-galleriaan. Kuva: Katve-Kaisa Kontturi



suudet, energiat ja ajatukset sekoittuvat, järjestäytyvät ja lopulta rauhoittuvat teokseksi.

Kontturin käsitys taideteoksesta palautuu taiteilija-teoreetikko Barbara Boltin ymmärrykseen, jossa keskeistä on ennen muuta taiteen tekeminen (*work of art*).¹ Teoksen syntyyn vaikuttavat yhtä lailla muoto ja materia, sisältö ja ilmaisu, kuten myös inhimilliset ja ei-inhimilliset tekijät. Teoksen syntyprosessissa nämä tekijät yhdistyvät, risteytyvät ja linkittyvät eri tavoin. Kirjan ytimen muodostaa nähdäkseni kolmesta pääluvusta keskeisin ("Co-workings"), jossa Nevadon teosten "yhdessä tulemistä" tarkastellaan juuri edellä mainittujen, toisiaan täydentävien näkökulmien kautta. Luvussa Kontturi avaa Nevadon taiteen syntyyn vaikuttavia tekijöitä reflektoiden työhuoneella näkemäänsä ja kokemaansa näitä teoreettisesti valaiseviin ja syventäviin teksteihin. Refleksiivisinä peilipintoina toimivat ennen muuta filosofi Gilles Deleuzen ja psykoanalyttikko Felix Guattarin kirjoitukset. Nevadon taideprosessi saa lisävaloa ja syvyyttä oivaltavasti nimetyissä alaluvuissa: *Persoonattomat yhteydet* ("Impersonal Connections"), *Prosessin autonomisuus* ("Autonomy of Process"), *Käsityö* ("Manual Labor") ja *Taiteen ja elämän välissä* ("Zigzagging Art and Life").

Alaluvussa *Käsityö* tarkastelussa on nimensä mukaisesti ruumiillinen työ ja käsin tekeminen. Luku korostaa käsityön merkitystä taideteoksen syntyyn johtavana tapahtumana. Uuden teoksen tekeminen



Kuvat 2 ja 3. Kaksoisnapamaalaus ja sen aiempi vaihe. Yksityiskohtia Susana Nevadon installaatiosta Rehellinen korteista ennustaja. Maalausprosessin dokumentoi Katve-Kaisa Kontturi Nevadon ateljeella keväällä 2005.



on manuaalista työtä, jota ei voi vain suorittaa, sillä jokainen vaihe vaatii tekijältään uniikkeja päätöksiä ja ratkaisuja. Välillä työn loppuun saattaminen – tai ylipäätään työn eteenpäin vieminen – on taistelua, sillä ei ole olemassa kaavaa tai ennalta toteutettavissa olevaa suunnitelmaa miten toteuttaa työ siten, että sen sisällölliset ja materiaaliset elementit asettuvat toistansa yhteyteen niin että lopputulemana on uusi, omalakinen teos. Kontturi avaa teokseen liittyviä sisällöllisiä ja materiaalisia ulottuvuuksia käyttämällä kerroksellisuuden (*layer*) käsitettä. Rakentaessaan teosta kerroksellisesti, taiteilija ”kasaa, yhdistää ja muuntaa eri materiaaleja – eläviä, liikkuvia, esittäviä, semioottisia tai symbolisia – luodakseen kerrostamalla uusia rakennelmia, uutta elämää” (128).

Luova prosessi ja sanallistamisen haaste

Alaluvussa *Prosessin autonomisuus* kirjoittaja kuvaillee osuvasti luovaa prosessia ja sitä, miten idea on muuntuvana läsnä läpi luovan prosessin – miten se kehkeytyy, muokkautuu ja elää osana tekemisen prosessissa. Työn aloittamiseen liittyvää konseptia tai lähtökohtaidea ei kuitenkaan pohdita syvällisemmin. Mikä on idean merkitys sille, että työ ylipäätään lähtee liikkeelle, tulee tehdyksi? Luvun alussa Kontturi pohtii myös sitä, miten hankalaa tekijän on puhua luovasta prosessista, jonka kanssa parhaillaan työskentelee, ja sanoittaa asioita joille ei ole olemassa sanoja (s. 83).

Jäin pohtimaan, onko juuri taidehistorioitsijan tehtävänä olla perinteisesti se, joka analysoi prosessin rakennetta ja sanoittaa sen kulkua: kuvailee miten prosessi etenee ja mitä sen aikana tapahtuu?

Viimeisten vuosikymmenten aikana tähän tehtävään ovat tarttuneet yhä useammin myös itse tekijät. Taiteilijat ovat kautta aikojen sanoittaneet taiteen tekemiseen liittyvää ymmärrystään, viime aikoina yhä enenevässä määrin ennen muuta omaa taidettaan ja sen tekemiseen sitoutuneita prosesseja.² Astumalla taiteilija-tutkijan kaksoisrooliin taiteilijat ovat ottaneet käyttöönsä analyyttisiä työkaluja joiden kautta avata luovaa prosessia sen sisältä käsin. Kirjan alussa Kontturi mainitsee myös tämän kehityksen (11), joka on edennyt taiteellisen tutkimuksen ja sille rinnakkaisten tutkimus-suuntausten alla (esim. *artistic research*, *practice-led research*). Vielä toistaiseksi taiteilijat ovat hyödyntäneet kirjoituksissaan laajasti muiden alojen, kuten juuri taidehistorioitsijoiden, ajattelua ja löydöksiä. Kontturin kirjaa lukiessa ymmärrän, että on aika kierrättää ja risteyttää ajatuksia ja ideoita yhä vapaammin ja laajemmin molempiin suuntiin. Yhdistämällä kaksi näkökulmaa luovaan prosessiin – sen joka reflektoi prosessia sen sisäpuolelta ja sen, joka tarkastelee prosessia sen ulkopuolelta – saamme näkyviin entistä monitahoiseman ja tarkemman kuvan.

Kirjan viimeisessä luvussa kootaan kirjan anti yhteen siirtämällä fokus vielä kerran kuvallisesta ilmai-



Kuva 4. Tekeillä oleva ruukku *Acarospora Oligospora* Maarit Mäkelän studiolla 7.9.2020. Ensimmäinen teos sarjasta *Critically Endangered Species*. Valokuva: Maarit Mäkelä.

susta tekemisen prosessiin: miten tekijä ajattelee ja muokkaa sanomaansa osana kuvan tekemisen prosessia. Itse olen kutsunut tätä joidenkin muiden taiteilija-tutkijoiden tapaan materiaaliseksi ajatteluksi. Pohtimalla Helena Hietasen *Becoming-Christ* teosta Kontturi porautuu teoksen perimmäisten merkitysten äärelle ohittaen ilmeisimmät tulkinnat tästä teoksesta. Oikeastaan hän ohittaa keskustelun tekijän intentiosta, sillä hän ymmärtää että teokset syntyvät aina osana materiaalista prosessia jossa tekijän potentiaaliset intentiot ovat pikemminkin inspiraation lähteitä – läheläukauksia avoimelle, uudelle, kehkeytyvälle tekemisen prosessille.

Muokkaan savesta peukalonpaksuisen makkaran ja asettelen sen huolellisesti pyöreäksi leikkaamani savilevyn päälle. Painelen makkaran reunat kiinni sen alle asettamaani savilaattaan siten, että saan aikaiseksi astiamuodon. Jatkan muotoa vielä kabdella uudella makkarakalla, jonka jälkeen jätän sen lepäämään muovin alle. Lisään tekeillä olevaan ruukkuuni kolmen makkaran kerroksia kahdesta päivästä. Lopuksi tasoitan ruukun reunan ja

levitän sen pinnoille leveällä siveltimellä savilietettä. Osa lietteestä jää valumaan pitkin pintaa jättäen valumat näkyväksi osaksi pinnan rakennetta. Seuraavaksi maalaan ruukun pintaan valitsemani kuvallisen teeman.

Luen Suomen Ympäristökeskuksen Punaista kirjaa vuodelta 2019. Kirjassa on luokiteltuna ja arvioituna 36604 eliölajia joista 489 äärimmäisen uhanalaisiksi. Osa näistä on lajeja – leviää, sammalia, putkilokasveja, käävökkäitä ja jäkäliä – joiden uhanalaisuus liittyy tavalla tai toisella maahan ja maankäyttöön, kuten rakentamiseen tai kaivannaistoimintaan. Ensimmäiseksi aiheekseni valikoituu suomukuoppajäkälä: sisäkkäinen pallorakenne ja kuvion (epä)rytmisen toistuminen tarjoavat mielenkiintoisen lähtökohdan maalaukselle. Maalaan pallorakennetta kabdella Uudeltamaalta kaivetulta ja lietteeksi myllytetyllä maanäytteellä. Lisäksi käytän kabta muuta valmistamaani savilietettä, jotka sisältävät kotimaista punasavea, kaoliinia ja mangaania. Savelle tehty raakamaalaus näyttyytyy erilaisena kuin lopullinen maalaus. Lopulliset värit paljastuvat vasta poltossa, kun ruukku muuttuu keramiikaksi reilun 1000 asteen lämpötilassa. En tiedä kumpi maalauksista miellyttää minua enemmän.

Viitteet

1 Ks. Barbara Bolt, *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image* (New York: I.B. Tauris, 2004).

2 Ks. esim. Maarit Mäkelä, *Saveen piirtyviä muistoja. Subjektivisen luomisprosessin ja sukupuolen representaatioita* (Helsinki: Taideteollinen Korkeakoulu, 2003); Tarja Pitkänen, *Liian haurasta kuvaksi. Maalauksen aistillisuudesta*. Helsinki: Like, 2006.

TT Maarit Mäkelä toimii professorina Aalto-yliopiston Muotoilun laitoksella, jossa hän on uuden Contemporary Design -maisteriohjelman ja EMPIRICA-tutkimusryhmän johtaja. Hän on myös nykykeramiikan kentällä toimiva taiteilija. Väitöskirjassaan *Saveen piirtyviä muistoja. Subjektivisen luomisprosessin ja sukupuolen representaatioita* (2003) hän tarkasteli omaa luovaa prosessiaan kolmen väitökseen liittyvän näyttelyn avulla. Teos johon Mäkelä arvioidaan viittaa on parhaillaan esillä Designmuuseon näyttelyssä *Soil Matters*.



Uusi näkökulma alttaritaulujen Kristus-kuvaan

Hanna Pirinen

Ringa Takanen, *Laupeus ja inhimillisyys. Naisten ääni, affektiiviset elemuodot ja ikonografinen murros suomalaisissa alttaritauluissa vuosina 1870–1920*. Turun yliopiston julkaisuja, sarja C, 494 (Turku: Turun yliopisto, 2020). <https://www.utupub.fi/bitstream/handle/10024/150212/Annales%20C%20494%20Takanen%20VK.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Naisista tuli 1800-luvun jälkipuoliskolla merkittäviä toimijoita monilla yhteiskunnan lohkoilla, myös kuvataiteessa. Tämä osoitetaan alttaritaulujen osalta Ringa Takasen Turun yliopistossa tarkastetussa taidehistorian väitöskirjassa *Laupeus ja inhimillisyys. Naisten ääni, affektiiviset elemuodot ja ikonografinen murros suomalaisissa alttaritauluissa vuosina 1870–1920*. Alttaritaulut ovat esimerkkejä tekijöidensä niihin lataamista merkityksistä, ja ne osoittavat tilaajiensa käsityksen julkisen taiteen aiheeksi sopivista teemoista. Kuuden

artikkelin lisäksi artikkeliväitöskirjan kokonaisuuteen kuuluu laaja johdantoluku. Väitöskirjan kohteena on pariinkymmeneen Kristuksen inhimillisyyttä ja sosiaalista toimijuutta kuvaava sekä naisiin ja lapsiin teemallisesti rajattu alttaritauluaineisto.

Haasteen Takasen soveltamalle historiallisesti kontekstoivalle otteelle tarjoaa panofskylainen peruskysymys siitä, onko alttaritaulun aihe oire jostakin? Tarkastelussa on aihepää, jossa kuvakerronnallisesti keskeisintä on Kristus-hahmon vuorovaikutus kuvattujen hahmojen mutta myös katsojan kanssa. Alttaritaulujen Kristus ja kussakin aiheessa kuvatut muut hahmot asettuvat sommitelmaan osoituksina taiteilijan intentioista ja pyrkimyksistä levittää haluamaansa viestiä, olipa kyse sitten laupiaasta Kristuksesta langenneen naisen armahtavana kohtaajana tai kansakärsijänä ja lohduttajana, kuten Getsemane-aiheissa. Kuvatulkinnallisesti taideteosta tarkastellaan myös historiallisena dokumenttina ja lajityyppinsä edustajana. Miten teos kuvastaa syntyänsä, sitä yhteisöä ja yhteiskuntaa, jossa se on syntynyt? Takanen yhdis-

tää tutkimusasetelmaansa myös katsojan, visuaalisen kulttuurin tarkastelutapaa noudatellen.

Tieteellisessä tutkimuksessa menetelmät korvautuvat toisilla, mutta myös palaavat uusiutuneina tai kriittisesti uudelleenarvioituina sovelluksina. Näin on käynyt noin sadan vuoden takaisen ”näkiän”, taidehistorioitsija ja kulttuuriteoreetikko Aby Warburginkin (1866–1929) kohdalla. Häneltä periytyvä paatosmuodon käsite ja kuvien kulttuurisen vaellushistorian sovellus ovat esimerkkejä taidehistorioitsijoiden työkalupakkiin pitkään kuuluneen tarkastelumenetelmän elastisuudesta ja sovellettavuudesta nykytutkimuksessakin. Kerronnallista näkökulmaa soveltavan väitöskirjakokonaisuuden ansiokkain anti on kuvien lähiluvussa ja kuvasisältöjen tulkinnassa. Takanen asettaa kriittisesti tulkintamenetelmien vaiheet ja painotukset keskinäiseen keskusteluun. Hän luonnehtii tutkimustaan uskonnollisten ihmiskuvien ja elemuotojen analyysiksi. Kuvien lähiluennassa huomiota on kiinnitetty kuvattujen hahmojen liikkeisiin, eleisiin ja ilmeisiin. Tässä Takanen jatkaa liikekielen ja kuvakerronnan periaattei-



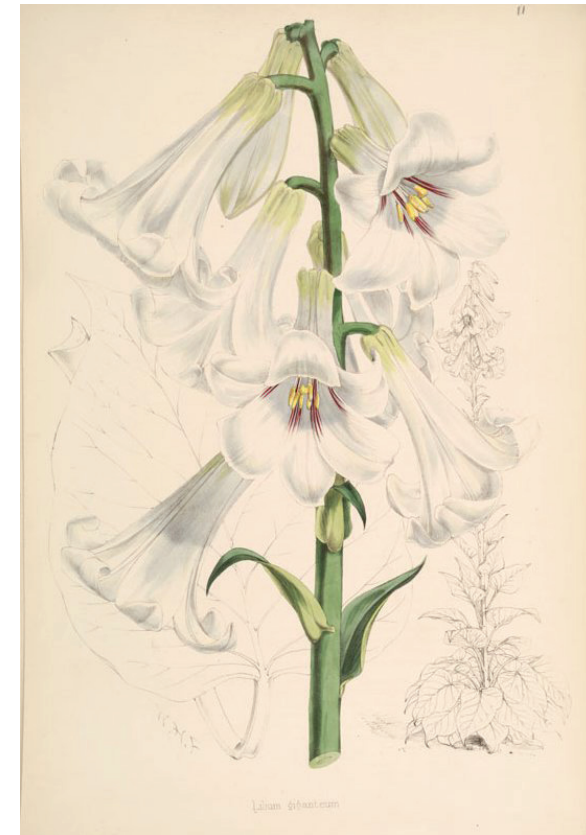
ta tutkineen akateemisen opettajansa professori Altti Kuusamon oppien perustalta. Tärkeän juonteen Takasen tavassa tarkastella uskonnollisaiheisten ihmishahmojen kehonkieltä ja ilmeitä muodostaa affektin ja affektiivisuuden käsitteiden soveltaminen. Näitä käsitteitä käytetään merkitsemässä, miten teos tunnetasolla joko tietoisesti tai tiedostamatta vaikuttaa katsojaan. Affektiivisyyttä analysoiva ote toimii warburgilaisittain tunteen ilmaisun psykoikonografiana.

Tarkastelutapaansa vertailevaksi kulttuuritieteeksi luonnehtineen Warburgin mielestä yksityiskohdat ovat paljastavia ja juuri niissä piili oivallusten ydin. Takasen väitöskirjan kuvamateriaalin nopea läpikäynti nostaa esiin yhden toistuvan yksityiskohdan: valkoisen jättiläisliljan. Tapaus on kiinnostava esimerkki kasvista ajan ja aatteiden ilmentymänä. Kristillisessä ikonografiassa valkoinen lilja tulkitaan puhtaan synnittömyyden symboliksi esimerkiksi Kristuksen tai Neitsyt Marian yhteydessä. Mariologisessa perinteessä lilja liittyy myös hellyyteen ja lempeyteen. Takasen alttaritauluaineistossa lilja esiintyy hämmästyttävän usein. Se toistuu Alexandra Frosterus-Sältinin (1837–1916) alttaritauluissa, ja kukoistaa samaan aikaan niin saksalaisten Nasareenien raamatullisaiheisissa teoksissa kuin mitä moninlaisimmassa 1800-luvun lopun henkissä yhteyksissä. Valkoinen jättiläislilja oli yksi spiritistisissä materialisoimisnäytöksissä konkreettisen hahmon ottaneista kasveista. Selittämättömästi tuon-

puoleisesta ilmestynyt lilja jätti katsojat ihmetyksen valtaan Suomessakin vierailleen Elizabeth Reedin, taitelijanimellä Madame d'Espérancen (1855–1919) Göteborgissa järjestetyssä näytöksessä.¹

Alttaritaulut tutkimuskohteena

Suomalaisiin alttaritauluihin ja niiden kristilliseen kuvastoon liittyvää relevanttia tutkimusta on tehty vuosikymmeniä. Jyväskylän yliopiston taidehistorian oppiaineessa on 1980-luvulla aloitetun hankkeen tuloksena koottu laajat systemaattiset tiedostot ja kuva-arkisto alttaritauluista ja kirkollisesta kuvataiteesta. Tutkija pääsee nykyisellään tekemään aineistovalintoja ilman työlästä peruskartoitusvaihetta näiden arkistomateriaalien monipuolisten hakuominaisuuksien avulla. Oleellisia saman aihepiiriin aikaisempia suomalais-tutkijoita ovat taidehistorioitsijat Heikki Hanka, Jorma Mikola, Pirjo Juusela ja Helena Hätönen. Ruotsalaisista uskonnollisen taiteen tutkijoista Hedvig Brander Jonsson ja Mabel Lundberg ovat käsitelleet ajallisesti samaa kautta. Pääsääntöisesti julkaisut ovat parikymmenen vuoden takaa lukuun ottamatta Mikolan vuonna 2015 julkaistua taidehistorian väitöskirjaa *Alttarilta alttarille: Alttaritaulumaalaus Suomessa autonomia-ajan loppupuolella*. Alttaritaulututkimus on siis astumassa uuteen vaiheeseen näkökulmaistettujen teemoittelujen ja monitieteisten tulkintakehiköiden tuoreuttamana.²



Kuva 1. Jättiläislilja (Kuva Walter Hood Fitch, *Cardiocrinum giganteum*, teoksessa Henry John Elwes, *A monograph of the genus Liliaceae* (London: Taylor and Francis, 1880) Kuvälähde: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cardiocrinum_giganteum.jpg#/media/File:Cardiocrinum_giganteum.jpg)



Naisiin, lapsiin ja Kristuksen henkilökohtaiseen kohtaamiseen ja hänen inhimilliseen olemukseensa liittyvät aiheet olivat uusia tulokkaita alttaritauluaiheistossa 1800-luvun jälkipuoliskolla. Uudistumisesta huolimatta kaikista 1800-luvun alttaritauluaiheista suurin osa esitti ristiinnaulittua Kristusta ja ehtoollisen asettamista. Kristus Getsemanessa ja Kristus rukoilee vuorella -aiheet toivat henkilökohtaisesti koetun tuskan ja ihmisyyden entistä vahvemmin esiin. Takasen valitsemien teemojen mukaan koottu alttaritauluaineisto osoittaa erityisesti Alexandra Frosterus-Sältinin merkityksen uuden aiheiston soveltajana. Kristuksen ilmestyminen Maria Magdalenalle, Kristus ja kanaaniainen nainen sekä Kristus ja syntinen nainen siirsivät painopistettä uudella tavalla nashahmoon, jonka feminiinisyys ja seksuaalisuus eivät kuuluneet aikaisemmin suomalaisen alttaritaulutaiteen teemoihin. Samarialainen nainen ja Magdalan Maria olivat alkaneet aiheina esiintyä Pariisin salongissa 1860-luvulla. Frosterus-Sältin omaksui uuden kuvaston, ja hän osoittautui Takasen tarkastelussa aktiiviseksi naisista, lapsista ja uudenlaista Kristus-kuvaa välittävän taiteen puolestapuhujaksi. Todisteena tästä ovat ne hankintatapaukset, joissa tilaaja alun perin toivoi ristiinnaulittu-aiheista alttaritaulua, mutta taiteilija teki ehdotuksen itselleen mieluisammasta aiheesta, jonka tilaaja sitten hyväksyi.

Naisnäkökulma alttaritauluihin

Naishistorian tutkimus on ollut vireää historiatieteissä. Siitä muodostuukin tieteidenvälinen kohtaamispiste

Takasen tutkimusasetelmassa. Artikkelit täsmentävät sitä, miten uudenlaisen yhteiskunnallisen kutsumuksen toteuttaminen avasi myös tavallisille naisille mahdollisuudet toimintaan kotiin rajautunutta elämäntilaa laajemmalle 1800-luvun jälkipuoliskolla. Varsinkin sivistyneistöperheissä, mutta laajemminkin, alettiin panostaa entistä enemmän myös tyttöjen koulutukseen. Naisia tuettiin hakeutumaan taidekoulutukseen. Kotimaiset koulutusrakenteet suosivat sukupuolten tasa-arvoa, eikä edes ulkomaisia opintoja estetty naisilta. 1800-luvun lopussa läpimurtonsa tehneiden naistaitelijoiden vaiheet tunnetaan Riitta Konttisen käynnistämien systemaattisten tutkimusten ansioista.

Alttaritaulujen aiheet kontekstoituvat Takasen tutkimuksessa erityisesti naisiin kristillis-sosiaalisen työn toimijoina, ja näin tarkastelussa painottuu yhteiskunnallisten ja moraalisten arvostusten muutosta käsittelevä suomalainen naishistoriantutkimus. Pirjo Markkola, Anne Ollila ja Marjo-Riitta Antikainen ovat tutkimuksillaan osoittaneet, miten naisten roolit muuttuivat ja miten eri yhteiskuntaluokista lähtöisin olevien naisten tehtäväksi tuli laupeudentyön perinnön uudistaminen ja haavoittuvassa asemassa olevien, kuten sairaiden, lasten ja moraalisesti langenneina pidettyjen huomioiminen. Epäkohtien parantamiseksi naiset ottivat vastuuta raittiusliikkeessä, osallistuivat prostituutiokeskusteluun ja diakoniatyöhön. Pienten lasten päivähoito organisoitiin aloittamalla lastenseimitoimin-

ta, ja aktiivisille naisille avautui sosiaalityön tehtäviä uusissa asutuskeskuksissa käynnistetyn ns. kaupunkilähetyksen piirissä.³

Uskonto- ja kirkkohistoriallisen tutkimuksen tuorein anti ja tämän aineksen soveltaminen jää Takasen taustoituksessa kristillis-sosiaalista aspektia ohuemmaksi myös käsitteellisellä tasolla. Murroksellisen 1800- ja 1900-luvun vaihteen henkisten virtausten tutkimus on Turun yliopistossa ollut viime vuosina erittäin vireää. Totuuden etsijät -tutkimusryhmän jäsenet ovat julkaisuillaan tuoneet tutkimustilanteen uuteen vaiheeseen. Monet kuvataiteeseenkin vaikuttaneet virtaukset kytkeytyvät vuosisadan vaihteen kansainvälisen ilmaisiin ja kotimaisten yhteisöjen vaikutusverkostoihin. Nina Kokkisen lisäksi monet Turun yliopiston piirissä toimivat tutkijat, kuten Marjo Kaartinen, Tiina Mahlamäki ja Maarit Leskelä-Kärki ovat ansioituneet viime vuosina ansiokkaasti 1800-luvun henkisten virtausten ja taiteen yhteyksien tutkimuksessa.⁴ Vaihtoehtoisuuden, esoterian ja spiritualismin tuleva tutkimus toivottavasti täsmentää myös laajempaa kuvaa aikakauden mentaliteetista ja yksilöiden henkilökohtaisista reflektioista, esimerkiksi raittiusliikkeen vaikutuksesta ihmiskuvaan ja kuvataiteen sisältöihin.

On kuitenkin harmi, ettei Takanen ole ottanut syvällisemmin tarkasteluun esimerkiksi orientalismin tai esoteeristen piirteiden erittelyä tarkastelemissaan alttaritauluissa. Jopa kansikuvaksi valittu Alexandra





Kuva 2. Ringa Takasen väitöskirjan kansi. Alexandra Frosterus-Sältin, Kristuksen ilmestyminen Maria Magdalenalle, Jepuan kirkon alttaritaulu, Uusikaarlepyy. Kuva: Heikki Hanka.

Frosterus-Sältinin maalaama Jepuan alttaritaulu olisi saanut syvyyttä vielä tarkemmasta lähiluvusta. Maalauksessa itämaisen aamuruskon punassa kylpevä Jerusalem nimittäin toistaa populaaria ja romantisoitua orientalistista kuvaustapaa. Henkistynyttä tietoisuutta esitettiin esoteeristen oppien mukaisessa ihmiskuvauksessa auraattisella säteilyllä; samaa voi tunnistaa Jepuan alttaritaulun lempeästä Jeesuksesta, joka on kuvattu poikkeuksellisen aktiivisena kohdentamassa huolenpitonsa surevaa Magdalan Mariaa kohtaan. Vastaavia piirteitä voi osoittaa monista aineistoon kuuluvista teoksista. Esimerkiksi ajan virtauksia herkästi omaksunut Venny Soldan-Brofeldt (1863–1945) otti vaikutteita suurten venäläisten mestareiden Kristus-kuvauksista, ja näin erityisesti hänen Getsemane-aiheissaan näkyvät yhteydet esimerkiksi Ivan Kramskoin taiteeseen.

Akateemisen maalaustaiteen perinne

Naisaiheet, naisten tekemä taide ja keskeiset taiteilijat, kuten Alexandra Frosterus-Sältin ja Venny Soldan-Brofeldt – jotka nousevat toimijoina näkyvimmin esiin käsitellystä kuva-aineistosta – ovat oireellinen merkki ajastaan. Molemmilla oli kotitaustanaan naisten koulutukseen kannustavasti suhtautunut perhe, ja heille toiminta yhteiskunnan hyväksi oli johtava juonne elämäntehtävässä. 1800-luvun jälkipuoliskon naistaitelijoilla oli rohkeutta ryhtyä alttaritaulujen kaltaisiin monumentaalimaalaushankkeisiin. Haastavimmillaan

tehtävä oli suuren kertovan useista hahmoista koostuvan kokonaisuuden sommittelu.

Düsseldorfissa ja Pariisissa kotimaisten opintojen ohella taidekoulutusta saaneen Alexandra Frosterus-Sältinin kohdalla on kiinnostavaa se, miten hän omaksui perustan monifiguuriseen sommitelman rakentamisen akateemisen taiteen perinteestä. Frosterus-Sältinin kuvakerronnalla on yhteys hänen opettajansa düsseldorfilaisprofessori Otto Mengelbergin (1817–1890) taiteeseen. Molempien historia-aiheille ovat tyypillisiä akateemiset kuvaamisen konventiot elekielessä ja kasvojen ilmeissä. Tällaisten piirteiden tunnistamiseen taidehistorialla on vakiintunut menetelmä, vertaileva muotoanalyysi, jolla voidaan osoittaa yhtäläisyydet viivankäytössä, materiaalien esittämisen tavassa ja liikkeen kuvauksessa. Piirtämisen tapa on paljastavin tietyn aikakauden esittämiskaavan osoittaja, ja se kuvastaa taidekoulutuksessa omaksuttuja periaatteita ja tyyllisiä esikuvia. Ihmiskuvauksessa eleet ja ilmeet ovat paljastavia, sillä niitä tarkastelemalla voidaan havaita taiteilijoiden akateemisessa koulutuksessaan omaksumia hahmojen tunteiden ilmaisua ohjanneita säännöstöjä.

Kertovat raamatulliset teemat kuuluvat maalaustaiteen perinteisimpään kategoriaan. Niin Mengelbergin kuin Frosterus-Sältininkin esitystapaa ja kerronnan kieltä ohjanneet esitysnormit tunteiden kuvauksessa ja katsojan tunteisiin vetoamisessa olivat vakiintuneet jo



1600-luvun lopussa erityisesti ranskalaisen akademia-taiteen piirissä.

Uudistuva visuaalinen maailma

Taiteellinen työskentely graafisten esikuvien pohjalta oli vuosisatainen käytäntö. 1800-luvun jälkipuoliskolla kuvajäljenneteollisuus syötti markkinoille valtaisan määrän kristillistä kuvastoa. Harmillista Takasen väitöskirjan kannalta on, ettei tieteellisesti kunnianhimoista taidehistoriallista tutkimusta 1800-luvun jälkipuoliskon kristillisaiheisen taiteen suurten suosikkien kansainvälisestä vaikutuksesta juurikaan ole. Vähät julkaistut tutkimukset väittelijä on onnistunut löytämään. Syy marginaalisuuteen on, että painoteollisuuden levittämää kuvastoa on pidetty sentimentaalisena ja liian populaarina.

Kristillinen kuvasto yhtenäistyi kaikkialla, minne läntinen kristillinen sivistys oli ulottanut otteensa 1800-luvun jälkipuoliskolla. Arvostetut teokset olivat aikansa akateemisten mestareiden, kuten Carl Blochin, Heinrich Hofmannin, Ary Schefferin, Emil Liskan tai Ernst Hildebrandin teosten jäljenteitä. Vastaavasti Bertel Thorwaldsenin Kristus-veistoksen kipsikopiosta tuli suosittu.

Koteihin ja rukoushuoneisiin hankittiin painokuvia ja kuvajäljenteitä kirjakaupoissa saatavilla olevien luetteloiden mukaan. Painotuotteita välittivät myyntiin kaupallisten toimijoiden ohella myös erilaiset kristilliset järjestöt, kuten saksalainen *Verein zur Verbreitung religiöser Bilder*, joka toimi Düsseldorfin

nasareenitaiteilijoiden piirissä aktiivisesti 1800-luvun jälkipuoliskolla levittäen valtaisan määrän kuvajäljenteitä. Alttaritaulukuvasto onkin hämmästyttävän samankaltaista niin Pohjois-Euroopassa kuin Yhdysvalloissa tai Australiassa tuona aikana.

Yhtenäistyneen kansainvälisen kuvamaailman hahmottaminen on jäänyt väitöskirjakokonaisuuden artikkelien ulkopuolelle. Takanen toki tuntee ja osoittaa eri yhteyksissä malleja, mutta ei tee tästä modernin reproduktion aikakauden ilmiöstä laajempaa katsausta. Tuotteliaan Alexandra Frosterus-Sältinin samoin kuin useiden muidenkin taiteilijoiden alttaritaulujen ominaispiirteet olisivat kuitenkin selittyneet täsmällisemmin, jos kuvajäljenneteollisuus ja 1800-luvun uusi populaari uskonnollinen kuvasto olisi huomioitu laajuudessaan. Aihepiiri on tällä hetkellä eräs kiinnostavimmista kulttuurihistoriallisesti operoivan populaarivisuaalisuuden alueista, jolla toimii esimerkiksi saksalaisvetoinen kansainvälinen tieteellinen työryhmä *Forum BildDruckPapier*.

Hyvä, paha artikkeliväitöskirjamuoto

Artikkeliväitöskirjat ovat alkaneet yleistyä viime vuosina myös taidehistorian piirissä. Ringa Takanen on oppiaineensa pioneeri Turun yliopistossa. Prosessimaisesti etenevään väitöskirjatutkimukseen artikkeliväitöskirja sopii mainiosti, sillä se mahdollistaa laajan tutkimusasetelman pilkkomisen mielekkäiksi osaprojekteiksi esimerkiksi stipendikausiin sovittaen. Näin on menetelty tämänkin väitöskirjatyön kohdalla.

Takasen artikkeliväitöskirjan johdanto vastaa hyvin tehtäväänsä kokonaisuutta avaavana ja perustelevana kriittisenä katsauksena, jossa käydään keskustelua keskeisimmistä kuvantutkimuksen menetelmistä. Tutkimusasetelman eri lohkot eritellään johdonmukaisesti artikkeleissa esiin nostettujen teemojen ja teoreettisen kehikon kanssa keskustellen. Niin ikään siinä kootaan artikkelien tulokset. Menetelmäkehikon keskeisten aineiden toistuminen artikkelista toiseen tuo tarkastelutapaan varsin vähän vaihtelua. Niin ikään jo julkaisujen artikkeleiden sisällön synteettisempi reflektointi ja asettaminen kriittiseen keskusteluun esimerkiksi henkisten virtausten osalta on jäänyt kypsyttelämästä paljolti artikkelimuodosta johtuen.

Ringa Takasen artikkeleista koostuva väitöskirja on tekstinä sujuvaa ja selkeää asiaproosaa, ja näin se soveltuu kaikille alttaritaulutaiteesta ja kuvantulkintamenetelmistä kiinnostuneille lukijoille. Kuvituksen laatu vaihtelee, joskin vastuu tästä kuuluu lähinnä artikkeleiden julkaisijaorganisaatioille. Taidekuvan erityisvaatimuksiin ei ole kiinnitetty riittävästi huomiota kaikissa toimituskunnissa.



Viitteet

- 1 Marjo Kaartinen, *Spiritistinen istunto* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2020).
- 2 Jorma Mikola, *Alttarilta alttarille: Alttaritaulumaalaus Suomessa autonomia-ajan loppupuolella*. Jyväskylä: University of Jyväskylä. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-6166-4>.
- 3 Pirjo Markkola, *Synti ja siveys: Naiset, uskonto ja sosiaalinen työ Suomessa 1860-1920* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2002); Anne Ollila, *Jalo velvollisuus: Virkanaisena 1800-luvun lopun Suomessa*. Helsinki: (Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1998); Marjo-Riitta Antikainen, *Sääty, sukupuoli, uskonto: Mathilda Wrede ja yhteiskunnan muutos 1883-1913*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2003); *Eevan tie alttarille: Nainen kirkon historiassa*. Minna Ahola, Marjo-Riitta Antikainen & Päivi Salmesvuori (toim.) Helsinki: Edita, 2002).
- 4 *Moderni esoteerisuus ja okkultismi Suomessa*. Tiina Mahlamäki, Nina Kokkinen (toim.) (Tampere: Vastapaino, 2020).

**FT, dos. Hanna Pirinen toimii Jyväskylän yliopistossa taidehistorian yliopistotutkijana. Hän on erikoistunut kirkolliseen taideperinteeseen ja monitieteiseen taide-
teostutkimukseen.**



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.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 tunsivat 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 appropriaaation, 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 fokusoikin 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 Osvold 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 homogeenisuutta 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 klassisismia 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 fasistiset tapahtumat ja näyttelyt vastasivat fasistista 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 fasistiselle 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 osioista voi esittää: fasistinen 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

tuksia 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 Realissa 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 Osvald Sirén: il collezionismo di arte orientale negli anni venti".

4 Anekdoottina mainittakoon, että Osvald 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.

Düsseldorf tieteen ja taiteen risteyksessä

Maunu Häyrynen

Anne-Maria Pennonen: *In Search of Scientific and Artistic Landscape: Düsseldorf Landscape Painting and Reflections of the Natural Sciences as Seen in the Artworks of Finnish, Norwegian and German Artists*, Finnish National Gallery Publications 3. Kansallisgalleria, Helsinki 2020. 247 s. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/310026>

Anne-Maria Pennonen väitteli viime kevätalvella Helsingin yliopistossa, väitöksen alana taidehistoria ja aiheena Düsseldorfin maisemamaalauksen ja luonnontieteiden välinen suhde 1800-luvulla. Hänen väitöskirjansa keskittyy Werner Holmbergin ja Fanny Churbergin tuotantoon, mutta käsittelee myös muiden suomalaisten, saksalaisten ja norjalaisten taiteilijoiden toimintaa Düsseldorfin taideakatemiassa ja sen yhteydessä. Kirjan päälähtökohdaksi Pennonen on valinnut valistusajattelija ja luonnontieteilijä Alexander von



Humboldtin käsityksen maisemataiteen merkityksestä luonnon kokonaisvaltaisessa tavoittamisessa, jonka Pennonen katsoo ohjanneen düsseldorfilaistaiteilijoiden ajattelua ja taiteellista työskentelyä. Humboldtin lisäksi hän tarkastelee suomalaistaiteilijoiden kohdalla Zacharias Topeliuksen vaikutusta näiden käsityksiin suomalaisesta luonnosta ja maisemasta. Työn empirisen aineiston muodostavat käsiteltyjen suomalaisten ja muiden taiteilijoiden teokset ja luonnokset, Düsseldorfin taideakatemian arkistolähteet, sanomalehtiaineisto sekä Holmbergin ja Churbergin osalta myös kirjeenvaihto ja päiväkirjat. Menetelminä toimivat lähiluku, lähdekritiikki ja kuva-analyysi.

Lähtökohtia

Väitöskirjan tutkimusongelmaksi asettuu luonnontieteiden kehityksen heijastuminen maisemamaalauksessa, keskiössä Düsseldorfin 1800-luvun loppupuolen maisemataide. Pennosen tavoitteena on osoittaa ajankohdan maisemamaalauksen, estetiikan, luonnonfilosofian ja luonnontieteiden luontokäsitysten samankaltaisuus. Hän kiinnittää huomiota etenkin geologian ja sääilmiöiden sekä puulajien esittämiseen teoksissa, koska nämä ilmaisevat hänen mukaansa taiteen suhdetta luonnontieteisiin. Siihen ovat liittyneet myös taiteilijoiden pyrkimys kuvausten tarkkuuteen, luonnontieteellisten kategorioiden noudattaminen ja luonnonelementtien yhdistely autenttisen kokonaisvaihtelun saavuttamiseksi kuvatusta maisemasta.

Aihepiiri on kiinnostava ja Pennosen tutkimusongelma omintakeinen. Kirja tarjoaa uuden näkökulman erityisesti düsseldorfilaiseen maisemataiteeseen ja laajemmin 1800-luvun lopun realistiseen maisemamaalaukseen. Düsseldorfin koulukuntaa taustoitetaan edeltävien vaiheiden, erityisesti Dresdenin romanttisen maisemamaalauksen kuvauksella. Luonnontieteiden ja luonnonfilosofian kehityksen osalta ajallinen painotus on 1700-luvun lopulla ja 1800-luvun alkupuolella. 1800-luvun loppupuolen ”luonnontiedettä” edustaa lähinnä Topelius, joka profiloitui ennen muuta historioitsijaksi eikä juuri tuntenut Humboldtia tai oman aikansa keskeistä maantieteilijää Carl Ritteriä. Patrioottinen Topelius tuntuu myös istuvan hieman väkinäisesti humboldtilaisen universalismin perinteen jatkajaksi.

Pennonen taustoittaa kattavasti kotimaisen maisemataiteen historian tutkimusta ja esittelee myös saksalaisia ja norjalaisia düsseldorfilaismaalareita koskevaa tutkimusta. Tekijä viittaa niin ikään paralleleihin englantilaisen maalaustaiteen, kuten John Constablen (*plein air*-öljyväriluonnokset, taiteen ja luonnontieteen rinnastus) kanssa. Luonnontiedettä käsitellään etupäässä yleisen tieteenhistorian kautta, tieteen ja taiteen suhdetta varsinkin Timothy F. Mitchellin (*Art and Science in German Landscape Painting*, 1993) ja Topeliuksen osalta Allan Tiitan väitöskirjan (*Harmaakiven maa, Zacharias Topelius ja Suomen maantiede*, 1994) valossa. Pennonen ei pyri teoretisoimaan maiseman

käsitettä, mutta viittaa keskenään varsin erilaisiin sitä koskeviin määritelmiin esimerkiksi ekologian (Ludwig Trepl), visuaalisen kulttuurin tutkimuksen (W. J. T. Mitchell), ympäristöpolitiikan (Yrjö Haila) ja maantieteen (Kenneth Olwig) piiristä sekä epäsuorasti itseensä Immanuel Kantiin.

Humboldtin vaikutusta etsimässä

Alexander von Humboldtin vaikutus koko 1800-luvun luonnontieteeseen on kiistaton. Monet hänen ajatuksistaan – kuten käsitys tieteen ja taiteen läheisestä suhteesta – jäivät kuitenkin luonnontieteiden kehityksessä ja erikoistuesssa 1800-luvun mittaan taka-alalle. Humboldtin universalistinen kiinnostus Euroopan ulkopuolisiin ympäristöihin korvautui Ritterin ja 1800-luvun lopulla Friedrich Ratzelin vahvemmin geopolitiikkaan ja kansallisvaltioihin ankkuroiduilla teorioilla. Valistusajattelijoiden Humboldtin ja Goethen rinnalla luonnon ja taiteen suhdetta määrittelikin etenkin 1800-luvun loppupuolella nationalismi. Sen mukaisesti kansakunnat pyrittiin esittämään luonnonkaltaisina ja luonnonympäristönsä leimaamina, ellei suorastaan tuottamina. Nationalismi loi tilausta kansallisille luonnontieteille, mikä näkyi esimerkiksi yksittäisten kansallisvaltioiden geologisissa kartoissa, kasvioissa ja muissa luonnon kansallisissa kehystyksissä. Tämä ajattelutapa näkyi vahvasti Topeliuksella ja suomalaisessa luonnontieteessä, eikä se jäänyt vaille vaikutusta myöskään düsseldorfilaisessa maalaustaiteessa.



Punaisena lankana seuraa tiettyjen ennen muuta Humboldtin assosioitujen teemojen tunnistaminen düsseldorfilaistaitteen eri piirteistä. Tällaisia ovat pyrkimys autenttisiin paikallisiin yksityiskohtiin ja niiden alueille luonteenomaisiin yhdistelmiin, luonnonilmiöiden kategorisointi luonnontieteellisen tiedon pohjalta sekä pyrkiminen näiden pohjalta kokonaisvaikutelmaan ja tunnelmaan. Pelkistäen Pennosen näkee detaljitarkat *plein air* -luonnokset empiiriseen tutkimukseen rinnastuvina ja jälkikäteen luodun komposition kokonaisvaikutelman tavoitteluna. Paikan päällä luonnostelun ja ateljeessa tapahtuvan lopullisen toteutuksen yhdistelmä ei ollut itsessään uutta, mutta epäilemättä luonnoksiin tukeutuva uskollisuus luonnolle sai ainakin retorista lisäpainoa 1800-luvulla.

Kiinnostava näkökulma düsseldorfilaismaalareihin

Pennosen väitöskirja onnistuu valottamaan aihettaan monipuolisesti sekä tieteen historian että maisemaestetiikan ja taideteorian näkökulmista. Maisemankuvauksen ja luonnontieteiden välillä oli 1800-luvulla, kuten sitä ennen ja sen jälkeen, paljon vuorovaikutusta ja yhteenkietoutumista eri tasoilla, mistä työ avaa hedelmällisiä uusia tulkintoja. Kyseessä on laaja ja monenlaisia tutkimuskeskusteluja kokoava tieteidenvälinen tutkimusalue, joten on ymmärrettävää että työtä luonnehtii tietty moniäänisyys.

Väitöskirja ei pyri suoranaisesti kumoamaan aiempaa tutkimusta vaan täydentämään sitä luonnontietei-

den ja maisemamaalauksen suhteen osalta. Kriittistä keskustelua aikaisemman tutkimuksen kanssa käydään siten harvakseltaan. Pennosen tutkijanääni kuuluu kuitenkin selvästi, vaikka välillä tahtookin hieman vaimentua yksityiskohtien ryteiköissä. Keskeiseksi lähtökohdaksi valittua Humboldtin vaikutusta etsitään ja löydetään väliin ehkä hieman toivorikkaastikin ottamatta täysin huomioon tämän edustaman holistisen maailmankuvan korvautumista 1800-luvun mittaan tieteenalojen eriytymisellä ja kansallisten perspektiivien nousulla.

Kaiken kaikkiaan Pennosen väitöskirja on merkittävä lisä suomalaisen 1800-luvun maisemataiteen ja maisemankuvauksen historiaan. Se valottaa sekä Düsseldorfin taideakatemiaan opetusmenetelmiä ja työskentelytapoja että suomalaistaiteilijoiden kansainvälisiä kontakteja. Luonnontieteen ja kuvataiteen vuoropuhelun kannalta kirja on tärkeä keskustelunavaus, jonka voi toivoa saavan jatkoa niin kotimaisessa kuin kansainvälisessäkin taidehistorian tutkimuksessa. Suurelle yleisölle työn tekevät lähestyttäväksi selkeä kieli ilman teoreettista jargonia sekä hyvin viimeistelty ulkoasu kuvituksineen.

Maunu Häyrynen on taidehistorioitsija, Helsingin yliopiston taidehistorian (erityisesti maisemantutkimuksen) dosentti ja Turun yliopiston maisemantutkimuksen professori.



Esitys ja sen jälki

Saara Hacklin



Riikka Niemelä, *Performatiiviset jäljet. Teos ja tallenne esityslähtöisessä mediataiteessa* (Turun yliopiston julkaisuja, 2019), 265 s. <https://www.utupub.fi/handle/10024/146971>

Riikka Niemelän Turun yliopistossa viime vuonna tarkastettu väitöskirja tuo yhteen esitystaiteen ja mediataiteen risteäviä polkuja. Niemelän kunnianhimoinen työ kirjoittaa suomalaisen performanssitaiteen historiaa rajatusta näkökulmasta: sen kiinnostuksen kohteena on esityslähtöisen taiteen suhde teknisiin tallennuskeinoihin kuten televisioon, videoon ja internetiin. Teoksen aikajänne on varsin laaja. Siinä tarkastellaan paitsi Auki-ryhmää 1980-luvulta ja muutamia 2000-luvun taiteilijoita, kuten Eeva-Mari Haikalaa ja Minna Suoniemeä, myös vanhempia klassikoita kuten Mervi Buhl-Kytösalmi (aik. Deylitz-Kytösalmi) ja Jan-Erik Anderssonia.

Tallenne, esitys ja katsoja

Aivan aluksi on tietysti palattava performanssin ja tallenteen suhteeseen, sillä tämä kysymys on katoa-

van taidemuodon kohdalla aina olennainen. Mikä on elävän esitystaiteen suhde dokumentaatioon? Voiko performanssi olla olemassa muualla kuin esityksessä? Vai onko sen ainoa olomuoto vain nykyhetkessä, kuten performanssitutkija Peggy Phelan aikoinaan väitti *Unmarked* teoksessaan (1993)? Phelanin määritelmä on sittemmin ollut kiistelyn kohteena ja se on osoittautunut kovin kapeaksi. Kuten Niemelä toteaa, esitystaidetta tehdään moninaisin keinoin ja esitystaiteeseen nivoutui jo varhaisessa vaiheessa kysymys erilaisista tallentamisen välineistä. Hän summaa, miten “2000-luvulla performanssiteoksen määritelmiä on ajateltu uudelleen myös tarkastelemalla miten sen ‘elämä’ jatkuu tallenteina” (21).

Niemelän teos osoittaa lukijalle kiehtovalla tavalla teknisen kehityksen ja esitystaiteen väliset kiemuraiset suhteet. Tutkimuksen esitykset ovat kaikki jollain lailla suhteessa teknisen tallentamisen välineisiin, ne kokeilevat uusia teknologioita rohkeasti – useissa tapauksissa hän osoittaa suomalaisten kokeilujen kytkökset kansainväliseen keskusteluun. Väitöstutkimuksen



teosesimerkit haastavat kysymystä esityksen ja tallenteen, esiintyjän ja suoraan samassa tilassa läsnä olevan yleisön välisestä suhteesta. Rajanveto näiden kahden välillä ei ole ollenkaan selvää. Esitys jättää jäljen ja samalla jatkaa elämäänsä, muun muassa esiintyjän ja yleisön muistoissa, valokuvissa, esityskuvauksissa.

Taideteoksen ainutkertaisuus ja toisinnettavuus on ollut keskeinen kysymys 1900-luvulla. Walter Benjaminin "Taideteos mekaanisen uusinnettavuuden aikakaudella" -esseen (1935) esiin nostama kysymys on saanut taiteilijat haastamaan ajatusta alkuperäisestä ja ainutkertaisesta teoksesta. Monistaminen ja toisto ovat kiinnostaneet taiteilijoita erityisesti 1960-luvulta lähtien. Niemelä antaa kirjassaan kuvan siitä, miten sekä käsitys esitystaiteesta että keinot, joilla esityksiä on mahdollista tallentaa, ovat vuosikymmenten saatossa muuttuneet.

Niemelän tutkimuskohteena on pakeneva ja hajainainen esitys. Ehkä juuri siksi tutkimuksen teoreettinen viitekehys ammentaa fenomenologiasta. Hän kirjoittaa, miten tutkimuksen painopiste siirtyy alkuperäisestä esityksestä katsojaan: kiinnostuksen kohteena on, miten esitys ilmenee, miten esitys tulee kohdattavaksi. Fenomenologia on toki innoittanut suoraan esitystutkimusta, mutta Niemelän motivaatio kääntyy sen puoleen liittyä nimenomaan siihen, miten fenomenologia siirtää huomion havaitsemiseen. Ihminen havaitsee maailmaa oman ruumiinsa kautta – maailma ilmenee meille aina jostain näkökulmasta, antautuu kohdat-

tavaksi jostain käsin. Fenomenologian avulla onkin mahdollista hahmottaa performanssiteos erilaisista ilmentymistä muodostuvaksi. Myös nauhoille, videoille tai internetiin luotu esitys on ruumiillisesti koettavissa, se on yhtä lailla fragmentaarinen ja jatkuvasti muuttuva. Niemelän tulkinnan mukaan fenomenologian näkökulmasta esityksen tallenne on osa esitystä. Niemelän kirjassa on fenomenologisen lähestymistavan lisäksi varsin laajasti edustettuina esitystaiteen ja mediataiteen tuoretta tutkimusta ja teoreettista keskustelua.

Esityksiä kameralle

Niemelän tapaustutkimukset haastavat kaikki jollain tavoin ajatusta esityksen ainutkertaisuudesta, alkuperäisestä ja eheästä teoksesta, joka olisi ollut jossain koettavissa ja sen jälkeen iäksi kadonnut. Jo pelkkä väitöskirjaan valittujen esitysten kirjo osoittaa Niemelän kohteen moninaisuuden: Auki II ryhmä, jonka ytimessä olivat Lea ja Pekka Kantonen, teki Vanhan galleriaan myöhemmin performanssiesityksen. Se hyödynsi valokuvia, tallennettuja esityksiä sekä live-esitystä. Haikalan ja Suoniemen työt taas ovat 2000-luvun ensimmäiseltä vuosikymmeneltä ja haastavat mediataiteen ja performanssitaiteen genererajoja.

Ajallisesti ja eri medioiden näkökulmasta väitöskirjan tapaustutkimusten kirjo on vielä laajempi. Varhaisimmat esimerkit lähtevät liikkeelle 1960-luvulta ja kietoutuvat televisioon ja uuteen teknologiaan. 1970-luvulta Niemelä nostaa esiin Saksassa opiskel-

leen Mervi Kytösalmi-Buhlin teoksia. Ajallisesti varhaisimmat esimerkit ovat 1960-luvulta. Niemelä nostaa esiin kiinnostavan kuriositeetin, 1960-luvun TV-happeningin. Kokeiluksi jääneistä poikkitaiteellisista happeningeistä esimerkiksi nousee tanssitaiteilija Riitta Vainion kokeelliset esitykset muun muassa yhdessä Eino Ruutsalon kanssa. Toinen esimerkki varhaisista poikkitaiteellisista teoksista liittyy happeningeihin, joissa taide ja uusi teknologia kohtasivat live-tilanteessa: Eino Ruutsalon "Valo ja liike" -näyttelyn yhteydessä järjestetty "Sähkö-shokki-ilta" Amos Andersonin taidemuuseolla vuonna 1968 yhdisti runoutta ja koneita. Vastavasti Riitta Vainion ja Erkki Kurenniemen yhteistyössä tekemä *Dimi*-baletti (1971) yhdisti tanssia ja ääntä, kun Kurenniemen DIMI-O muunsi Vainion liikkeet ääniksi.

1960-luvun teknologiaoptimismista kirjassa siirrytään luontevasti internetin mahdollistamiin kokeiluihin 1990-luvun alkuun. Niemelä nostaa varhaisesta internetiä hyödyntävästä taiteesta esimerkiksi muun muassa Marikki Hakolan ja Jan-Erik Anderssonin. Jan-Erik Anderssonin *Clean/Puhdas/Ren* (1995) perustui taiteilijan Galleria Sculptorissa pitämään näyttelyyn. Taiteilija asui galleriassa esityksen ajan ja pyrki pitämään sitä puhtaana. Andersson tuotti joka päivä internetiin teosta, joka yhdisti taiteilijan ajatuksia, valokuvia ja tekstejä toisten kirjoittajien, kuten Erkki Pirtolan ja Jyrki Siukosen, ajatuksiin.

Niemelän kirja osoittaa lukijalle, miten esityksen



suhde teknologiaan on kehittynyt. Internetin myötä tilanne muuttuu vain monimutkaisemmaksi, kun esitystaiteen piiriin voi lukeutua teoksia, jotka tapahtuvat esimerkiksi Facebookin uutisvirrassa tai vaikkapa Liikenneviraston kelikameroissa, kuten Tatu Gustafssonin teoksessa *Weather Camera Self-Portraits* (2012–).

Kiinnostavaa on myös miettiä rinnakkain kahden eri aikakauden videoperformansseja, esimerkiksi miten Mervi Buhl-Kytösalmen sekä seuraavan sukupolven tekijöiden Minna Suoniemen ja Eeva-Mari Haikalan teoksissa kaikissa on mielestäni vahva feministinen eetos, vaikkei feminismi tekijöille olekaan selviö. Mervi Buhl-Kytösalmi opiskeli Düsseldorfin taidekatemiasa, jossa Nam June Paikilla oli oma ”Die Klasse Paik”. Buhl-Kytösalmi kuvasi omaa kiinnostuksen kohdettaan: ”Henkilö, liikunta, tila, aika” (205). Hänen teoksensa tutkivat ruumiillista maailmassaolemista. Buhl-Kytösalmi teki esityksiä, jotka kuvattiin videolle ja hänelle nämä esitykset olivat itsenäisiä taideteoksia. Samansuuntaista työskentelytapaa käytti parikymmentä vuotta myöhemmin Eeva-Mari Haikala, jonka *Tableaux Vivants*-sarja (2006) Super 8-nauhoille näyttää yhtä lailla tutkivan ruumiin suhdetta tilaan, ajallista kokemusta. Molempien taiteilijoiden eetoksessa on myös vahvaa eletyn ruumiillisuuden tuntua, millaista on asettautuminen tilaan, miten ruumis hitaasti keskittyy johonkin liikesarjaan tai eleeseen – tämän keskittyneen, yksinkertaisen liikkeen myötä voi hakea elettyä yhteyttä katsojaan.

Hauraan uuden äärellä

Riikka Niemelän ansiokas väitöskirja muistuttaa nykytaiteen historiasta, sen kokeellista juurista ja kiinnostuksesta uuteen teknologiaan. Tutkijana Niemelä osoittaa lukijalle punaisen langan 1960-luvulta 2000-luvulle ja auttaa näkemään esitystaiteen moninaisuuden ja sen muuntautumiskyvyn. Esimerkit saavat myös ajattelemaan sitä, miten hänen valitsemansa teosmuotoa haastavat kokeilut ovat vaarassa jäädä tutkimuksen ulkopuolelle. Miten tutkia tapahtumamuotoista, vain hetkellisesti mahdollisesti verkossa olemassa olevaa? Entä kenen tehtävä on tätä tallentaa? Näenkin 2020-luvun taidemaailmassa Niemelälle paljon mahdollisuuksia jatkotutkimukselle. Yhä useampi nykytaiteilija liikkuu taidemuotojen välillä, esitystaiteen kentältä galleriaan ja takaisin, teknologiaa hyödyntäen. Entäpä millaisia näkökulmia Niemelä löytäisi esimerkiksi post-internet-taiteen saralta? Ajattelen esimerkiksi jo alan klassikoksi muodostunutta Amalia Ulmanin Instagram-esitystä *Exellencies and Perfections* (2018), jossa taiteilija kehitti itsestään Instagram-persoonan. Epäilemättä tulevaisuudessa näemme edelleen yhä uusia avauksia. Tätäkin kirjoitusta on tehty aikana, jolloin moni miettii esityksen ja teknologian suhdetta uudella tavalla, kiitos kevään 2020 koronaepidemian.

FT Saara Hacklin on Nykytaiteen museossa työskentelevä kuraattori.



Patruunoiden ja arkkitehdin yhteistyössä syntyivät metsäteollisuuden yhdyskunnat

Aino Niskanen

Johanna Björkman, *Metsäteollisuuden jälki arkkitehtuurissa. Arkkitehti W.G. Palmqvistin ja yhtiöiden yhteistyö tehdasyhdyskunnissa 1920- ja 1930-luvulla* (Helsingin yliopisto, 2019), 233 s. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/300890>

Johanna Björkmanin väitöskirja käsittelee ensisijaisesti metsäteollisuuden arkkitehtuuria, suunnitelmien tilaajien ja suunnittelijoiden vuorovaikutusta. Siinä käsitellään tärkeää ja vähän tutkittua aihetta, kuinka tilaajien, teollisuuspatruunoiden toiveet ja arkkitehdin näkemykset kohtasivat teollisuusalueiden suunnittelussa. Kirja keskittyy yhden arkkitehdin, W. G Palmqvistin ja häneltä suunnitelmia tilanneiden metsäteollisuuden yritysten väliseen yhteistyöhön maailmasotien välisenä aikana. Tänä ajanjaksona suomalainen teollisuus kasvoi erittäin nopeasti ja Suomeen syntyi merkittäviä teollisuusympäristöjä. Tehtaanjohtajien sosiaaliset verkostot ja sidokset, suh-

teet ja neuvottelut arkkitehdin kanssa nousivat tarkastelun fokukseen.

Kyseessä on laaja, moniulotteinen kirja, perusteellisuudessaan välillä raskaskin mutta kokonaisuutena antoisa ja viimeistely. Seitsemän päälukua voisi lukea myös erillisinä tietopaketeina. Tehdasyhdyskuntien rakentamishistoriaa koskeva luku nostaa esiin monia kansainvälisiä rinnastuksia ja esikuvia niin englantilaisista puutarhakaupunki-ideologiaan perustuvista mallikaupungeista kuin amerikkalaisista tai saksalaisista tuotantolaitoksista ja -yhdyskunnista; Palmqvist matkusti tutustumassa moniin. Luvussa luonnehditaan lyhyesti myös metsäteollisuuden suomalaisia yrityksiä varhaisvaiheista alkaen. Teollisuusjohtajien ja arkkitehtien suhteille esitetään ruotsalaisia verrokkeja. Björkman kuvaa teollisuuspatruunoiden keskinäisiä verkostoja, joissa välitettiin kokemuksia niin matkoilta kun tehtailta.



Palmqvistia käsittelevä kolmas luku on arkkitehdin elämäntyön kuvaus: opinnot, työura, tuotanto ja vaikutteet. Palmqvist on arkkitehtuurihistorioissa yleensä sivuutettu tyyliiltään raskaana ja perinteisenä. Nyt nostetaan esiin, kuinka paljon hän piirsi sekä Helsingin keskustan liikerakennuksia, asuintaloja Töölöön, tuotantorakennuksia kirjapainoille ja Kaapelitehtaalle sekä tehdasyhdyskunnille ympäri maata; ei pelkästään asemakaavoja ja tuotantolaitoksia vaan seurataloja, kirkkoja, kouluja. Tyyllisiä vaikutteita hän tuntui hakeneen ennen muuta Saksasta. Juuri konservatiivisuutensa ja helppotajuinen tyyliensä ansiosta hän oli pysynyt tilaajapiirin jatkuvassa suosiossa – näin kuvasi Palmqvistia Uuden Suomen 70-vuotiskirjoitus. Siinäpä arkkitehdin menestyksen avaimet vankan ammattitaidon lisäksi!

Kaksi seuraavaa lukua kuvaavat Palmqvistin suhdetta Gösta Serlachiuksen kehittämässä Mänttää sekä Rudolf Waldeniin piirtämässä Yhtyneiden Paperitehtaiden laitoksia ennen muuta Myllykoskella. G. A. Serlachiuksen edustama ”hyvinvointikapitalismi” merkitsi yrityksen investointeja yhdyskunnan rakentamiseen ja sosiaalisen hyvinvointiin alkaen hierakkisesta asemakaavasta ja työväen kannustamisesta omaan rakentamiseen mallipiirustuksin. Yhteiskunnalliset jännitteet välähtelevät kerronnassa: 1905 ja 1906 lakot, 1917

levottomuudet – yritysjohton eräänä vastauksena oli rakennuttaminen, yhdistelmä hyvinvoinnista huolehtimista ja kontrollia. Patruuna esimerkiksi paneutui intensiivisesti tehtaan kirkon suunnittelun yksityiskohtiin. Serlachius ilmaisi teollisuusyritysten velvollisuudeksi osallistua esteettisen arkkitehtuurin ja ympäristön luomiseen. Hän jopa osallistui suomalaisten johtohahmojen vetoomukseen talouselämälle rakennusten koristamiseksi taiteella – eräänlainen prosentitaiteen alkusysäys! Björkman on onnistunut jäljittämään kirjeenvaihtoa ja keskusteluja tilaajan ja suunnittelijoiden välillä. Palmqvist menestyi hyvin kommunikoinnissa Serlachiuksen kanssa, kun oli altis taipumaan tämän toiveisiin. Näin oli myös suhteessa voimakastahtoiseen Rudolf Waldeniin, jolle Palmqvist suunnitteli yli 20 vuotta. Myllykosken mahtavaa paperitehdasta Björkman erittelee huolella, nostaan esiin detaljit, joihin arkkitehti oli paneutunut tehtaan sisätiloissa.

Viimeiset, osin yhteenvedonomaiset tarkastelevat edelleen tilaajien ja suunnittelijoiden suhteita. Mainitut kaksi metsäteollisuuden johtajaa tukeutuvat pyrkimyksissään ympäristöjen parantamiseen englantilaiseen puutarhakaupunki-ideologiaan ja Camillo Sitten kaupunkisuunnitteluihanteisiin. Samoja vaikutteita oli nähdäkseni reformistisissa 1920-luvun asuntoalueissa kuten Helsingin Vallilassa ja Puu-Käpylässä. Näiden teollisuuspaik-

kakuntien ilme muodostui kuitenkin erilaiseksi patruunoiden suunnittelijavalintojen ja ympäristön hierarkisoinnin myötä. Kiintoisa löytö on traditionaalista arkkitehtuuria suosineen Serlachiuksen kääntyminen Alvar Aallon puoleen hakiessaan Oulun Toppilan tehtaan suunnittelijaa – Palmqvistin ilmeisestä näkökulmasta huolimatta. 1930-luvun mittaan Serlachius taipui kannattamaan modernismia. Yhtyneiden Paperitehtaiden osallisuus Sunila-hankeeseen toi sitten Waldeninkin kosketuksiin modernismin kanssa.

Kuvattujen yritysten osin holhoava puuttuminen tehtaalaisten asumisympäristöihin tuntuu vieraalta nykyajan näkökulmasta. Siihen liittynyttä yhteiskuntavastuun ideologiaa voisimme kuitenkin kaivata tänään. Mänttä ja Myllykoski ovat osa kansallista rakennusperintöä ja vaativat vaalimista niiden käytötapojenkin muututtua.

Helpolla ei Björkman ole itseään päästänyt. Vastaväittäjä, apulaisprofessori Anna Sivulan sanoin ”työssä avataan arkkitehtuurin ja metsäteollisuuden vuoropuhelua tehdasyhdyskunnan arkkitehtuuriin sisältyvää diskursiivista valtaa, tilaajien esteettisiä näkemyksiä, sekä teollisuusarkkitehtuurin, teollisuusrakentamisen ja tehdasyhdyskuntien ilmentämisen hyvinvointikapitalismin kulttuurihistoriaa.”¹ Työläs ratkaisu, mutta antoisa kokonaisuus. Kirja on runsaasti kuvitettu ja miellyttävästi taitettu.



Viitteet

1 Anna Sivula, esitarkastuslausunto Johanna Björkmanin väitöskirjan käsikirjoitukseen, 9.11.2018.

Arkkitehti, TkT Aino Niskanen toimi TK-K:n/Aalto-yliopiston vakituksena arkkitehtuurin historian professorina 2007–2018. Väitöskirja Väinö Vähäkalliosta kuvasi arkkitehdin uran rakentumista 1910-luvulta 50-luvulle. Osuusliike rakentaa -kirja käsitteli suomalaisen osuustoiminnan arkkitehtuuria. Hän on kirjoittanut Uno Ullbergista, Alvar Aallosta ja Reima Pietilästä sekä suomalaisen modernismin eri näkökulmista.



Lionello Venturi and the taste of the primitives: from text to context (1918–1931) The Concept of the Primitive as a Perspective for Analysis

Antonella Perna

The cover photo of my book perfectly condenses the topic of my research in all its complexity and multiple focuses. (FIG. 1) Two men, quite elegant, are absorbed in looking at old buildings. Not much is going on, but they are completely engrossed in their observations. The two men are the art historian Lionello Venturi and the entrepreneur and art collector Riccardo Gualino, and they are major protagonists in my thesis. Even though they are not recognisable, the picture epitomises the connection between the learned and knowledgeable art scholar and the wealthy and cultivated art collector, sharing their time, expertise and resources in the name of art appreciation.

One aspect of my thesis addresses the relevance of the commercialisation of art and social networks in the analysis of aesthetic ideas. Today we live in the



Image 1. Lionello Venturi and Riccardo Gualino in San Gimignano, Italy. Family photo album. Courtesy of the Gualino family.

era of globalisation when mobility and communication are not an issue. But what was the situation 100 years ago? Indeed, international and cross-disciplinary connections were not only possible, but actually frequent, and above all influential. When focusing on theoretical ideas, one tends to forget that they belong to actual people with an actual life marked by material interactions. Looking at Venturi's extensive international network of fellow scholars, art dealers and collectors, I came to consider the potential impact these connections could have had on his work.

The terms of my research have thus been renegotiated many times in the process of undertaking this study. It began by focusing on Venturi's aesthetic ideas, more specifically as a textual analysis of his major book from the 1920s, *The Taste of the Primitives*.¹ However, the angle of my research progressively widened to include Venturi's professional life and his historical context because it was not possible to understand his work in isolation or solely through employing a theoretical approach.

Lionello Venturi (1885–1961) (FIG. 2) is one of the founding figures of art-historical scholarship in Italy.² In



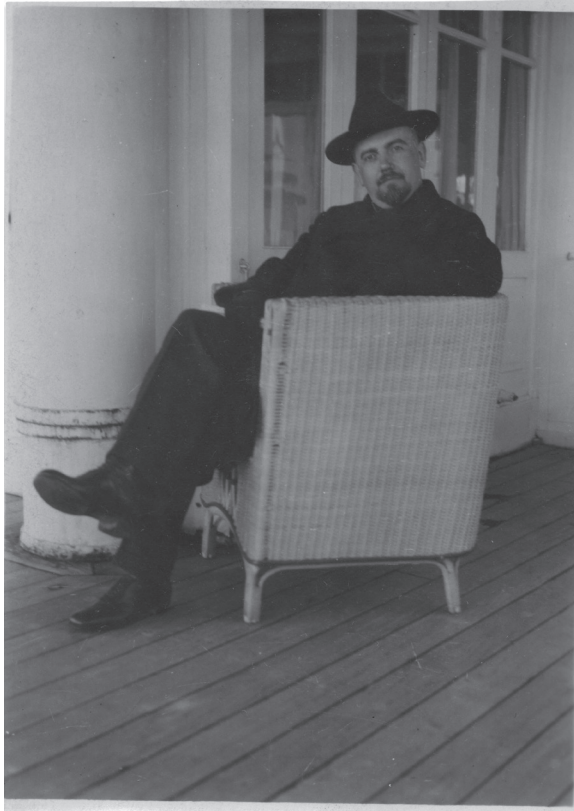


Image 2. Lionello Venturi on the way to North America by cruise ship. Family photo album. Courtesy of the Gualino family.

1915, Venturi was appointed Professor of Art History at the University of Turin. However, this first tenure was interrupted due to the outbreak of the First World War. He returned to professional life only in 1918, having suffered a serious injury to one eye.³ In spite of this traumatic experience, Venturi returned to the University of Turin with a renewed enthusiasm. This became a fertile period in his personal and professional life. The outcomes of his work at this time are in many ways condensed in *The Taste of the Primitives* (1926).

The Taste of the Primitives is an art-historical account that involves a critical perspective and aesthetic considerations in the analysis of artworks at a time when connoisseurship and a documentary approach prevailed.⁴ The book makes fascinating, yet not easy reading. It is a complex book that defies classification due to its idiosyncratic structure and language. In particular he used a comparative approach, drawing a parallel between artworks belonging to a different chronological context and cultural background.⁵ (FIGS. 3) The result of these sets of juxtapositions is the definition of a dualism between primitive and classical taste, which, in Venturi's words, ends up representing the polarity between art and non-art, creativity and spiritualism on one side, and imitation and materialism on the other.

The term "primitive" in this text emerges as crucial and yet ambiguous. It seems to be attached to a plurality of meanings at different levels. Therefore, the first

question in my study concerned the understanding of the term primitive in Venturi's work, the way in which it had been employed, and the motivation behind its usage. The term the primitive had been widely used before Venturi in different contexts and carried different meanings. Thus, I realised that the definition of this concept presented a challenge of its own.⁶

The Primitives in Venturi's book are first of all the Italian old masters. The term, following the Vasarian tradition since the 16th century, referred to those artists who preceded the Renaissance.⁷ But that was not all. Venturi extended this definition to all those artists whose works he thought demonstrated similar aesthetic characteristics. Venturi indeed used the term primitive, shifting its meaning from its historical connotations to its aesthetic qualities, such as creativity, abstraction, and spiritual inspiration. In other words, he turned a set of historically determined aesthetic characteristics, typical of the Italian old masters, into a universal aesthetic category, which reveals many points of contact with Formalist theories.⁸

However, the concept of the primitive not only condensed Venturi's aesthetical mindset. It was also used as a discursive frame. The discourse theory, as elaborated by Michel Foucault, allows an analysis that calls into consideration contextual elements, such as the influence of historical, cultural, and sociological conditions.⁹ From this perspective, primitivism can be





Tav. 21 - TIZIANO. LA MADONNA PESARO
Venezia, S. Maria de' Frari.



Tav. 22 - SIMONE MARTINI. S. LUDOVICO E ROBERTO D'ANGIÒ
Napoli, S. Lorenzo maggiore.

interpreted as a discursive practice that, by creating knowledge and truth, justifies the authority of the textual claims. The primitivist discourse, therefore, was used as a means to explain, promote, and provide legitimacy for a set of aesthetic ideas. It provided the frame needed for the appropriation and interpretation of single artworks. The discursive frames, therefore, also constituted a context, which contributed to branding the value of the artworks presented within an art collection. As suggested by Mieke Bal in relation to her explanation of exhibitions in terms of discursive practices, the context of the collection could contribute to producing knowledge and authority by projecting the curatorial agents' presentation and interpretation over the objects included.¹⁰

For instance, the aesthetic premises laid down by formalist theorists constituted the ground for the inclusion of Chinese pieces along with Italian primitive artworks, making them popular among Western collectors in the 1910s. The appropriation and interpretation of Chinese art within this discursive frame contributed to establishing its aesthetic and economic value, although remaining essentially misunderstood and interpreted according to categories that did not belong to it.¹¹ Because of the potential of discursive practices to influence the taste of collectors, scholars gained an important role in the art market at the end of the 19th century.¹² Art historians, in their role as art advisors,



3 Plates from Lionello Venturi, *Il gusto dei primitivi* (1926): Titian, *La Madonna Pesaro* (pl. 21); Simone Martini, *San Ludovico and Roberto d'Angiò* (pl. 22)

not only guaranteed quality and originality, but they could shift the boundaries of what was considered as art, conditioning the taste of their contemporaries and setting new trends and new collecting opportunities.¹³

Similarly, I also consider Venturi's primitivism in terms of a discursive practice that promoted his ideas and his collecting choices as an art advisor. In this regard, the Gualino Art Collection can be considered as part of Venturi's primitivist discursive frame.¹⁴ The collecting choices, including modern and Chinese art along with Italian old masters, was unusual in 1920s Italy, but they reflected Venturi's theories and followed his strategic advice. As part of the primitive discursive frame, the collection gained meaning and value as a coherent whole.¹⁵

The investigation of the connection between Venturi and Gualino from the perspective of the concept of the primitive opened up new insights, as for instance, the influence that Gualino had on Venturi in terms of financial opportunity (and travelling) and gaining access to a progressive circle. In particular he was exposed to Theosophy, an esoteric religious current popular among intellectual circles across Europe from the end of the 19th century.¹⁶ This is a particularly important aspect that casts some light on the spiritual emphasis of Venturi's aesthetic ideas. Moreover, this theme also highlights the special importance of Venturi's connection with the Finnish-Swedish art historian Osvald

Sirén, with a special regard to the mystical interpretation of the artworks and the inclusion of Chinese art in the collection, which has never been considered before.¹⁷

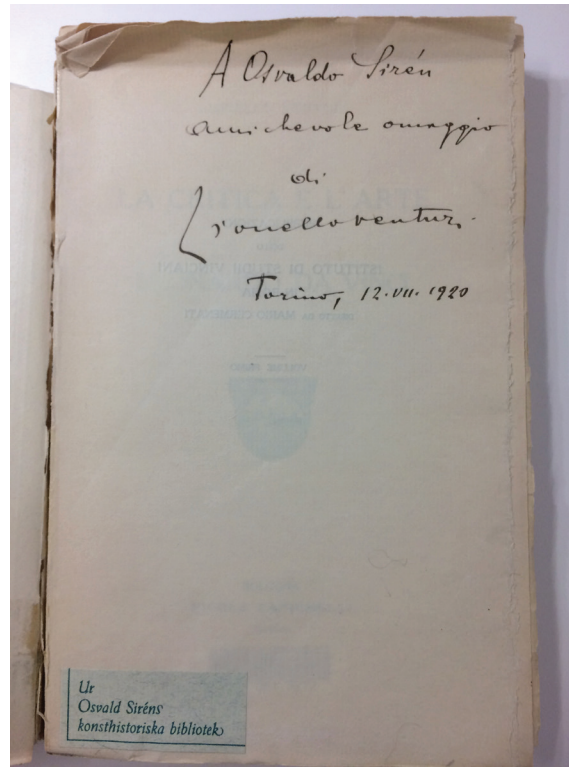
In the beginning of the 20th century, Sirén had become a respected expert on Italian old masters. Since 1901 Sirén had travelled to Italy on a yearly basis and thus there had been plenty of opportunities for Venturi and Sirén to meet and network.¹⁸ They reconnected in 1920, when Sirén was touring Italian cities, studying Italian old masters in preparing his last major publication on Italian Art.¹⁹ His new interest in Eastern art was blossoming following his first tour of the Orient (1917-18), but his main focus was still on the Italian primitives. In that year, Sirén met Venturi (and most probably Gualino as well) in Turin, as suggested by Venturi's dedication on the book he donated to his colleague.²⁰ (FIG. 4) In this regard, it is also significant that two Madonnas published in Sirén's book in 1922 then entered the Gualino Collection, respectively attributed to Cimabue (post 1924) and to Berlinghiero (1928).²¹ (FIGS. 5 and 6)

Although the main reason for Sirén's trips to Italy, and his contact with Venturi in 1920, concerned the Italian old masters, it seems likely that he would make mention of his new interest in Chinese art, as he was actively preparing for his second journey to Asia (1921-23).²² Sirén and Venturi met once again in Paris

in 1923. Returning from his trip to China, Sirén had settled in the city, where Venturi also started to spend considerable time with Gualino. At this point, it was mainly the interest in Chinese art that brought them together. Indeed, in 1926 Venturi returned to France with the specific aim to study Chinese art under the supervision of Sirén.²³ The year 1923 was also when Gualino began purchasing Chinese artworks in Paris.²⁴ (FIG. 7) It is significant that, although the international art market was quite competitive, the Gualino Collection, in a relatively short time, secured a coherent group of Chinese art of the first order in terms of their aesthetic importance and representation of different epochs and styles. Many of the artworks acquired by Gualino between 1923 and 1929 indeed show some link to Sirén.²⁵

The importance of primitivism's function as a discursive frame emerges as crucial when considered in the light of the historical context of the 1920s and it indeed appears as motivated by contextual dialectics. In this regard it is meaningful that, although Venturi's aesthetic ideas were rooted in the 1910s, the definition of a primitivist discourse is specific to the 1920s. In those years, Venturi became involved in the cultural debate of the time beyond the limits of the academic context. Even the nature of *The Taste of the Primitives*, which is recognised as polemical, despite its historiographical content, suggests its role as a critical intervention.





4 Lionello Venturi's book *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci* (1919), which includes a dedication to Osvald Sirén. Helsinki University Library.

At that time, Modern Classicism was the dominant aesthetic trend. Venturi, who had defined the primitive as an antidote to classicism, interpreted it in terms of a celebration of the past that lacked creativity and was subjugated to political control.²⁶ Venturi instead proposed Impressionist artists – who he considered as the last primitives – as an inspiration for regenerating con-

temporary art in terms of modernity and spirituality.²⁷

However, Modern Classicism in the 1920s represented an international aesthetic orientation that, while taking the classical tradition as a source of inspiration, represented a continuation of modernist researches.²⁸ Classical aesthetic principles, like the constructive approach, represented an attempt to explore a new hu-

manism, while transcending the measured harmony to metaphysical orientations.²⁹

Therefore, Venturi's statement about Modern Classicism poses a problem: How should we interpret the contradictions in his claims about Impressionism and Modern Classicism? And the connection to political power?

When Modern Classicism came to dominate, it was not simply as an aesthetic trend, but as part of a discursive practice that promoted the Fascists' values. Although it developed independently from Fascism, and in fact before the establishment of the Fascist regime, this trend nevertheless became absorbed by the Fascist strategy of hegemonic pluralism.³⁰ This strategy aimed at controlling and exploiting art by mainly manipulating its meaning, i.e. through exhibitions. Modern Classicism was appropriated because it was considered a good source of images with which to express Fascist identity. However, there was a profound gap between Modern Classicism as artistic practice and its political interpretation made within the Fascist discursive frame.³¹

I found that both the Fascist arts policy and Venturi followed a similar discursive strategy. During the 1920s, the primitivist and Fascist classicist frames were concurring with each other, supporting oppositional aesthetic perspectives within the cultural debate of the time by means of appropriation, interpretation,





5 Plate 7 from Osvald Sirén's *Toskanska målare på tolvhundratalet: Lucca, Pisa, Florens* (1922): Berlinghiero Berlinghieri (now attributed to Maestro della Madonna di Rovezzano), Madonna.



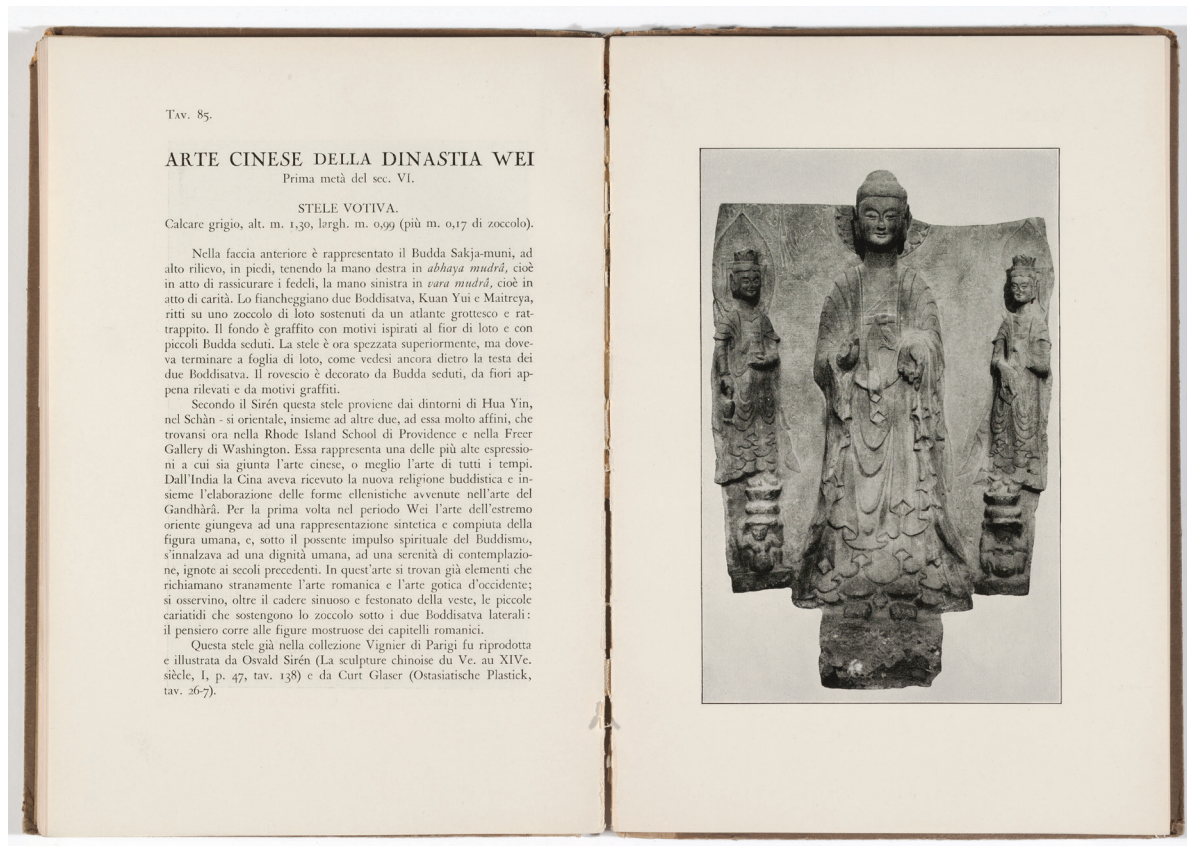
6 Plate 110 from Osvald Sirén *Toskanska målare på tolvhundratalet: Lucca, Pisa, Florens* (1922): Cimabue (now attributed to Duccio di Buoninsegna), Madonna con bambino.

and re-elaboration. Frames could serve in attributing different meanings to any artwork independently of their actual content and formal appearance. Both were inexact and non-objective in their focus. Venturi's particular formulation of a primitivist discursive frame emerges in its historical context as a reaction to the fascistisation of the dominant discourse. It was a way to respond and to challenge it with more efficient tools in order to brand his unconventional aesthetic perspective.

Within a primitivist framing, for instance, Venturi exalted Felice Casorati's art in terms of its spontaneity and spirituality and could thus isolate him from the dominant discourse. Nevertheless, although adding a personal twist to it, Casorati's work reflected the aesthetic trend of Modern Classicism in many ways. His artworks were executed in a classical manner regarding depth and volume, while his use of colours and the appearance of flatness, harked back to his formative Expressionist experiences. His portrait figures, solid in their physical appearance, stood melancholic and hieratic. Although Casorati escaped a direct association with the Fascist rhetoric, his work was well received and was included in the Fascist discourse, which tended to highlight aspects such as tradition, harmony, and construction, while neglecting those that were more difficult to absorb.³²

This clash of frames also involved the interpretation of the art of the past. Quattrocentismo is a good





7 Plate 85 from Venturi, *Alcune opera della collezione Gualino (1928)*: Wei Stele.

example of how the evaluation of the same phenomenon could acquire a different meaning, within different frames, although in both cases positive. The art of the 15th century was seen within the Fascist frame in terms of the roots of an Italian artistic tradition founded on classical principles. Venturi instead praised their spiritual inspiration and synthesis of expression.³³

This interpretation of the primitive in terms of a discourse with cultural implications helps in understanding the contradictions in Venturi's claims, and thus his departure from Italy in 1931.³⁴ Venturi's anti-classicism, as part of a discursive frame, addressed the appropriation of Modern Classicism that was carried out within the dominant discourse rather than actual artworks. Primitivism says more about Venturi as an agent in the cultural debate of the time, than it does about the artistic practices he evaluated and criticised. Primitivism was associated with the idea of modernity, but in truth it turned out to promote a backward-looking aesthetic perspective. Venturi indeed later, after World War II, reconsidered his criticism of the artists working in the 1920s.³⁵

As discursive frames had proven to be useful in promoting unusual collecting trends, primitivism also became an empowering tool for justifying Venturi's ideas and promoting his authority as scholar within the cultural debate of the time dominated by a different aesthetic orientation. In its shift from a position within an



aesthetic category, to one in which it occupied a place within a discursive frame, Venturi's notion of primitivism became a ground within which his theory and his criticism, his collecting choices and cultural initiatives, gained meaning and value in a coherent way. Venturi's notion of primitivism indeed constitutes a common thread connecting the rich variety of his undertakings in the 1920s, in his multiple roles as art advisor, professor, scholar, critic, theorist, curator, and committed intellectual. The focus on the concept of the primitive in this study constituted a perspective for analysis that provided a more consistent and less fragmented intellectual profile of Lionello Venturi.

Notes

- 1 Lionello Venturi, *Il gusto dei primitivi* (1926), 2nd ed. (Torino: Einaudi, 1972).
- 2 Giacomo Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi. Dal museo all'università 1880–1940* (Venezia: Marsilio editori, 1996).
- 3 Antonello Venturi, "Dal nazionalismo familiare all'esilio," in *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di Lionello Venturi, 1914–1932*, ed. Franca Varallo (Torino: Aragno, 2016), 47–48; Stefano Valeri, "Lionello Venturi e il rinnovamento della critica dell'arte in Italia," *Laboratorio de arte* no. 30 (2018): 419–438, 420–421, http://institucional.us.es/revistas/arte/30/023_Stefano_Valeri.pdf
- 4 Gianni Carlo Sciolla, *La critica d'arte del Novecento* (Torino: Utet, 1995).
- 5 Antonella Perna, "Taidekritiikin historia ja taidehistoria. Benedetto Crocen taiteen henkisestä olemuksesta Lionello Venturin parataktiseen menetelmään," transl. Riikka Niemelä, in *Kuinka tehdä taidehistoriaa?*, eds. Altti Kuusamo, Minna Ijäs and Riikka Niemelä (Turku: Utukirjat, 2010), 240–265.
- 6 Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide* (Toronto: University of Toronto Press, 2002); Mark Antliff and Patricia Leighton, "Primitive," in *Critical Terms for Art History*, eds. Robert S. Nelson and Richard Shiff (Chicago and London: University of Chicago Press, 2003), 217–231.
- 7 Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (Roma: Grandi tascabili economici Newton, 1993).
- 8 Antonella Perna, *Lionello Venturi and The Taste of the Primitives: from Text to Context (1918–1931). The Concept of the Primitives as a Perspective for Analysis* (Turku: Annales Universitatis Turkuensis, 2020), 36–84. (<http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-7910-3>)
- 9 Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, transl. A. M. Sheridan Smith (New York: Pantheon Books, 1972), 107; Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*, ed. Colin Gordon, transl. Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham and Kate Soper (New York: Pantheon Books, 1980), 78–108; Michel Foucault, "Politics and the Study of Discourse," in *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, eds. Graham Burchell, Colin Gordon and Peter Miller (Chicago: The University of Chicago Press, 1991).
- 10 Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto: University of Toronto Press, 2009); Mieke Bal, *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis* (New York and London: Routledge, 1996), 2–9, 88; Mieke Bal, *On Story Telling: Essays in Narratology* (Sonoma: Polebridge Press, 1991), 1; Tony Bennett, "Exhibition, Truth, Power: Reconsidering 'The Exhibitionary Complex'," in *The Documenta 14 Reader*, eds. Quinn Latimer and Adam Szymczyk (Munich: Prestel, 2017), 339–400; Carol Duncan, "Art Museums and the Ritual of Citizenship," in *Interpreting Objects and Collections*, ed. Susan M. Pearce (London and New York: Routledge, 1994), 280.
- 11 Lenore Metrick-Chen, *Collecting Objects/Excluding People: Chinese Subjects and American Visual Culture, 1830–1900* (Albany: State University of New York Press, 2012); Yiyou Wang, *The Louvre from China: A Critical Study of C. T. Loo and the Framing of Chinese Art in the United States, 1915–1950* (Ohio, Ohio University, 2007), 17–18 (<https://etd.ohiolink.edu/>); Michelle Huang, ed., *The Reception of Chinese Art Across Cultures* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014).
- 12 Rachel Cohen, *Bernard Berenson: A Life in the Picture Trade* (New Haven: Yale University Press, 2013); Elizabeth Mansfield, "Making Art History a Profession," in *Making Art History: A Changing Discipline and Its Institutions*, ed. Elisabeth Mansfield (New York: Routledge, 2007), 1–9.
- 13 Frederick Baekeland, "Psychological Aspects



of Art Collecting,” in *Interpreting Objects and Collections*, ed. Susan M. Pearce (London and New York: Routledge, 1994), 206, 212; Aline B. Saarinen, *The Proud Possessors: The Lives, Times and Tastes of Some Adventurous American Collectors* (New York: Random House, 1958); James Clifford, “Collecting Ourselves,” in *Interpreting Objects and Collections*, ed. Susan M. Pearce (London and New York: Routledge, 1994), 262; Russell W. Belk, “Collectors and Collecting,” in *Interpreting Objects and Collections*, ed. Susan M. Pearce (London and New York: Routledge, 1994), 321–322.

14 Lionello Venturi, *La collezione Gualino* (Torino–Roma: Casa Editrice d’Arte Bestetti e Tumminelli, 1926).

15 Maria Mimmita Lamberti, “Riccardo Gualino. Una collezione e molti progetti,” *Ricerche di storia dell’arte*, no. 12 (1980); Krzysztof Pomian, “Collezione,” in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 3 (Torino: Giulio Einaudi editore, 1978), 330–364.

16 Marco Pasi, “Teosofia e antroposofia nell’Italia del primo Novecento,” in *Storia d’Italia. Annali 25. Esoterismo*, ed. Gian Mario Cazzaniga (Torino: Einaudi, 2010), 569–598; Perna, *Lionello Venturi and The Taste of the Primitives*, 154–159; Beatrice Marconi, “Cesarina Gualino musa mecenate pittrice. Quasi un’autobiografia,” in *Cesarina Gualino e i suoi amici*, eds. Maurizio Fagiolo dell’Arco e Beatrice Marconi (Venezia 1997), 115–183; Beatrice Marconi, “Jessie Boswell e Cesarina Gualino. Affinità elettive,” in *Jessie Boswell*, ed. Ivana Mulatero (Torino: Bolaffi editore, 2009), 74–78; Diari di Cesarina Gualino 1923–1929, in Fondo Riccardo Gualino, Archivio centrale dello Stato, Roma; rancesca Ponzetti ed., *Il caso Gualino*, http://www.teatroestoria.it/materiali/Il_caso_GUALINO.

17 Antonella Perna, “Riccardo Gualino e Osvald Sirén: il collezionismo di arte orientale negli anni Venti,” in *I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore*, eds. Annamaria Bava e Giorgina Bertolino (Torino: Allemandi, 2019), 197–205;

Antonella Perna, “Osvald Sirén, l’arte orientale e la sinologia in Italia. Dai mistici italiani ai Bodisattva in meditazione,” *Settentrione. Nuova Serie. Rivista di studi italo-finlandesi*, no. 31 (2019), 13–27; Minna Törmä, *Enchanted by Lohans: Osvald Sirén’s Journey into Chinese Art* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013); Antonella Perna, “A Satisfaction to the Heart and to the Intellect’. A Note on Osvald Sirén Connections with Italy through his Epistolary,” *FNG Research*, no. 1 (2019)) (https://fngresearch.files.wordpress.com/2019/01/fngr_2019-1_perna_antonella_article1.pdf).

18 Johanna Vakkari, “Alcuni contemporanei finlandesi di Lionello Venturi: Osvald Sirén, Tancred Borenius, Onni Okkonen,” *Storia dell’arte, Nuova serie*, 1, no. 101 (January–April 2002), 108–117; Osvald Sirén, “Di alcuni pittori fiorentini che subirono l’influenza di Lorenzo Monaco,” *L’Arte. Rivista di storia dell’arte medievale e moderna* 7 (1904): 337–355; Osvald Sirén, “Alcune opere sconosciute di Bernardo Daddi,” *L’Arte. Rivista di storia dell’arte medievale e moderna* 8 (1905): 280–281; Osvald Sirén, “Notizie di alcuni minori fiorentini,” *L’Arte. Rivista di storia dell’arte medievale e moderna* 8 (1905): 48–119; Osvald Sirén, “Studi di musei e gallerie. Notizie critiche sui quadri sconosciuti nel museo cristiano Vaticano,” *L’Arte. Rivista di storia dell’arte medievale e moderna* 9 (1906): 321–335; Osvald Sirén, “Quattrocento. Gli affreschi del Paradiso degli Alberti (Lorenzo di Niccolò e Mariotto di Nardo),” *L’Arte. Rivista di storia dell’arte medievale e moderna* 11 (1908): 179–196; Osvald Sirén “Alcune note aggiuntive a quadri primitivi nella galleria Vaticana,” *L’Arte. Rivista di storia dell’arte medievale e moderna* 24 (1921) 24–28, 97–102; Osvald Sirén, “Come vediamo l’arte cinese,” *L’Arte. Rivista di storia dell’arte medievale e moderna* 34, no. 4 (1931): 295–311.

19 Osvald Sirén, *Toskanische Maler im XIII Jahrhundert* (Berlin: Cassirer, 1922).

20 Lionello Venturi, *La critica e l’arte di Leonardo da Vinci* (Bologna: Zanichelli, 1919). L’esemplare con la

firma e la dedica di Venturi a Sirén (*A Osvaldo (sic!) Sirén amichevole omaggio di Lionello Venturi Torino 12 VII 1920*) si trova nella biblioteca dell’Università di Helsinki e fa parte del fondo donato dallo studioso finno-svedese.

21 Maestro della Madonna di Rovazzano (ex Berlinghiero), *Madonna con bambino*, ca. 1250, tempera su tavola (Collezione d’arte della Banca d’Italia) e Duccio di Buoninsegna (ex Cimabue), *Madonna con bambino*, ca. 1280, tempera su tavola (Torino, Musei Reali, Galleria Sabauda). Osvald Sirén, “Considerations sur l’ouvre de Cimabue. A propos de la Madone de la collection Gualino, à Turin,” *Revue de l’art ancien et moderne* 49 (1926): 73–88; Perna, “Riccardo Gualino e Osvald Sirén,” 197–205.

22 Perna, “Riccardo Gualino e Osvald Sirén,” 197–205; Törmä, *Enchanted by Lohans*, 57.

23 Lettera di Lionello Venturi a Osvald Sirén, 21 December 1925, in the Sirén Archive, Museum of Far Eastern Antiquities, Stockholm (“Buon lavoro in America. Mi avverta del suo ritorno perché possa venire a Parigi a sentire le novità dei due mondi”); lettera di Lionello ad Adolfo Venturi, 28 May 1926 (VT V1 b45 19), in Fondo Adolfo Venturi, Centro Archivistico della Scuola Normale di Pisa (“Sto studiando quanto posso arte cinese. Ho veduto Sirén di ritorno dall’America, pieno di fotografie di pitture cinesi molto belle, come in Europa non si vedono. E ce ne sono alcune veramente insorpassabili”); lettera di Lionello ad Adolfo Venturi, 1 June 1926 (VT V1 b45 20), in Fondo Adolfo Venturi, Centro Archivistico della Scuola Normale di Pisa (“Qui si studia bene l’arte orientale, e comincio a capirci qualche cosa”); lettera di Lionello Venturi ad Adolfo Venturi, s.d.ma ante September 1926 (VT V1 b44 86) (“...farei il mio solito viaggio 15 giugno–15 luglio a Parigi e Londra”), in Fondo Adolfo Venturi, Centro Archivistico della Scuola Normale di Pisa.

24 Perna, “Riccardo Gualino e Osvald Sirén,” 197–205; import documents, no. 52, 27 December



1925 (duplicate no. 47, 12 January 1923); no. 6, 8 July 1927; no. 25, 29 September 1928; no. 20, 19 March 1928; no. 36, 2 December 1928, no. 37, 10 December 1928, in Fondo Riccardo Gualino, Archivio centrale dello Stato, Roma.

25 Sirén's expertise, 29 April 1926, Fondo Riccardo Gualino, Archivio centrale dello Stato, Roma; Sirén, "A Reconstruction of a Great Collection of Chinese Sculpture," 75.

26 Lionello Venturi, "Il valore attuale dei primitivi," *L'Araldo dell'istituto d'arte e alta cultura* 1, no.

2 (1924) ("Onde può essere oggi opportuno di riesaminare il gusto dei Primitivi, per determinarne i tratti essenziali e dedurne il valore attuale...È opportuno riconoscere il valore dei Primitivi e dei loro epigoni a noi vicini, oggi che per idolatrare l'arte classica si costituisce un'arte neoclassica, fatta assai più di volontà e di intelligenza, che di sensibilità. Contro il neoclassicismo, antico e moderno, dissanguatesi nella pura Accademia, serve come antidoto appunto lo studio dei Primitivi, i più spontanei, i più sensibili, i più umili fra gli artisti di tutti i tempi"); Lionello Venturi, "Un problema della mostra del Novecento," in *Pretesti di critica* (Milano: Hoepli, 1929), 191–196.

27 Perna, *Lionello Venturi and The Taste of the Primitives*, 82–84, 193–205.

28 Elena Pontiggia, *Modernità e classicità. Il Ritorno all'ordine in Europa dal primo dopoguerra agli anni Trenta* (Milano: Bruno Mondadori editore, 2008);

Angelo d'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre* (Torino: Einaudi, 2000); Pierre Daix, "Classicism Revisited in Modern Art," in *Canto d'Amore: Classicism in Modern Art and Music. 1914–1935*, ed. Gottfried Boehm et al. (London: Merrell Holberton, 1996), 74–84.

29 Emily Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000); Emilio Gentile, *The Struggle for Modernity: Nationalism, Futurism, and Fascism* (Westport, CT and London: Praeger,

2003; Monica Cioli, *Il Fascismo e la 'sua' arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento* (Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2011).

30 Perna, *Lionello Venturi and The Taste of the Primitives*, 162–177; Marla Stone, "The State as Patron: Making Official Culture in Fascist Italy," in *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy*, eds. Matthew Affron and Mark Antliff (New Jersey: Princeton University Press, 1997), 204–238.

31 Perna, *Lionello Venturi and The Taste of the Primitives*, 177–193; Claudia Lazzaro, "Forging a Visible Fascist Nation," in *Donatello among the Blackshirts: History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, eds. Claudia Lazzaro and Roger J. Crum (Ithaca, NY and London: Cornell University Press, 2005), 13–31; Giovanni Sedita, *Gli intellettuali di Mussolini. La cultura finanziata dal fascismo* (Firenze: Le lettere, 2010), 181–185.

32 Perna, *Lionello Venturi and The Taste of the Primitives*, 202–203, 209–210.

33 Perna, *Lionello Venturi and The Taste of the Primitives*, 166, 204.

34 Perna, *Lionello Venturi and The Taste of the Primitives*, 193–223.

35 Perna, *Lionello Venturi and The Taste of the Primitives*, 195, 201; Cardelli, *La prospettiva estetica di Lionello Venturi*, 268–269; Venturi, "Per una critica dell'arte contemporanea," in *Saggi di critica* (Roma: Bocca, 1956), 149–157.

PhD Antonella Perna is an Italian art historian living in Finland. She is specialized in the Art History from the 1920s. Among her interests are the History of Art History and the History of Art Collecting. She has been involved in several exhibition and cultural projects in Italy and in Finland.



Laupeus ja inhimillisyys: Naisten ääni, affektiiviset ele muodot ja ikonografian murros suomalaisissa alttaritauluissa vuosina 1870–1920

Ringa Takanen

Ringa Takanen, *Laupeus ja inhimillisyys: Naisten ääni, affektiiviset ele muodot ja ikonografian murros suomalaisissa alttaritauluissa vuosina 1870–1920*. Taidehistorian väitöskirja, Turun yliopisto, 2020, 241 s. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-8120-5>

Lokakuusta 2017 alkaen levisi sosiaalisessa mediassa #Metoo -kampanja, joka kiinnitti yhteiskunnallisessa keskustelussa huomion naisten kohtaamaan seksuaaliseen häirintään. Rikosuhripäivystyksen Länsi-Suomen aluejohtaja Sari Somppi sanoi saman vuoden lokakuussa Vasabladetissa, että #Metoo tuntuisi olevan ”suurinta, mitä naisliikkeessä on tapahtunut sitten naisten saaman äänioikeuden”.¹ Äänioikeus onkin ollut yksi ratkaiseva askel tasa-arvon ja kuulluksi tulemisen tiellä. Kuitenkin jo ennen äänioikeutta naisten ääni tuli esille mitä moninlaisimmilla alueilla ja yllättävimmillä tavoilla. Alttaritauluja tutkimusaikakaudellani

vuosien 1870–1920 välillä maallaneet naispuoliset taiteilijat eivät olleet naisasialiikkeen aktivisteja. Silti he uudistivat suomalaisten alttaritaulujen aihepiirejä ja nostivat esiin naisten, ja myös lasten, roolia niissä hienovaraisin tavoin.

Väitöskirjani käsittelee aihepiirien ja kuvaustapojen murrosta suomalaisissa protestanttisten, pääosin evankelisluterilaisten, mutta myös muutaman metodistiseurakunnan alttaritauluissa vuosina 1870–1920. Tutkimukseni alttaritaulut ovat nykyihmiselle tuttuja, sillä monet niistä ovat yhä nähtävillä alkuperäisillä paikoillaan. Vaikka kirkossakäynti on vähentynyt, pohjautuvat yleiset mielikuvat alttaritaulujen aiheista usein juuri tutkimusaikani teoksiin. Usein alttaritaulu kuitenkin sivuutetaan antamatta sille sen syvempää ajatusta. Myös taidehistorian tutkimuksessa alttaritaulut jäivät pitkäksi aikaa marginaaliin niiden tilaustyöluonteen ja uskonnollisen tehtävän vuoksi. Viime vuosina henkisyiden ja hengellisyyden tutkimus on ollut uudessa nousussa, ja yleisöä on kiinnostanut myös taiteilijoiden suhde henkisyteen. Oma tutkimusasetelmani, naiste-

kijöiden alttaritaiteen yhteiskuntasuhteesta ja tunneta-son vaikuttamisesta on toisenlainen, täydentävä näkökulma.

Ei ole ollut yhdentekevää, mitä kirkossakävijä on nähnyt. Alttaritaulut ovat olleet suurten katsojamäärien julkista taidetta, joiden kuva-aiheilla on vaikutettu niitä kohtaaviin ihmisiin. Kirkossa ihmiset ovat katsoneet ja mietiskelleet taulujen äärellä – tunteja kerrallaan jumalanpalveluksen aikana ja muissa tilaisuuksissa. Uskonnollinen kuva toimii sanoman vahvistajana ja muistutuksena siitä. Kuvaustapa ja hahmot ovat tärkeitä. Alttaritaulujen julkisen ja affektiivisen, tunneperäisesti voimakkaasti vaikuttavan, luonteen vuoksi, on tärkeää tutkia ja tuoda esille niitä realiteetteja ja aatemaailmoja, jotka ovat vaikuttaneet juuri tiettyjen kuva-aiheiden valikoitumiseen alttarille tietyssä aikana. Keskeinen kysymys kaiken ytimessä on ollut: miksi tietyt aiheet on valittu toteutettavaksi kaikkien mahdollisten kuva-aiheiden joukosta, ja miksi ne on toteutettu juuri tietyllä tavalla.

Tutkimukseni keskiössä ovat Alexandra Frosterus-Sältin (1837–1916) alttaritaulut. Frosterus-Sältin





Kuva 1. Venny Soldan-Brofeldt: Kristus herättää Jairuksen tyttären, n. 1917, öljy kankaalle. Toijalan siunauskappeli, Akaa. Kuva: Ringa Takanen.

jäi vain 36-vuotiaana leskeksi ja kolmen pienen lapsensa yksinhuoltajaksi, kun hänen lääkärimiehensä yllättäen kuoli vuonna 1873. Taitelija hankki elantonsa alttaritaulumaalauksen lisäksi muun muassa opettamalla taidetta, kuvitustöin sekä maalaamalla laatu- ja muotokuvia. Vuosina 1875–89 Frosterus-Sältin muun muassa opetti Turun piirustuskoulussa entisen opettajansa, maineikkaan Robert Wilhelm Ekmanin seuraajana. Alttaritaulumaalauksen kentällä Frosterus-Sältin oli määrällisesti ylivoimainen. Hän teki tiettävästi 65 alttaritaulua, mikä vastaa kolmasosaa aikakauden kaikista tilauksista. Alttaritauluja valmistui jopa 3–4 kappaletta vuodessa. Toinen tutkimukselleni keskeinen taitelija Venny Soldan-Brofeldt (1863–1945) puolestaan teki vain muutamia alttaritauluja, mutta aihepiireiltään ja käsittelytavaltaan ne ovat omaleimaisia. Soldan-Brofeldt pyrki tietoisesti välttämään alttaritauluissaan “kirkkouskovaisuudeksi” kutsumaansa tunnustuksellista luterilaisuutta, jota ei kokenut omakseen. Hänen alttaritauluissaan onkin harvinaisia, muuten vähällä käytöllä olleita aiheita.

Kiinnostuin alttaritaulujen muuttuvasta ikonografiasta ja muutoksen suhteista aikakauden yhteiskunnallisen keskusteluun jo Alexandra Frosterus-Sältinin alttaritauluja käsittelevää pro gradu -tutkielmaani kirjoittaessa. Kuudesta artikkelista ja laajasta johdanto- ja yhteenveto-osiosta koostuva jatkotutkimukseni syventää ja laajentaa jo tuolloin esille nostamiani teemoja.



Tutkimukseni käsittelee myös muiden taiteilijoiden tulkintoja aihepiireistä. Mukana ovat muun muassa Hanna Rönberg, Elin Danielson-Gambogi, R. W. Ekman, Kaarlo Enqvist-Atra ja Pekka Halonen.

Kuva-aiheet ja yhteiskunta murroksessa

Tutkimani ajanjakso oli monella tavalla murroskautta - uudistusten aikaa, jolloin Suomessakin tapahtui suuria muutoksia paitsi yhteiskuntarakenteen myös aate maailman ja uskonnollisen elämän tasolla. 1860- ja 1870-luvuilla annetut uudet asetukset erottivat kunnan ja seurakunnan toisistaan sekä siirsivät köyhäinhoidon kuntien vastuulle. Muutos sai kirkon uudelleenarvioimaan kristillisen laupeudentyön asemaa ja yhteiskunnallista työnjakoa. Uskonnollisen tunteen ja ajattelun muutos näkyi Suomessa selvästi myös alttaritauluissa. Niissä painopiste siirtyi 1800-luvun puolivälistä lähtien enenevässä määrin pois päin ylimallisesta ja kaikkivaltiaasta Kristuksesta. Suosituksi nousivat aiheet, joissa korostuivat Jeesuksen inhimillinen olemus ja toiminta ihmisten parissa.

Osoitan tutkimuksessani, että alttaritaulujen kuva-aiheiden murros on ollut yleiseurooppalainen, protestanttisen kirkkotaiteen ilmiö. Tarkasteluajanjakson aikana uusi Kristus-kuva murtautui yhteiseen tietoisuuteen. Laupeutta ja Jeesuksen ihmisluonnetta korostavat aiheet, kuten Tulkaa minun tyköni ja Getsemane, yleistyivät Pohjois-Euroopassa ja levisivät laajalle suosituttujen esikuvien, kuten tanskalaisen Carl Blochin ja

saksalaisen Heinrich Hofmannin teosten ansiosta ja painokuvamateriaalin välityksellä.

Samoin tanskalaisen Bertel Thorvaldsenin 1820-luvun alussa maalaamasta kuuluisasta Kristus-hahmosta tuli ihailtu, myös Frosterus-Sältinin ylistämä, esikuva, sillä koettiin, että Jeesus tuli kuvata armon henkilöitymänä ja surevien lohduttajana. Nähdäkseni nopeiden yhteiskunnallisten muutosten aikaansaama psykologinen tarve pelastukselle ja sekä henkiselle että fyysiselle tuelle oli keskeisessä roolissa tämän taustalla.

Tutkimallani ajanjaksolla opillisesti keskeisen Kristus ristillä -aiheen määrä väheni huomattavasti. Sen sijaan suosioon nousi Getsemane. Kristuksen fyysisen kärsimyksen ja lunastustyön kuvaamisen tilalle tuli tapahtumasarjan aiempi hetki, jolloin Jeesus rukoillessaan vain hetkeä ennen vangitsemistaan tunsu epävarmuutta valinnoistaan ja pelkoa tulevasta tapahtumasta. Henkisen tuskan ja kuolemanpelon kanssa kamppaileva Jeesus oli inhimillinen hahmo, johon katsoja saattoi helposti samaistua.

Samaan aikaan, aiemmin hyvin suosittu Viimeinen ehtoollinen hävisi kuvastosta lähes kokonaan ja tilalle tuli Kristuksen toimintaa tavallisten ihmisten parissa kuvaavia aiheita, kuten Tulkaa minun tyköni, joka oli 1880-luvun käytetyimpiä aiheita. Kuva-aiheessa Jeesus kutsuu luokseen ”työtä tekeviä ja raskautettuja” antaakseen heidän sielulleen levon ja kehottaa heitä

ottamaan itsestään oppia. Tulkaa minun tyköni oli helpposti ymmärrettävä perustyyppinen laupeudenkuva. Frosterus-Sältinin maalaukset kuitenkin poikkeavat monista muista aiheen kuvauksista naisten ja lasten keskeisen aseman osalta.

Alexandra Frosterus-Sältin nosti naiset alttarille

Nais- ja lapsiaiheiden tulo suomalaisiin alttaritauluihin on eräs kiinnostavimmista tutkimukseni ilmiöistä. Niitä ei näkynyt alttarilla juuri lainkaan aiemmalla vuosisadalla. Lisäksi vertailevaa tutkimusta tehdessäni on käynyt ilmeiseksi, että suomalaisissa alttaritauluissa naisaiheita on ollut esillä huomattavasti enemmän kuin esimerkiksi lähialueilla, Virossa ja Ruotsissa. Niitä ei mainita keskeisinä aiheina esimerkiksi ruotsalaista uskonnollista kuvakulttuuria tutkineen Hedvig Brander Jonssonin tutkimuksessa.

Tutkimuksessani käy ilmi, että suurin osa ajanjakson naisaiheista Suomessa oli nimenomaan naispuolisten taiteilijoiden toteuttamia. Frosterus-Sältinin tuotannossa naiset ja lapset korostuvat enemmän kuin muiden alttaritauluissa. Frosterus-Sältin on vaikuttanut suuresti suomalaisiin alttaritauluihin ja vakiinnuttanut käyttöön aiheita, joita ei esiintynyt nykykuotoisella alttarilla ennen häntä. Hän toi valikoimaan kaksi aiheetta, joita ei tiettävästi ollut aikaisemmin Suomessa alttarilla kuvattu: nämä olivat Kristuksen ilmestyminen Maria Magdalenalle sekä Kristus ja kanaanilainen nai-



nen. Ennen Frosterus-Sältin nainen oli keskeisessä roolissa vain aiheissa Kristus ja syntinen nainen sekä Kristus ja aviorikoksesta tavattu nainen, jotka ovat ilmapiiriltään hyvin erilaisia.

Frosterus-Sältin oli koko 1800-luvun aikana ainoa taiteilija, joka maalasi kuva-aiheen Kristus ja kanaantilainen nainen. Hän toteutti sen kahdesti. Harjavallan vanhan kirkon alttaritaulussa nimihenkilö, Kanaanin alueelta saapunut eriuskoinen, ja siksi erityisen väheksytty nainen, on kulkenut pitkän matkan anoakseen Jeesukselta parannusta sairaalle tyttärelleen. Hän on aktiivinen, omaehtoisesti toimiva henkilö, joka toimii lapsensa hyväksi ja myös saavuttaa päämääränsä.

Kristuksen ilmestyminen Maria Magdalenalle perustuu Johanneksen evankeliumin kohtaan, jossa Maria Magdalena kohtaa ylönousseen Kristuksen haudalla pääsiäisaamuna. Kuva-aiheen Frosterus-Sältin maalasi kaikkiaan kuudesti. Hänen lisäksi aihetta käytti tutkimusajanjaksoni aikana vain kerran, vuonna 1902, toinen taiteilija, Kaarlo Enqvist-Atra, joka maalasi sen Getsemane-aulunsa pariin Lempäälän kirkkoon. Frosterus-Sältinin Kristuksen ilmestyminen -maalaukset olivat siis kaikkiaan erityisiä. Kuitenkin Jepuan alttaritaulu erottuu tästäkin joukosta, sillä siinä toteutus poikkeaa kaikista taiteilijan muista saman aiheisista maalauksista. Raamatunkohdassa Jeesus kieltää Maria Magdalenaa koskettamasta itseään, koska hän ei

ole vielä noussut isänsä luokse. Muissa maalauksissa Jeesus välttää kontaktia naiseen, mutta Jepuan alttaritaulussa tilanne on päinvastainen. Kätensä kasvoilleen painanut, selin katsojaan ja Jeesukseen oleva Maria Magdalena ei ole vielä huomannut Kristusta, joka ojentaa tälle kutsuvasti kätensä.

Aiemmin esittelemäni Kanaanilainen nainen -aihe korostaa armeliaisuutta ja naisen vahvaa uskoa sekä Jumalaan että aktiiviseen toimintaan. Teoksen valmistusaikaan keskustelu naisen asemasta ja kutsumuksesta virisi ja naiset laajensivat toimintakenttäänsä kodin ulkopuolelle kristillisen sosiaalityön pariin. Sekä siinä, että Kristuksen ilmestyminen -aiheessa Jeesus on vuorovaikutuksessa nimenomaan naisten kanssa. Väitän, että alttaritaulujen aihepiireissä tapahtuneet muutokset kulkevat käsi kädessä ajan yhteiskunnallisen keskustelun ja ideologisen muutoksen kanssa ja ovat osaltaan olleet vaikuttamassa muutoksiin. Samaan aikaan, yksilökeskeisen uskonkäsityksen noustessa kollektiivisen tilalle, jokainen oli yksin Jumalan edessä ja henkilökohtaisessa vastuussa teoistaan ja pelastuksestaan.

Hyvä Paimen ja Madonna

Ikonografian, kuvaustapojen, vertailun myötä olen havainnut Frosterus-Sältinin Jeesus siunaa lapsia ja Tulkaa minun tyköni -aiheissa yhtäläisyyksiä tapoihin, joilla Neitsyt Mariaa on kuvattu. Frosterus-Sältinin lapsia



Kuva 2. Aleksandra Frosterus-Sältin, *Kristuksen ilmestyminen Maria Magdalenalle*, 1906. Jepuan kirkko. Uusikaarlepyy. Kuva: Heikki Hanka



siunaava Jeesus on kuvattu seisten, pieni alaston lapsi sylissään samanlaisessa asennossa kuin yleensä Jeesus-lasta pitelevä Maria. Jeesus siunaa lapsia -aihetta ei näkynyt alttarilla ennen kuin 1800-luvun puolivälin jälkeen. Tuolloinkin vielä epäiltiin, onko aihe tarpeeksi arvokas kirkkotilan pyhimmälle paikalle. Aiheen nousu alttarille kertoo siten itsessään lapsen osakseen saaman arvostuksen noususta, jopa pyhittämisestä. Lapsen yhteiskunnallinen asema koki suuria muutoksia 1800-luvun aikana, kun huomio kiinnitettiin enenevässä määrin hänen oikeuksiinsa ja kehityksen tukemiseen. Romanttisessa ajattelussa lapsuusaika nähtiin viattomuuden olotilana, jossa ihminen oli lähempänä luontoa, Paratiisia ja Jumalaa.

Kuitenkin muut suomalaisten alttaritaulujen tekijät ovat kuvanneet aihetta eri tavalla kuin Frosterus-Sältin. Hänellä Kristus on samanaikaisesti Hyvä Paimen ja Madonna, ideaalinen äiti ja isä, johon kaikkien on haluttu samaistuvan. Samoin Tulkaa minun tyköni -maalauksissaan Frosterus-Sältin sommitteli kuva-aiheen eri tavalla kuin suomalaiset kollegansa. Etenkin Nakkilan alttaritaulu tuo elekieleltään mieleen 1200–1500-luvuilla suosittuun, ihmiskunnan viittansa alle kokoavan Neitsyt Marian, niin kutsutun *Suoje-lusvaippamadonnan*. Jeesus vaikuttaisikin saaneen 1800-luvun jälkipuolen protestanttisessa kuvastossa roolin, joka katolisessa maailmassa uskottiin, Marialle, Pyhälle Äidille.²

Tunteiden taidehistoriaa

Viime vuosina historian tutkimuksessa on kiinnostuttu uudelleen tunteiden historiasta. Empatia ja niin kutsutut pehmeät arvot ovat olleet myös populaarin kiinnostuksen kohteena. Olen käsitellyt tutkimusartikkeissa tapaa, jolla alttaritauluissa ilmaistaan tunteita sekä sitä, miten niillä vaikutetaan katsojaan. Emootioiden merkitys näkyy tiettyjen kuva-aiheiden runsaassa käytössä. Aiheet nousivat suosioon, koska ne vetosivat tilaajiin, taiteilijaan tai kirkkokansaan. Hyödynnän analyysissäni ikonografista tulkintatapaa. Se on moninainen menettelytapa, joka on määritelty aikojen saatossa hyvinkin eriävin tavoin. Itse tarkoitan sillä kokonaisuudessaan kuva-aiheiden paikantamista ja analyysiä, myös suhteessa aikakautteen liittyviin arvoihin ja maailmankuviin sekä kuvatraditioiden kehittymisen ja jatkumisen tutkimusta. Käytän myös warburgilaisen eletutkimuksen käsitteitä, puhun etenkin *paatosmuotoista*, voimakkaista kehollisen tunneilmaisun perustyypeistä, jotka nousevat esille (yhä uudelleen), alati muuntuvina ja intensiivisinä eri aikakausien kuvallisessa ilmaisussa.

Monipuolistan uskonnollisten ihmiskuvien ikonografisen tutkimuksen näkökulmaa naishistorian lähestymistavasta käsin, joka purkaa ja kyseenalaistaa historian itsestäänselvyyksiä ja tulkitsee niitä uudelleen. Tutkimukseni uudelleenarvioi vakiintuneita käsityksiä alttaritaulujen aihepiireistä ja niiden merkityksistä.



Kuva 3. Alexandra Frosterus-Sältin, *Tulkaa minun tyköni*, 1891, Nakkilan seurakuntakoti. Nakkilan kirkon entinen alttaritaulu. Kuva: Nakkilan srk / Markku Järviö.



Ensinäkemältä epäkiinnostavina, jopa geneerisinä pidettyjä alttaritauluja voidaan katsoa tuoreella tavalla kiinnittämällä huomio yksityiskohtiin: yksittäisten hahmojen ja esineiden tunnistamisen lisäksi eleisiin, ilmeisiin, asentoihin sekä esittämisen perussävyyn.

Olen tuonut esille käsittelemiäni kuva-aiheiden affektiivisuuden, niiden vaikuttavuuden katsojaan tunnetasolla. Tärkeää kaikissa käsittelemissäni aihepiireissä on Jeesuksen inhimillinen olemus. Esimerkiksi Getsemane-teosta katsova voi rukoilla Jeesuksen kanssa ja kokea tämän ymmärtävän ahdistunutta omien kokemustensa tähden. Muissa aiheissa Jeesuksen lempeä vuorovaikutus ihmisten, etenkin naisten ja lasten kanssa herättää samankaltaisia kanssakokijuiden tunteita. Psykologisissa tutkimuksissa on havaittu, että fyysinen kontakti voi edistää yhteyden, henkisen sukulaisuuden ja kuulumisen tunteita. Kosketuksella on terapeuttinen ja parantava vaikutus. Samoin empatian ja sympatian tunteet tuovat muita henkisesti lähemmäs itseä. Tutkijat myös puhuvat *affektiivisesta kosketuksesta* (affective touch), joka on riippumaton todellisesta etäisyydestä kohteeseensa.³ Alttaritauluissa näen olevan kyse samantapaisen ilmiön hyödyntämisestä - visuaalinen kuvaus Jeesuksesta koskettamassa siunaten ja myötäelämässä vaikuttaa katsojaansa tunnetasolla ja saa tämän kokemaan yhteenkuuluvuutta ja sympatiaa maalauksen hahmoihin.

Venny Soldan-Brofeldtin alttaritaulussa Jairuksen tytär -aiheen käsittely poikkeaa totutusta. Hänellä ku-

va-aiheen nainen on elinvoimainen ja katsojan huomion kiinnittävä, varsin moderni hahmo. Aiemmassa, aiheelle tyypillisessä kuvaustavassa Jairuksen tytär on kuvattu nuorena, noin 12-vuotiaana tyttönä tai elottomana, silmät kiinni makaavana naisena. Feministisen taidehistorian pioneirit ovat huomanneet, miten naispuolisten taiteilijoiden teoksissa sympatia on ollut usein naishahmon puolella, eri tavalla kuin miehillä. Tutkimuksessani naispuolisten taiteilijoiden alttaritauluissa uudet aihepiirit korostuivat määrällisesti suhteessa heidän kokonaistuotantonsa. Etenkin Alexandra Frosterus-Sältinin ja Venny Soldan-Brofeldtin alttaritauluissa korostuvat naiset ja lapset. Heidät haluttiin huomioida uudella tavalla. Teoksissa lapset rukoilevat, koskettavat Kristusta ja ovat siten aktiivisia toimijoita. Samoin naiset esittävät asiansa gestisen ilmaisuuden avulla ja näyttäytyvät useissa rooleissa, sekä

toimeliaina Marttoina että uskon affektoimina Marioina. Varhaismodernin autoritäärisen järjestyksen sijasta ihmiset haluttiin alttaritaulujen avulla motivoida yhteisöllisyyteen ja auttamiseen.

Väitöskirjani kansikuvassa oleva Jepuan alttaritaulu onkin erityislaatuisessa sommitelmissaan varsin kuvaava. Nähdäkseni on merkityksellistä, miten taiteilija on kuvannut kohtauksen niin, että Jeesus pyrkii vuorovaikutukseen Maria Magdalenan kanssa eikä toisinpäin. Naisesta tulee linkki pyhän ja profaanin välillä, kun itse Kristus valtuuttaa hänet levittämään sanaa ylösnousemuksesta. Tämä sopi hyvin aikaan, jolloin naiset, Kristuksen esimerkkiä noudattaen, sitoutuivat tekemään kristillistä sosiaali- ja laupeudentyötä. Naisten toimijuus näkyi myös alttaritaulujen tekijöissä, aihevalinnoissa ja aiheiden muuttuvissa kuvaustavoissa.



Viitteet

- 1 "Metoo-diskussion på Bocks" *Vasabladet*, 27.12.2017; Huusko, Markku, 2017, "Näkökulma: Vuoden 2017 ilmiö on #Metoo – verrataan jo naisten äänioikeuteen." *Uusi Suomi*, 28.12.2017. <https://www.uusisuomi.fi/uutiset/nakokulma-vuoden-2017-ilmio-on-metoo-verrataan-jo-naisten-aanioikeuteen/723c628f-8942-36df-aff9-aebaf2b47b69> (viitattu 8.8.2020)
- 2 Tosin ajatuksella on pohjana Raamattu, jossa Kristusta verrataan poikaset siipiensä suojaan kokoavaan kanaemoon. Matt. 23:37.
- 3 Paterson, Mark, 2007, *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*. Oxford: Berg, 147–153. Salzmänn-Eriksson, Martin & Eriksson, Henrik, 2005, "Encountering Touch: A Path to Affinity in Psychiatric Care." *Issues in Mental Health Nursing* 26(8): 843-852; Fisher, Jennifer 1997, "Relational Sense: Towards a Haptic Aesthetics." *Parachute* 87(1): 4–11; Wyschogrod, Edith, 1981, "Empathy and Sympathy in Tactile Encounter." *Journal of Medicine and Philosophy* 6: 25-43; Edwards, S.C. 1998, "An Anthropological Interpretation of Nurses' and Patients' Perceptions of the Use of Space and Touch." *Journal of Advanced Nursing* 28(4): 809–817

FT Ringa Takanen on taidehistorioitsija, joka on kiinnostunut 1800–1900-lukujen vaihteen visuaalisesta kulttuurista, erityisesti ikonografian muutoksista ajan uskonnollisessa ja henkisessä taiteessa.



Sommiteltu todellisuus: Erik Enrothin taiteellinen diskurssi

Tomi Moisio

Tomi Moisio, Sommiteltu todellisuus : Erik Enrothin taiteellinen diskurssi (Helsingin yliopisto, 2020), 282 s.
<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/318611>

”Tarina menee todellisuuden edelle. Kyseessä on globaali trendi,” totesi ukrainalainen valtiotieteilijä Volodymyr Fesenko maansa presidentinvaaleista Hufvudstadsbladetin haastattelussa puolitoista vuotta sitten.¹ Fakta ja fiktio ovat alkaneet yhä enenevässä määrin lomittua niin yhteiskunnallisessa kuin henkilökohtaisessa diskurssissa. Oma elämä tulisi osata ”brändätä” kertomukseksi, ja toisten edesottamuksista on houkuttelevaa kertoa ”tarinan” tai ”matkan” vertauskuvia hyödyntäen. Varsin aiheellisesti myös kertomusmuodon ”vaarallisuuteen” on alettu kiinnittää huomiota. Tarinankerronnassa ”huomiomme kohteeksi valitaan hyvin sattumanvaraisia asioita”,

kuten ”Kertomuksen vaarat” -hankkeen vastuullinen johtaja, Tampereen yliopiston yleisen kirjallisuustieteen dosentti Maria Mäkelä on todennut.²

Kertomuksen teoria tuntui houkuttelevalta lähestymistavalta tänään tarkastettavan taiteilijamonografian tapauksessa. Taiteilija Erik Enrothista (1917–1975) esiintyy paitsi julkisuudessa, myös taidehistoriankirjoit-

tuksessa tiettyjä usein toistuvia kertomuksia tai valikoituja yksinkertaistuksia, joihin viitataan tutkimuksessani myytteinä. Julkisuudessa Erik Enroth tunnetaan – jos ylipäänsä tunnetaan – ”Sara Hildénin hulltiopuolisona”. Mediassa, erityisesti sanomalehtien taidekriitikeissä, Enroth on mainittu usein myös ”Tampereen voimamieheksi”. Taidehistoriankirjoitus on tavannut sijoittaa Enrothin siististi ja sujuvasti kahden ismin alle puhumalla ”kubistisesta ekspressionistista” (tai ”ekspressionistisesta kubistista”). Erik Enroth puolestaan myytti itseään muun muassa ”Donin kasakan jälkeläiseksi”.

Väitöskirjatyöni *Sommiteltu todellisuus. Erik Enrothin taiteellinen diskurssi* on yritys kyseenalaistaa näitä vakiintuneita käsityksiä ja tuottaa nyansoidumpi luenta taiteilijasta ja hänen teoksistaan. Helsingissä syntynyt suomenruotsalainen Erik Enroth asui Tampereella noin viidesosan elämästään, joten on erikoista, että hänet yhdistetään niin vahvasti nimenomaan sinne, vaikka taiteilija kieltämättä Tampereen maisemia ja tehdastyöläisiä joissain teoksissaan kuvasikin. Sara Hildén oli Enrothin elämänkumppanina viitisentoista

vuotta, joten on mielestäni riittämätön ratkaisu tarkastella taiteilijan elämää ainoastaan kytköksissä tämän ensimmäiseen vaimoon, vaikka Hildénin taloudellinen tuki olikin taiteilijalle ensiarvoisen tärkeää.

Myös taiteilijan tuotantoa on tähän asti tutkittu ainoastaan Sara Hildénin säätiön kokoelman osalta. Kokoelmaan kuuluu 537 teosta vuosilta 1945–1963. Vaikka suurin osa näiden vuosien tuotannosta kuuluu nimenomaan Sara Hildénin säätiön kokoelmaan, on merkittävä osa Enrothin taiteellista ilmaisua jäänyt kaiken tarkastelun ulkopuolelle. Taiteilijan teoksia on useissa julkisissa ja yksityisissä kokoelmissa. Esimerkiksi Enrothin myöhäistuotantoa vuosilta 1964–1975 ei ole tutkittu käytännössä lainkaan. Väitöskirjani on ensimmäinen taiteilijan koko tuotantoa käsittelevä akateeminen tutkimus, vaikka sen tarkoitus ei olekaan olla *catalogue raisonné*.

Erik Enroth valikoitui tutkimuksen kohteeksi useammasta syystä. Vaikka aluksi tuntuikin kieltämättä houkuttelevalta se seikka, että niin suuri aineisto – 537 teosta – sijaitsee yhdessä paikassa, niin tutkimuksen





Kuva 1. Erik Enroth, *Espanjalainen heidelmätori*, 1955, öljyväri pahville, 204 x 140 cm. Gösta Serlachiuksen taidesäätiö, Mänttä. Kuva: Teemu Källi.

edetessä enemmän motivoivat havainnot siitä, että taiteilijaa oli tutkittu niin vähän, ja vieläpä niin rajallisista näkökulmista. Vaikutti selvältä, että Erik Enrothista on tähänastisessa tutkimuksessa annettu hyvin yksipuolinen kuva. Havainnot saivat vahvistusta Ensenadassa, Meksikossa, missä taiteilijan jälkeenjäänyt aineisto on sijainnut vuodesta 1980 lähtien. Meksikosta löytyneet 67 maalausta, luonnokset, piirustukset, matkapäiväkirjat, valokuvat ja henkilökohtaiset dokumentit vaikuttivat keskeisesti siihen, että väitöskirjan elämäkerrallinen osio sai lisää tilaa teoreettisen puolen kustannuksella. Ensenadan materiaali ansaitsi tulla esitellyksi ensimmäistä kertaa.

Tampereen yliopiston narratologiapainotteiset yleisen kirjallisuustieteen opinnot vaikuttivat osaltaan siihen, että biografistinen lähestymistapa tuntui pitkään hyvin arveluttavalta. Tekstin merkityksen tuli löytyä tekstistä itsestään, sen rakenteista. Tekijä oli toissijainen tekstin rinnalla. Tätä klassisen narratologian lähtökohtaa kuitenkin avarsivat kognitiivisen narratologian näkemykset, jotka korostivat tarinankerronnan eri muotojen ihmismielen kannalta olennaisia ulottuvuuksia, sekä narratiivisen hermeneutiikan huomio siitä, että tulkitseminen ei liity ainoastaan teksteihin, vaan – Hanna Meretojaa siteeratakseni – ”leimaa koko olemistamme maailmassa ja on perustavanlaatuinen rakenteellinen osa kokemusta, kertomusta ja muistia”.³ Kertomus liittyy kulttuuriseen tulkitsemi-

seen ja on paljon muutakin kuin pelkkä rakenteellinen kategoria.

Väitöskirjan teoreettinen viitekehys täydentyi, kun narratologian ja hermeneutiikan rinnalle löytyivät Quentin Skinnerin näkemykset kontekstin merkityksestä. Väitöstutkimuksessani taideteos – laajemmin ajateltuna taiteellinen diskurssi – toimii väylänä tietyn kulttuurihistoriallisen kokonaisuuden erityispiirteisiin. Quentin Skinnerin teorioissa historialliset asiat tulisi pyrkiä näkemään siten kuin aikalaiset ovat ne nähneet.⁴ Skinneriä vapaasti lainaten tarkoitukseni on ”tulkita yksittäisiä teoksia toisten teosten kontekstissa, tulkita taiteellista diskurssia laajemmassa taiteellisessa aikalaishistoriallisessa ja pyrkiä ymmärtämään tätä laajaa kokonaisuutta historiallisessa perspektiivissä”.⁵

Vaikka tarkoitukseni ei ole yrittää nähdä asioita siten kuin Erik Enroth ne näki, pyrin tutkimuksessani yhtä kaikki saamaan taiteilijan oman äänen kuuluviin. Tutkin paitsi Enrothin julkaistuja kirjoituksia ja haastatteluita, myös henkilökohtaisempaa aineistoa, kuten kirjeitä ja matkapäiväkirjoja. Tästä aineistosta pyrin rekonstruoimaan Enrothin ajatuksia omasta ilmaisustaan sekä taiteesta ja taideteoriasta yleisestikin ottaen. Tähänastisessa tutkimuksessa taiteilijan omat kommentit ovat jääneet vähälle huomiolle, johtuen toki osaltaan siitä, että suuri osa elämäkerrallista aineistoa on sijainnut Meksikossa vuodesta 1980 alkaen.



Mitenkään ongelmatonta ei narratologian, hermeneutiikan ja poliittisen historian kontekstitutkimuksen yhteensovittaminen ollut, mutta se toi tutkimukselle mielekästä lisähaastetta. Niin kertomuksen teorian, Martin Heideggerin kuin Quentin Skinnerinkin näkemykset liittyvät toisaalta taideteoksen – tekstin – rooliin ilmauksena, toisaalta olemassaolon mielekkyyden ja merkityksellistämisen kysymyksiin. Kaikki pyrkivät tavalla tai toisella selvittämään, mitä ilmauksella on tarkoitettu – ei pelkästään, mitä tai miten on ilmaistu.

Kertomuksen teorian hyödyntäminen kuvataiteen kontekstissa sai lisäpontta siitä, että yli 20 vuotta on toisteltu, kuinka narratologian hyödyntäminen ei ole ollut ”kovin suosittua taidehistoriallisen tutkimuksen parissa”.⁶ Toivottavasti tämä väitöskirja on viimeisiä, jossa mainittu mantra joudutaan toistamaan. Myös taideteos on teksti, ilmaus, ja vaikka sen rakenteita ei ole yhtä helppoa eritellä klassisen narratologian työkaluilla kuin kirjoitettua tekstiä, ei sen tarkasteluun kognitiivisen narratologian välineistöllä ole kiinnitetty tarpeeksi huomiota.

Taidehistorian jatko-opinnot näyttäytyivät aikanaan tervetulleena vastapainona teoreettisemmin suuntautuneille kirjallisuustieteen opinnoille, vaikka biografista tutkimusta ei kuvataiteen tutkimuksessakaan ole nähty yksinomaan myönteisessä valossa. Vastakkaisuus osoittautui kuitenkin vain näennäiseksi, ja tuttujen metodien soveltaminen uuteen kohteeseen muovasi

maaperää hedelmällisempään suuntaan. Biografinen lähestymistapa ja tekstilähtöinen taidekäsitys alkoivat myös keskustella keskenään ja tuottaa uusia luentoja. Väitän, että tämä ristipölytys on ollut tutkimukselleni pelkästään eduksi.

Dialogi ei ole pahitteeksi myöskään jännitteisten käsiteparien tapauksessa. Ehdotan väitöskirjassani taiteilija Perttu Näsäsen inspiroimana, että Erik Enrothin teoksia voisi olla kiinnostavampaa tarkastella metodin kuin tyylin näkökulmasta – *mitä* taiteilija yrittää teoksillaan välittää todellisuudesta pikemminkin kuin *miten* taiteilija tämän teknisesti toteuttaa. Tyylin ja metodin, syntaktisen ja semanttisen tason – *muodon* ja *sisällön* – kovin jyrkkä erottelu ei kuitenkaan ole tarkoituksenmukaista eikä kovin kiinnostavaakaan. Kriittikini kohdistuukin ensisijaisesti sitä yksipuolistavaa ja yksinkertaistavaa luokittelua kohtaan, mihin tyyli-suuntamääritykset taidehistoriallisissa yleisesityksissä usein käytännön syistä johtavat. Vaikka Erik Enrothin 1940–1950-luvun vaihteen tuotantoa voikin perustellusti luonnehtia kubistis-ekspressionistiseksi erityisesti jonkin antologiateoksen kahden virkkeen kiteytyksessä, sopii se melko huonosti taiteilijan koko tuotannon kuvaamiseen. Oma lukunsa tyyliuuntakysymyksessä on konstruktivismiin ja informalismin välisen 1960-luvun vastakkainasettelun liennyttäminen.

Kuvan ja sanan välinen problematiikka on myös tuottanut päänvaivaa niin kirjallisuustieteen kuin taide-

historiankin kontekstissa. Erik Enroth toimi taiteilija-kirjailijan kaksoisroolissa, vaikka hänet tunnetaankin etupäässä kuvataiteilijana. Enrothilta julkaistiin vuonna 1950 runokokoelma *Hornkarlens sånger*, ja lisäksi hän kirjoitti kuvataidearvosteluja lehtiin ja Suomen taidevuosikirjaan. Ensenadasta Meksikosta löytyi vielä julkaisematon toisen runokokoelman käsikirjoitus, sekä kymmeniä liuskoja lyhytproosaa. Runoissaan Enroth käsitteli samaa tematiikkaa kuin maalauksissaankin. Taide ja taiteellinen itseilmaisuus ovat vahvasti läsnä myös taiteilijan runoissa, samoin kuin elämän tarkastelu vastakohtaisuuksien kautta.

Taiteilija-kirjailijan kaksoisrooli ei ollut mitenkään poikkeuksellinen etenäkään toisen maailmansodan jälkeisessä suomenruotsalaisessa kulttuuripiirissä. Kuva ja sana on jälleen yksi käsitepari, joka on syytä saada vuorovaikutteiseen suhteeseen. Kiinnostava erityispiirre Erik Enrothin tuotannossa ovat hänen julkaisematomat kuvituksensa Edith Södergranin ja Lauri Viidan runoihin sekä hänen ekfrasiksen tyyliin kirjoitetut runonsa. Erittelen näitä tarkemmin väitöskirjassani.

Ennakkoluuloton metodien soveltaminen on jättänyt jälkensä myös kohdetekstien ja vertailuaineiston valintaan. Konfliktinjälkeisen yhteiskunnallisen todellisuuden vaikutusta taiteelliseen itseilmaisuun voi tarkastella yhtä lailla kirjallisuuden, kuvataiteen kuin elokuvankin avulla. Fragmentaarinen sosiaalinen konteksti on heijastunut kaikkiin taiteisiin. Maailman-





Kuva 2. Erik Enroth, *Kosminen tapahtuma*, 1971, öljyväri kovalevyllä, 137 x 122 cm. Maire Gullichsenin taidesäätiön kokoelma, Porin taidemuseo. Kuva: Porin taidemuseo / Erkki Valli-Jaakola.

laajuinen konflikti kiehuu lähtöpisteeseensä – ihmisen ja maailman, yksilön ja yhteisön välienselvittelyksi. Pessimismin ja raskasmielisyyden leimaamat kuumen ja kylmän sodan aikakaudet heijastuivat myös fiktion lohduttomiin miljöökuvauksiin ja alakuloiseen, yksilön nujertavaan ilmapiiriin.

Väitöskirjassani vertaan Enrothin projektia kahteen kansainväliseen kontekstiin: ensimmäisen maailmansodan jälkeiseen Weimarin tasavaltaan sekä toisen maailmansodan jälkeiseen Yhdysvaltoihin. Totuuden ja autenttisuuden tavoittelu leimasi saksalaisten taiteilijoiden pyrkimyksiä ensimmäisen maailmansodan vanavedessä. Otto Dix puhui ”laimentamattomasta elämästä” (*das Leben ohne Verdünnung*). Totuus oli esitettävä ilman asioiden romantisoimista ja idealisointia. Toisen maailmansodan jälkeistä ”kovaksikeitettyä” aikaa leimasi Yhdysvalloissa eksistentialismin perintö. Aikakauden amerikkalainen fiktio imi itseensä vaikutteita Weimarin tasavallan pitkien varjojen esteetiikasta, muun muassa niin kutsutusta ekspressionistisesta elokuvasta.



Omat kiinnostuksenkohteeni vaikuttivat voimakkaasti kohdetekstien valintaan. Olen kuitenkin pyrkinyt valikoimaan esimerkit kokonaisuuden kannalta mielekkäiksi, soveltamiani teoreettisia kysymyksiä tukeviksi ja havainnollistaviksi. Väitöskirjassani käsitellyt kohdetekstit ja niihin suunnattu metodologia ovat vaihdelleet, valikoituneet ja tarkentuneet vuosien varrella sen sijaan, että olisin osannut – tai halunnutkaan – tutkia johdonmukaisesti ja rajatusti tiettyä kokonaisuutta läpi opintojeni ja jatko-opintojeni. Tästä näkökulmasta onkin ilo todeta, että Charles Jacksonin romaani *The Lost Weekend* (1945) on kuin varkain löytänyt tiensä niin kirjallisuustieteen proseminaaarisitelmääni kuin tähän väitöskirjaankin. Erik Enrothin taiteellisen projektin näkökulmasta Jacksonin romaanin tarkastelu motivoituu erityisesti siinä, kuinka fiktio ja kulttuuriset kertomukset toimivat eräänlaisena selviytymisstrategiana ja tapana hahmottaa ja havainnoida ympäröivää todellisuutta – varsinkin kaupunkimiljöötä, joka molemmissa tapauksissa näyttäytyy melko dystooppisena.

Taiteilija Perttu Näsänen luonnehti *Taide*-lehdessä vuonna 1980 Erik Enrothin taidetta ”arkisen todellisuuden totuudenmukaiseksi armottomaksi realistiseksi runoudeksi”.⁷ Taiteellinen diskurssi näyttäytyy välineenä yhteiskunnallisen kontekstin hahmottelemiseksi. Keskeinen tutkimuskysymykseni onkin, minkälainen vaikutus konfliktin jälkeisellä yhteiskunnallisella ja taiteellisella kontekstilla oli Erik Enrothin taiteellisen



Kuva 3. Erik Enroth, *Sokea*, 1953-55, öljyväri pahville, 140 x 105,5 cm. Sara Hildénin säätiö / Sara Hildénin taidemuseo. Kuva: Jussi Koivunen.

diskurssin kehittämisessä? Kysymykseen vastaamalla pyrin selvittämään, minkälaisen strategian taide tarjoaa ympäröivän todellisuuden hahmottamiselle ja maailmaan sijoittumiselle, ja millainen rooli totuuden ja kertomuksen käsitteillä on tässä projektissa. Tutkimuksessani tarkastelen myös, minkälainen ja kuinka luotettava muoto kertomus on taidehistoriallisen elämäkerran kontekstissa, ja onko esimerkiksi elämän kerronnallistaminen yhteydessä fragmentaariseen sosiaaliseen kontekstiin.

Strukturalismin teoreetikoiden kaunokirjallisuuden äärellä kehittämä *vraisemblancen* teoria kytkeytyy myös kontekstin käsitteeseen. Todenkaltaisuutta luotaavaan *vraisemblanceen* liittyy keskeisesti tekstien ”luonnollistaminen”. Jotta hankalalta, käsittelemättömältä tuntuva teksti tulisi ymmärrettäväksi, sitä olisi yritettävä tulkita jonkin toisen, helpommin käsitettävän tekstin valossa. Strategian sovellusmahdollisuuksia voi laajentaa vaikeaselkoisista kaunokirjallisista teksteistä fragmentaarisen yhteiskunnallisen tilanteen tarkasteluun. Erik Enroth sommitteli taiteellisessa diskurssissaan ympäröivän todellisuuden sellaiseksi, että kykeni sitä ymmärtämään. Päädyin tutkimukseni otsikossa nimittämään tätä *sommitelluksi todellisuudeksi*.

Elämää ja siitä kertomista – tai kokemusta ja sen taiteellista rekonstruktiota – ei tulisi myöskään mieltää toisilleen vastakkaisiksi. Narratiivinen hermeneutiikka



on asettanut kyseenalaiseksi, onko ylipäänsä mahdollista hahmottaa ”silkkää kokemusta tässä ja nyt” ilman, että se olisi jo kauttaaltaan kulttuuristen mallien – kontekstin – suodattama. Olen pyrkinyt tutkimukseni luotaamaan sitä valtavan laajaa ja vaikeasti rajattavaa yhteiskunnallista ja taiteellista kontekstia, jonka vaikutuspiirissä Erik Enroth taiteellista itseilmaisuaan kehittäi ja toteutti.

Tähänastinen Enroth-tutkimus on keskittynyt kouralliseen maalauksia yhdestä ainoasta kokoelmasta vuosilta 1945–1963, ja vaikka kubismi ja ekspressionismi joidenkin näiden vuosien maalauksiin sopivatkin, eivät ne sovellu edes koko tämän aikakauden tuotannon lokeroimiseen, taiteilijan koko urasta puhumattakaan. Saati sitten, että kenenkään taiteilijan tuotantoa luonnehtisi adjektiiveilla ”miehinen” tai ”maskuliininen”. Yksi väitöstutkimukseni keskeisimmistä tavoitteista onkin tarjota taiteilijasta ja erityisesti tämän taiteellisesta tuotannosta aiempaa monipuolisempi kuva ja kysyä, olisiko jo aika luopua harhaanjohtavista ja ahtaista rajauksista ja kliseiden toistelusta.

Erik Enrothin taiteilijatoveri Erkki Kulovesi kirjoitti kirjeessä ystävälleen vuonna 1957: ”On oikeastaan turvallista ajatella, että mitä pitemmälle vuosia kuluu, sitä selkeämpänä töittesi arvo valkenee ympäristöllesi. Tarvitaan vain uusia ihmisiä, joille sinä et ole tampere-laisessa arkipäivässä kiroileva Erik Enroth, vaan eräitten maalauksellisesti rikkaitten taideteosten toteut-

taja.”⁸ Kun muistaa vielä vuonna 2012 Sara Hildénin taidemuseossa järjestetyn laajan Enroth-retrospektiivin yhteydessä julkaistuissa lehtikirjoituksissa kierätetyt luonnehdinnat ”maskuliinisesta voimamiehestä” ja ”Sara Hildénin puoliosasta” joutuu toteamaan, että vuodet eivät ainakaan vielä ole auttaneet ”valaisemaan Enrothin töiden arvoa”. Väitöstutkimukseni käynnistää keskustelun Erik Enrothin taiteellisen tuotannon uudeleinarvioimiseksi.

Viitteet

1 Anna-Lena Laurén, ”Komiker leder det ukrainska presidentrallyt”, *Hufvudstadsbladet* 25.3.2019.

2 Maria Mäkelän kolumni ”Kertomuksen vaarat”, 8.8.2017, <https://kertomuksenvaarat.wordpress.com/2017/08/08/maria-makelan-kolumni-kertomuksen-vaarat/> linkki tarkistettu 10.9.2020.

3 Hanna Meretoja, *The Ethics of Storytelling: Narrative Hermeneutics, History and the Possible* (New York: Oxford University Press, 2018), 3.

4 Quentin Skinner, ”Seeing Things Their Way”, teoksessa *Visions of Politics. Volume 1: Regarding Method* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002/2010), vii, 3.

5 Skinner, ”Seeing Things Their Way”, 4–5.

6 Kati Kivinen, *Toisin kertoen. Kertomuksen tilallistaminen ja kohtaaminen liikkuvan kuvan installaatiossa*. Kuvataiteen keskusarkisto 26 (Helsinki: Valtion taidemuseo, 2013), 41; Mieke Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* (University of Toronto Press, 1997), 161–

162; Ira Westergård, *Approaching Sacred Pregnancy: The Cult of the Visitation and Narrative Altarpieces in Late Fifteenth-Century Florence* (Helsinki: SKS,

2007), 86–92; Tomi Moisio, ”Kerronnallisuuden rajamailla”, teoksessa *Wilhelm Sasnal*, toim. Helena Juncosa & Virpi Nikkari, Sara Hildénin taidemuseon julkaisu 84 (Tampere: Sara Hildénin taidemuseo, 2010), 33.

FT Tomi Moisio on kirjallisuustieteen metodologiaa kuvataiteen tutkimukseen soveltava taidehistorioitsija, joka on kirjoittanut erityisesti 1900- ja 2000-lukujen taiteesta. Hän työskentelee Serlachius-museoissa Mäntässä.



Sukupuolitettu ja tartuntavaarallinen itsemurha: tabu ja biovalta omaehtoista kuolemaa käsittelevissä englanninkielisissä nykyelokuviissa

Heidi Kosonen

Heidi Kosonen, *Gendered and Contagious Suicide: Taboo and Biopower in Contemporary Anglophone Cinematic Representations of Self-Willed Death* (Jyväskylän yliopisto, 2020), 244 s. <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/71870>

Lokakuussa 2019 amerikkalainen YouTube-viihdyttäjä Logan Paul latasi YouTube-kanavalleen videon, joka oli kuvattu Japanin Aokigaharan metsässä. Aokigaharan metsä on myös läntisessä mediassa tunnettu ”itsemurhametsänä”, ja videossaan Paulin nähtiin naureskelevan itsemurhalle ja niille ihmisille, joiden elämä oli metsään päättynyt. Heistä eräs näkyi myös videolla. Sekä Logan Paul että videon poistamisen suhteen hidastellut YouTube tuomittiin yksiaänisesti vainajan ihmisyyttä loukanneesta sekä kuoleman klikkiarvolla rahastaneesta videosta. Tästä huolimatta videossa

tiivistyy äärimmäisessä muodossa muutamia sellaisia seikkoja, jotka tekevät siitä – pikemmin kuin poikkeuksellisen – kulttuurisesti *edustavan* tapauksen. Nämä seikat liittyvät omaehtoisen kuoleman, eli itsemurhan, esittämiseen ja siitä puhumiseen.

Ensinnäkin, ei ole poikkeuksellista, että läntisessä, asiadokumenttien ja kauhuelokuvien koostamassa viihteessä eksytään juuri eksoottiseen Aokigaharaan tai johonkin muuhun etäiseen kontekstiin tai kulttuuriin ikään kuin *kauhistumaan* itsemurhasta. Tämä siitä huolimatta, että samanlaisia kuolemia esiintyy myös läntisissä kulttuuriympäristöissä, ja siitä huolimatta, että aihe koskettaa ihmisten elämiä syvällisesti yli kulttuurirajojen. Tällä tavalla esitettyä itsemurha onkin varsin näkyvässä asemassa mediakulttuurissa.

Ottaakseni esimerkin väitöskirjani kattamasta tutkimusaineistosta: englanninkielisten elokuvien markkinoilla julkaistaan vuosittain satoja elokuvia, joissa omaehtoinen kuolema muodossa tai toisessa esiintyy. Nämä elokuvat kuitenkin *käsittelevät* itsemurhaa paljouteensa nähden verrattain harvoin. Yleisempää on,

että itsemurha esiintyy näissä elokuvissa tietynlaisena kerronnallisena välineenä, ja tyypistyy shokkiarvoonsa tietynlaisena läntisen historian muovaamana pahana kuolemana ja myyväenä speaktaakkelina. Eletty elämä tietyllä tavalla pakenee itsemurhaa, kun sitä esitetään ja toistetaan mediassa.

Samankaltaisesta ilmiöstä puhuvat myös ne lukuisat arkiset kontekstit, joissa itsemurha toimii metaforana. Ohessa olevissa, vuosien varrella keräämissäni uutisotsikoissa puhutaan muun muassa *ammattillisesta itsemurhasta* (<https://www.iltalehti.fi/yleisurheilu/a/01217a66-d7e3-4a49-b697-bd-ba900ddd03>), erään läntisen valtion *geopoliittisesta itsemurhasta* (<https://www.vox.com/policy-and-politics/2018/7/16/17577096/trump-putin-meeting-nato>) tai planeetta Jupiterin yhden kuun *itsemurhakiertoradasta* (<https://www.theguardian.com/science/2018/jul/17/17/astronomers-discover-12-new-moons-orbiting-jupiter>). Moni yleisöstä on myös saattanut viihteen esityksissä tai arkikeskusteluissa nähdä ihmisten tehostavan sanojaan mimikoimalla esimerkiksi ohimolle nostettavaa



pyssyä tai viiltoliikkeitä ranteilla, kun puhe on jostakin epätoivoa herättävästä, liiallisesta tai yli järjen käyvästä ja tarkoitus vaikkapa tehostaa sanotun merkitystä tai saattaa se naurunalaiseksi.

Saanette pointin: kun Logan Paulin kohahduttanutta YouTube-videota lähestytään tästä näkökulmasta käsin, se on vain äärimmäinen muoto mediakulttuurin tavasta kuvata omaehtoista kuolemaa ikään kuin kyseessä ei olisi ihmisiä syvästi koskettava yksilöllinen, sosiaalinen ja kulttuurinen ilmiö vaan pelkkä väkivaltainen – helposti joko traaginen tai koominen – speaktaakkeli. Itsemurha sekä käsitteenä että kuvana toimii välineellisessä asemassa niin uutismediassa, viihteessä kuin arkikeskusteluissakin. Samaan aikaan itsemurha on sosiokulttuurisissa konteksteissaan ja myös mediassa tietynlainen tabu, kun puhutaan todellisista, ihmisten elämää koskettavista itsemurhakuolemista ja niiden suremisesta, tai kun koetetaan löytää sellaisia monisyisiä tarinoita, jotka fiktiassa käsittelevät syvästi omaehtoista kuolemaa.

Tästä todistaa muun muassa kääntäjä Kaarina Hutusen omakohtainen kirjateos *Surun istukka*, jossa hän kuvailee tyttärensä itsemurhan, sen suremisen häneen jättämää häpeätahraa ja yksinäisyyden tunnetta ihmisenä, jonka surusta ja elämästä vieraat ja läheiset kääntyvät vaieten pois. Toisaalta itsemurhan tabuluonteisuudesta todistaa *13 Syytä* -Netflix-sarjan vastaanotto keväällä 2017, jolloin sarjaa vaadittiin sensuroita-

Urheilu | Yleisurheilu

Näkökulma: Uusi yleisurheilupomo sortumassa ammatilliseen itsemurhaan – heti ulos Ylen selostuskopista

08.09.2020 klo 21:41



Kuva 1. Itsemurhan käsite metaforisessa käytössään muutamissa kansallisissa ja kansainvälisissä uutisotsikoissa.

vaksi. Sensuurivaatimuksille oli monia syitä, mutta yksi niistä oli eittämättä se, että sarjassa päähahmon itsemurhaan johtavaa kehityskaarta kuvataan poikkeuksellisen empaattisesti kolmentoista jakson ajan.

Tämä itsemurhan esittämiseen liittyvä samanlaisen näkyvillä ja näkymättömissä olemisen dynamiikka kiinnitti huomioni syksyllä 2011. Valmistuin

tuolloin filosofian maisteriksi itsemurhan kuvataiteellisia rooleja käsitteellä pro gradu -työllä. Tässä työssäni huomasin omaehtoisen kuoleman tietyllä tavalla *pornoistuneen* sen esittämisen tapoja tarkastellessa. Pornoistumisen käsitteellä voidaan hahmottaa sitä ilmiötä, jossa jotakin kulttuurisesti kiellettyä tai tabuksi koettua aihetta käsitellään sellaisilla



graafisilla tavoilla, joiden tarkoitus on aiheuttaa ihmisissä reaktioita.

Halusinkin väitöskirjassani lähteä tutkimaan tätä dynamiikkaa, jossa itsemurhan voidaan väittää pornoistuneen taiteessa ja mediassa mutta säilyvän silti vaiettuna, stigmatisoituna ja hävettävänä kuolemana. Halusin tarkastella sitä erityisesti itsemurhan tabuluonteisuuden näkökulmasta, mikä edellytti syvällistä perehtymistä tabun teoriaan ja käsitehistoriaan. Päädyin hyödyntämään myös foucault'laista biovallan teoriaa. Tabun ja biovallan teoriat ovat symmetriset siinä, että molempien voidaan nähdä viittaavan sellaisiin normatiivisiin ja luokitteleviin hallintamekanismeihin ja tiedontuotannon tapoihin, jotka pyrkivät säätelemään yksilöiden ruumista ja seksuaalisuutta, kuolemaa ja itsemurhaa.

Tänään, noin yhdeksän vuotta myöhemmin, väitteen edessäni väitöskirjalla, jossa nämä kaksi teoreettista näkökulmaa ohjaavat tapaan tarkastella itsemurhaa käsitteleviä elokuvia. Yhdistelen monitieteisessä väitöskirjassani visuaalisen kulttuurin tutkimusta ja antropologiaa, ja analysoin siinä englanninkielistä nykyelokuvista koostuvaa tutkimusaineistoa sekä laajan johdannon että neljän tutkimusartikkelin välityksellä.

Tutkimustani ohjanneena kysymyksenä on ollut, miten biovalta ja tabu – nämä kaksi ihmisen ruumista, seksuaalisuutta ja kuolemaa säätelevää rakennetta

– heijastuvat siihen, millaisia käsityksiä itsemurhasta elokuvan keinoin rakennetaan. Toisin sanoen, millaisena kuolemana omaehtoinen kuolema näyttäytyy, kun tarkastelun kohteena ovat esimerkiksi elokuvissa toistuvat tavat kuvata itsemurha-alttiita tai itsemurhakuoleman kokevia hahmoja. Tai se, millaisia itsemurhiin johtavia syitä ja tapahtumaketjuja elokuvissa esiintyy. Tai se, millaisin tavoin elokuvat hyödyntävät itsemurhaa osana elokuvakerrontaa.

Tarkastelin yhteensä viittäkymmentä englanninkielistä nykyelokuvaa sellaisten laadullisten tutkimusmenetelmien välityksellä, kuten diskurssianalyysi, semiotologia ja erinäiset visuaalisen analyysin menetelmät. Tämä aineisto käsitti vuosien 1985 ja 2014 välillä julkaistuja elokuvia. Tutkimusartikkeleitani varten tein myös lähempiä analyysejä yhteensä kolmesta elokuvasta – elokuvista *The Moth Diaries* (2011), *Vanilla Sky* (2001) ja *Unfriended* (2014) – sekä Netflix-sarjan *13 Syytä* ensimmäisestä kaudesta (2017). Nämä tapausesimerkit vangitsivat huomioni tutkimuksen edetessä, koska ne tuntuivat tiivistävän jotakin oleellista tutkimastani ilmiöstä.

Tutkimukseni vahvistaa monin tavoin kuvailemiani taustaolettamuksia itsemurhan pornoistumisesta. Osa näistä tavoista oli itselleni yllättäviä. Esimerkiksi, sain tutkimuksessani huomata itsemurhan sukupuolittuvan elokuvissa siten, että mies- ja naishahmojen itsemurhia kuvattiin eri tavoin, ja että näistä juuri naisten kuo-

lemaan johtavat itsemurhat näkyvät miesten itsemurhia useammin elokuvien visuaalisessa kerronnassa. Kuten esimerkiksi itsemurhaa tarkastellut sosiaalifilosofi Katrina Jaworski kuvaa, yleinen ymmärryksemme itsemurhasta tapaa kuitenkin hahmottaa itsemurhan miehisen väkivallan ilmentymäksi. Tästä syystä keskityin ensimmäisissä tapaustutkimuksissani niihin tapoihin, joilla itsemurha kiinnittyi elokuvassa juuri nais-hahmoihin.

Ymmärtääkseni niitä tapoja, joilla eri tavoin sukupuolitettujen hahmojen itsemurhia kuvattiin, omaksuin ranskalaisen sosiologi Émile Durkheimin kehittämän egoistinen–altruistinen-jaottelun, ja täsmensin sitä sekä sukupuolentutkimuksen teorioiden että itse kehittämieni jaottelujen perusteella. Havaitsin, että kun kyseessä ei ole yhteisöä jollakin tavalla hyödyntävä itsemurha – kuten esimerkiksi vapaaehtoinen ja kunnias uhrautuminen sotatantereella – elokuvat keskittyvät itsemurhaa kuvatessaan erityisesti naisten itsemurhiin. Myös eri tavoin sukupuolitettujen hahmojen motiivit itsen surmaamiselle olivat erilaiset: naisten itsemurhat kytkeytyivät helposti näiden ruumiisiin ja seksuaalisuuteen, ja selittyivät usein näiden epärationaalisuudella ja heikkoudella, kun taas mieshahmoille tarjottiin helpommin järkisyitä ja mahdollisuuksia selviytyä itsemurhahalusta.

Näiden hahmojen itsemurhat myös kytkeytyivät toisiinsa niin kutsutuissa ”rinnakkaisnarratiiveissa”,



joissa elokuvan päähenkilö usein selviää itsetuhosta sivuhenkilön vastavuoroisesti surmatessa itsensä. Monesti päähenkilö oli mies, ja sivuhenkilö nainen, ja heidän välisensä suhde romanttinen, kuten esimerkiksi sellaisissa korkean profiilin elokuvissa kuten *Vanilla Sky* tai *Inception* (2010). Molemmissa päähenkilöiden metaforisesti kuvatut itsetuhoon kiertävät selittävät mieleltään järkkyleneiden naispuolisten rakastajattarien itsemurhilla. Myös monia muunlaisia rinnakkaisnarratiiveja oli löydettävissä, kuten esimerkiksi monien tuntemasta *Vuosi nuoruudestani* (1999) -elokuvasta, jossa esiintyvässä juonikuviossa teinityttö toipuu rajatilapersoonana tunnetusta persoonallisuushäiriöstä miespsykiatrin, naishoitajien, heteroromanttisen rakkaustarinan, ja erilaisia mielenhäiriöitä ilmentävien teinityttöjen keskellä.

Keskeistä tarkastelemilleni elokuville tuntui olevan se, että itsemurha oli niissä välineellinen kaksinaipaisen sukupuolikäsityksen ja rakkaussuhteiden heteronormin ylläpitämisessä. Vieläkin räikeämmin tästä välineellisestä asemasta toimivat osoituksena sellaiset itsemurhaelokuvat, joissa itsemurha kiinnitettiin homoseksuaaliin ja sukupuolibinääriä haastaviin hahmoihin, joita usein elokuvan lopussa ”rankaistiin” speaktaakkelinomaisella ja pahan kuoleman painolastilla ladatulla itsemurhalla. Tällainen on esimerkiksi *Alaston totuus* (2005) -murhamysteerin päättävä biseksuaalisen mieshahmon itsemurha.

Varsinaisia miehisen väkivallan ilmentymiä tarkasteltiin toisinaan elokuvissa ymmärtävästi, mutta myös niitä oli löydettävissä eritoten ”pahiksia” rankaisevista itsemurhakuolemista, kuten Rita Hayworth – *avain pakkoon* (1994) -elokuvassa, jonka lopussa korruptoitunut vanginvartija surmaa itsensä.

Kuten esiin tuomistani tapausesimerkeistä on jo saattanut aavistaa, tutkimukseni toinen keskeinen tutkimustulos liittyi siihen, että havaitsin itsemurhan määrittävän elokuvissa hulluuden kautta. Itsemurhia selittivät niissä nimittäin sekä lääketieteellisistä diskursseista omaksutut diagnoosit että arkiymmärrystä heijastelevat hulluudet kuvaukset. Diagnostisimmillaan elokuvat saattoivat sijoittua lääketieteelliseen instituution, kuten jo mainitsemassani *Vuosi Nuoruudestani* -elokuvassa, tai muuhun vastaavaan kontekstiin, kuten esimerkiksi *Kuudes Aisti* (1999) -elokuvassa, joka alkaa skitsofrenikon surmatessa ensin psykiatrin ja sitten itsensä. Paikoitellen tietoisuus masennuksen kaltaisista tiloista myös tarjosi mahdollisuuden *empaattisille* tulkinnoille omaehtoisesta kuolemasta, kuten esimerkiksi palkitussa *A Single Man* (2009) -elokuvassa.

Vaikka monet elokuvat sisältävät myös mahdollisuuksia vastakarvaisille tulkinnoille ja paikoin myös toistavat tiettyjä elokuvaan juurtuneita esittämisen tapoja merkittävillä tavoilla toisin, päätin tutkimukseni tuloksena, että elokuvissa itsemurhaa käsitellään tavoin, joiden voi väittää osallistuvan itsemurhan marginaali-

soimiseen ja stigmatisointiin. Kuten jo alustuksessani mainitsin, harvassa ovat nimittäin sellaiset tarinat, joissa keskitytään itsemurhien syiden selvittämiseen, sitä eri tavoin välineellistävien esitystapojen sijaan.

Sekä marginalisoiminen että stigmatisointi voidaan kytkeä sekä tabuun että biovaltaan, joiden hallinnan keinoihin kuuluvat normatiiviset ja luokittelevat tiedontuotannon tavat: toisin sanoen sellaisten olomuotojen tuottaminen, jotka saadaan vaikuttamaan epänormaaleilta, luonnottomilta, pahoilta, likaisilta ja hävettäviltä, ja siten työntävät pois luotaan. Erityisesti lääketieteellisiä tiedontuotannon tapoja sekä sukupuolta että seksuaalisuutta tuottavia ja hallitsevia diskursseja on tarkasteltu biovallan kontekstissa.

Esittelemieni kuvaamisen tapojen kytkös myös tabuun tuntui ilmenevän erityisesti *13 Syytä* -sarjan vastaanotossa. Tämän nuorten suosiman ja Suomessakin asti keskustelua herättäneen Netflix-sarjan ensimmäinen kausi joutui kiivaan keskustelun ja sensuurin kohteeksi julkaisunsa yhteydessä. Sitä kritisoitiin muun muassa lääketieteellisten diagnoosien ja hoitokeinojen puutteesta ja liian järkiperaisestä otteesta päähahmon itsemurhaan. Muun muassa näistä syistä sarjan pelättiin aiheuttavan nuorten katsojiensa joukossa ”itsemurhatartuntojen” aallon.

Juuri tämä kansanterveystieteellisistä diskursseista uutisotsikoihin tarttunut tartunnan pelko oli minusta oire itsemurhan tabuluonteisuudesta ja omaehtoiseen



kuolemaan kohdistuvasta säätelystä. Se kohdistui itsemurhan esittämiseen inhimillisenä, monissa erilaisissa vastenkäymisissä kumuloituvana ratkaisuna. Itsemurhatartunnan avulla myös perusteltiin sarjan itsemurhakohtauksen poisto ja uudenlaisten ikärajoitusten luominen Netflixiin. Tähän tartuntaan vedoten myös kiellettiin sarjasta, ja samalla itsemurhasta keskusteleminen, tietyissä englanninkielisissä maissa sijaitsevilla kouluissa.

Tulkitsin tätä tartunnanpelkoa merkinä itsemurhan tabuluonteisuudesta nimenomaan antropologisten teorioiden valossa. Tabulla on tämän tieteenalan sisällä nimittäin kiinnostava teoreettinen historia, jossa se mielletään yhteisöä tietyinlaisilta vaaroilta suojaavaksi rakenteeksi, joka on kytköksissä likaan ja tartuntaan liittyviin käsityksiin. Kiinnostavana faktatietona: samaiseen tartunnanpelkoon viitaten tabu oli 1800- ja 1900-luvun alun siirtomaavallan aikaisissa teorioissa määritelty primitiiviseksi kulttuuriseksi rakenteeksi suhteessa läntisiin vastaaviin, minkä tähden läntisissä konteksteissa tapahtuvaa tabusäätelyä saattaa tietyiltä osin olla hankala tunnistaa.

Mitä sitten, saatatte kysyä? Miksi itsemurhaa kuvavia elokuvia pitää tarkastella – ylipäänsä, tai sitten biovallan ja tabun kaltaisista, arkiymmärrystä pakenevista teoreettisista taustoista käsin? Tutkimusasetelmani, joka olettaa näiden rakenteiden vaikuttavan siihen, miten itsemurhaa kuvataan, nousee kulttuurintutkimuk-

selle ominaisesta paradigmasta, joka tunnistaa median ja siinä toistuvien merkityksellistämisen tapojen vallan ihmisten elämään. Toisin sanoen: niillä toistuvilla tavoilla, joilla kuvaamme itsemurhaa ja puhumme siitä, on vaikutusta siihen, miten käsitämme omaehtoisen kuoleman, ja miten suhtaudumme sitä harkitseviin ihmisiin. Näin näillä esittämisen tavoilla on monenlaisia vaikutuksia myös niihin ihmisiin, jotka itsemurhan kanssa eri tavoin kamppailevat.

Tämä on merkittävää suhteessa WHO:n ja Surunauhahan kaltaisten itsemurhien estämiseen pyrkivien tahojen huomioon siitä, että häpeä ja stigma vaikeuttavat avun hakemista itsemurhaan liittyviin ajatuksiin.

Erityisesti *13 Syytä* -sarjaan liittyvien keskustelujen valossa onkin syytä pohtia, miksi fiktion empaattinen suhtautuminen omaehtoiseen kuolemaan koetaan suuremmaksi ongelmaksi kuin median toisteinen taipumus esittää itsemurha koomisena speaktaakkelina tai välineellisenä kerronnan keinona naisten, homoseksuaalisten hahmojen ja pahisten rankaisemiseen. Parhaimmillaan taiteen ja fiktion voisi väittää tarjoavan samaistumispesteitä myös sellaisille yksilöille, joiden on hankala löytää itseään yhteiskunnan vallitsevista normeista ja ideaaleista. Tällöin omaehtoista kuolemaa käsitteleviä elokuvia hallitseva liiallinen normatiivisuus ja stigmatisointi, oli kyse sitten diagnostisista tai sukupuolittavista tiedontuotannon tavoista, muuttuu empatiaa ongelmallisemmaksi.

Visuaalisen kulttuurin tutkija, FT Heidi S. Kosonen väitteli itsemurhan elokuva-representatioihin kohdistuvaa tabua ja biovaltaa käsittelevällä väitöskirjallaan Jyväskylän yliopiston musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitokselta lokakuun alussa 2020. Tabun lisäksi Kosonen on perehtynyt seksuaalisuuden ja kuoleman esityksiin sekä tunnetalouteen liittyviin kysymyksiin erityisesti inhon ja vihapuheen osalta. Kosonen on toinen kansainvälisen inhoverkoston The Disgust Network perustajajäsenistä. Hän ylläpitää tutkimusblogia osoitteessa: <https://theoryoftaboo.wordpress.com/>



Game of the Name – Titles and Titling of Visual Artworks in Theoretical Discussions from 1960 to 2015

Mikko Pirinen

Erilaiset nimet ja otsikot synnyttävät välillä keskustelua olipa kyse sitten esimerkiksi instituutioista, rakennuksista, yrityksistä tai tuotemerkeistä. Aika usein keskustelua tai jopa hämmennystä syntyy nimenvaihdosten yhteydessä. Nimeämisestä järjestetään usein myös julkisia nimikilpailuja. Nimistöntutkimuksen päivillä lokakuun lopussa Helsingissä palkittiin vuoden 2020 nimenä Tikkurilan kirkko. Tikkurilan kirkko on Vantaan Tikkurilassa tammikuussa käyttöön vihittävä uuden kirkon nimi, joka voitti yleisöäänestyksen seitsemän eri vaihtoehdon joukosta. Kotimaisten kielten keskuksen verkkosivuilla todetaan, että paras nimi on kohdettaan kuvaava. Aika usein hyvän nimen ajatellaan olevan myös selkeä sekä helppo muistaa ja käyttää.

Myös Jyväskylässä on käynnissä nimikilpailu, kun Jyväskylän yliopiston kirjaston peruskorjatulle rakennukselle haetaan uutta nimeä. Tämä nimikilpailu ei ole vielä ratkennut vaan tällä hetkellä käynnissä on toinen

vaihe, jossa pääsee äänestämään esikarsituista ehdotuksista. Saa nähdä minkälaisen nimen uusittu kirjatorakennus tulee saamaan.

Minä en ole kuullut kuvataideteosten nimistä järjestettävistä avoimista kilpailuista, vaikka kuvataiteilijat saattavat joskus muilta apua nimeämiseensä pyytääkin. Myös kuvataideteosten nimien ympärillä käydään ajoittain keskusteluja. Keskustelut ei ole kuitenkaan samalla tavoin julkisia tai nouse esimerkiksi sanomalahtien sivuille kuin esimerkiksi rakennusten kohdalla. Kuvataideteoksien nimien ei myöskään yleensä oleteta – tai ainakaan edellytetä – olevan selkeitä sekä helppoja muistaa ja käyttää – vaikka esimerkiksi museossa teoksia luetteloiva saattaisi näin joskus toivoakin.

Vuoden 1950 huhtikuussa New Yorkissa järjestettiin taitelijoille kolmipäiväinen tapaaminen, jossa oli paikalla muun muassa useita abstraktin ekspressionismin edustajia. Toisen päivän keskustelun yksi aihe oli taideteosten nimeäminen. Tuossa keskustelussa kysyttiin taitelijoilta sitä, antavatko ne teoksilleen nimiä vai onko heillä vain tapana numeroida niitä. Lisäksi kysyt-

tiin, antavatko he teokselle teosnimen jo ennen teoksen tekemisen aloittamista, teoksen valmistamisen aikana vai vasta teoksen valmistuttua.

Tutkimuskysymykset

Taidehistorian alaan kuuluvassa väitöstutkimuksessa on kaksi keskeistä teoreettista kysymystä. Ensimmäinen kysymys kuuluu, miksi teosnimiin on kiinnitetty niin vähän huomiota taidehistoriassa ja muussa kuvataiteen tutkimuksessa. Toinen kysymys on, minkälaisia teoreettisia näkemyksiä teosnimiä koskien on esitetty ja minkälaisia funktioita teosnimille on vuosien 1960 ja 2015 välillä eri teorioissa annettu.

Näiden pääkysymysten ohella olen väitöskirjani johdannossa luonut lyhyen katsauksen siihen, miten empiirisissä psykologisissa tutkimuksissa on arvioitu teosnimien vaikuttavan teoksien katsojiin. Lisäksi käsittelen omassa luvussaan teosnimien historiaa – toisin sanoen sitä, miten kuvataideteokset saavat nimensä ja minkälaisia nimiä teoksille on annettu. Väitöskirjan aivan viimeisessä luvussa tarkastelen vielä teosnimien ja teoksien metaforisia ja narratiivisia tulkintamahdollisuuksia.



Psykologiset tutkimukset

Aivan viime vuosina ilmestyneissä psykologisissa tutkimuksissa on pyritty tutkimaan, miten teosnimet vaikuttavat katsojien silmänliikkeisiin, esteettisiin arvostelmiin ja erilaisiin kognitiivisiin prosesseihin. Tutkimustuloksista voidaan todeta, että vaikka tulokset ovat hieman ristiriitaisia, ne osoittavat, että teosnimet vaikuttavat jossakin määrin katsojien esteettisiin arvostelmiin ja kognitiivisiin prosesseihin. Yksi mielenkiintoinen tutkimustulos on, että teosnimet tekevät meistä teosten äärellä sosiaalisempia. Kuvataideteoksen kokeminen ja esteettinen elämys on usein ajateltu hyvin henkilökohtaiseksi, kontemplatiiviseksi ja suorastaan meditatiiviseksi prosessiksi. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että teosnimet lisäävät teoksia koskevaa keskustelua eli näkemysten ja tulkintojen jakamista.

Teosnimien historia

Käyn väitöskirjani läpi länsimaisen taiteen teosnimien historiaa renessanssista 1960-luvulle saakka. Käsiteltäviä taiteilijoita, teoksia ja teosnimiä koskeva aineisto on rajattu niin, että tarkastelen ensi sijassa teoksia ja teosnimiä, joihin on anglo-amerikkalaisessa taidehistorian tutkimuksessa kiinnitetty jo aiemmin huomiota. Pääpaino on 1800- ja 1900-lukujen taiteessa ja modernismissa. Yleisesti voidaan todeta, että muutokset taiteen kentällä ja taiteen instituutioissa ovat aina ohjanneet paljon myös nimeämistä koskevia käytäntöjä.

Lyhyitä teosten kuvauksia ja jonkinlaisia teosnimiä esiintyy taidetta koskevassa kirjallisuudessa aina Plinius vanhemman kirjoituksista lähtien. Renessanssin aikana taidemesenaatti ja tilaaja määritteli tilatessaan, mitä hän haluaa ja samalla nimesi tilaamansa teoksen sisällön. Sitä mukaa kun syntyi erilaisia inventaarioluetteloita, kokoelmaluetteloita ja näyttelyluetteloita, teosten nimiä alettiin kirjata systemaattisemmin. Usein kyse oli geneerisistä nimistä, kuten *Maisema* tai *Asetelma*. Kuvataiteen akatemit Pariisissa ja Lontoossa määrittelivät kuvataideteosten aiheita ja sitä kautta myös nimeämistä pitkälle 1800-luvulle saakka. Merkittävimmät taiteen kategoriat olivat historia-aiheet ja muotokuvat. Vähemmän merkittäviin kategorioihin kuuluivat genremaalaukset, maisemat ja asetelmat.

Suurimmat muutokset nimeämiskäytännöissä voidaan katsoa alkaneen 1800-luvun lopulla ja jatkuneen 1900-luvulla. Taideakatemioiden rooli heikkeni, taidekauppa kasvoi ja kuvataideteosten aiheiden kirjo laajeni. Teoksia ei enää nimetty vain geneerisesti tai deskriptiivisesti kuvaillen. Teosnimien ei aina haluttu kertovan suoraan, mitä teoksessa on nähtävissä tai mitä siitä pitäisi ajatella. Samalla taiteilijat entistä selvemmin myös määrittelivät itse teostensa sisällön.

Toisaalla oli pyrkimyksiä pelkistämiseen ja esimerkiksi musiikin abstraktia muotoa ihannoitiin. Abstraktin ja ei-esittävän taiteen myötä syntyi nimiä kuten *Kompositio* ja *Improvisaatio*. Modernismiin on liittynyt myös

pyrkimys riisua kuvataide kaikista verbaalisista määritelmistä. Tämä on ainakin osin vaikuttanut *Nimetön* teosnimen syntymiseen.

Useat surrealistit ja dadaistit käyttivät teosnimiä eräänlaisina välineinä luoda toisinaan hämmennystä ja toisinaan vaihtaa, muuttaa tai rinnastaa merkityksiä luoden kokonaan uusia yhteyksiä asioiden ja sanojen tai kielen ja kuvien välille. Ready-made teokset oikeastaan syntyivät nimeämällä jokin olemassa oleva esine uudelleen, liittäen siihen täten uusia merkityksiä.

Miksi teosnimien on kiinnitetty niin vähän huomiota?

Havainto, että teosnimiä on käsitelty suhteellisen vähän taiteen tutkimuksessa ei ole ihan uusi. Muun muassa taidehistorioitsija Ernst H. Gombrich esitti 40 vuotta sitten pitämässä esitelmässään, että teosnimet on perusteettomasti laiminlyöty. Syitä tähän laiminlyömiseen ei ole kuitenkaan aiemmin analysoitu.

Esitän väitöskirjassani laiminlyömiselle useita hieman toisiinsa limittyviä syitä. Yhtenä syynä voidaan pitää sitä, että teosnimiä on pidetty viattomina tai yksinkertaisesti epäolennaisina. Ne ovat vain nimiä. Näin ajatellaan tietysti helposti silloin, kun teos ja teosnimi tuntuvat vastaavan toisiaan. Näin tapahtuu usein herkimmin vanhemman 1800-lukua edeltäneen taiteen kohdalla, kun teosnimi useammin noudattaa teoksen vakiintunutta aihetta tai tulkintaa. Teosnimet on siis laiminlyöty, kun ei olla ajateltu, että teoksen ja teosnimen



välinen suhde olisi mitenkään ongelmallinen tai edes kiinnostava.

Toisenlaisen näkökulman ja syyn teosnimien laiminlyömiseen tarjoaa kielttä ja kielellisiä ilmauksia koskeva pelko ja epäily. Toisinaan runouden ja kuvataiteen on ajateltu olevan sisaruksia ja niiden keskinäistä vertailua on kutsuttu latinankielisellä nimellä *ut pictura poesis*. Niiden on kuitenkin usein myös ajateltu kilpailevan ja jopa taistelevan keskenään paremmuudesta. Yhdysvalloissa 1900-luvu puolessa välissä vaikuttanut modernistista formalismia edustanut taidekriitikko ja teoreetikko Clement Greenberg esitti, että maalaustaiteessa kaksiulotteista maalauspintaa pitää korostaa ja siitä täytyy karsia kaikki mahdolliset kirjalliset ja tarinalliset ulottuvuudet ja merkitykset.

Taidehistoriassa ja taiteentutkimuksessa, kuten kaikissa humanistisissa ja yhteiskunnallisissa tieteissä, on vaikuttanut 1960-luvulta lähtien eri muodoissa niin kutsuttu kielellinen käänne (linguistic turn). Tämä tarkoittaa, että tutkimus keskittyi kieleen, mutta myös sitä, että esimerkiksi kuvataidetta analysoitiin usein erilaisten kieleen perustuvien mallien kautta, joissa taide nähdään kielenä. Voidaan esittää, että monet teosnimistä koskevat tutkimukset ovat jollakin tavoin seurausta kielellisestä käännteestä.

Taiteen tutkimuksessa ja taidehistoriassa kielellinen käänne on nähty myös kielen imperialismina. Esimerkiksi Michael Baxandall katsoo, että kieli osoittavuudessaan ja lineaarisuudessaan vääristää tapaamme katsoa kuvia.

James Elkins sitä vastoin katsoo, että kuvien monitulkintaisuus ja epäselvyys ”on välttämätöntä ja määritelmällisesti ääretöntä”. Kuvien kuvallinen luonne siis edellyttää, että ne jätetään monitulkintaisiksi.

Kielellisen käänteen vastareaktionä on humanistisissa tieteissä tapahtunut myös kuvallinen käänne. Taidehistorioitsija ja kirjallisuuden tutkija – joku haluaisi ehkä sanoa visuaalisen kulttuurin tutkija – W.J.T. Mitchell on kirjoittanut kuvallisen käänteen tarkoittavan hänelle ”post-kielitteellistä ja post-semioottista kuvan uudelleen löytämistä”. Kielellisen ja kuvallisen käänteen jälkeen katson itse, että kuvan ja sanan sekä sitä kautta teosnimien tutkimus voisi päästä yli voimakkaista vastakkainasetteluista.

Teosnimien laiminlyömiselle voi nähdä myös vanhempiä laajemmin taideesta koskevia syitä. Immanuel Kant esitti 1700-luvun lopulla Arvostelukyvyn kriittikki -teoksessa erottelun ergon ja parergon välillä. Hän pyrki estetiikassaan tekemään erottelun teoksen ja teokseen liittyvien mutta siihen kuulumattoimien osien välillä. Anglo-amerikkalainen analyttinen taiteen sisältää saman tyyppisiä pyrkimyksiä. Ranskalainen filosofi Jacques Derrida on pyrkinyt osoittamaan tällaiset tiukkarajaiset erottelut mahdottomiksi käyttäen esimerkkinään teosnimeä.

Teosnimien funktioita ja teosnimistä koskevia teoreettisia erotteluja

Yksi väitöskirjani keskeisiä käsitteitä on filosofi Jerrold Levinsonin esittämä true title -käsite, jonka olen kään-

tänyt suomeksi muotoon aito teosnimi. Tuolla käsitteellä viitataan kuvataiteilijan itsensä antamiin teosnimisiin. Levinsonin mukaan aito teosnimi kuuluu teokseen ja on osa sitä, sikäli, jos ymmärrämme taideiteoksen laajemmin kuin vain fyysisenä objektina. Tämän lisäksi hän katsoo, että jokaisella teoksella on teosnimelle paikka, ja tällä paikalla on aina esteettinen potentiaali. Toisin sanoen se, miten tuo paikka täytetään tai jätetään täyttämättä, on esteettisesti relevanttia. Levinson siis kannattaa näkemystä, että sillä kuka teosnimen on antanut, on esteettisesti merkittävää.

Analysoidessani erilaisia teosnimien funktioita ja teosnimistä koskevia typologioita, olen käynyt läpi vuosien 1960 ja 2015 välillä esitettyjä näkemyksiä. Näkemyksissä on jonkin verran yhtäläisyyksiä ja joissakin myöhemmissä tutkimuksissa viitataan joihinkin aiemmin esitettyihin näkemyksiin. Kokonaisuus on kuitenkin kaiken kaikkiaan aika hajanainen. Päädyn analyysissäni teosnimien kohdalla kolmeen funktioon. Nämä ovat nimeävä funktio, kuvatekstifunktio ja sosiaalinen funktio. Nimeävällä funktiolla tarkoitan sitä, että nimellä on aina nimeävä ja osoittava funktio. Tämän lisäksi kuvataideteosten nimillä on kuvatekstifunktio, joka liittyy aina tavalla tai toisella siihen mitä teosnimi kertoo tai sanoo teoksesta. Kolmanneksi teosnimillä on sosiaalinen funktio, joka viittaa teosnimen houkuttelevuuteen, puoleensavetävyuteen tai toisaalta vallalla oleviin nimeämiskäytäntöihin. Kun kuvatekstifunktio



katsoo sisään päin teoksen sisältöön, sosiaalinen funktio katsoo teoksesta ulospäin. Lopetan puheenvuoroni sitaattiin taiteen ja kirjallisuuden tutkija James A.F. Heffernanilta. Hän on todennut seuraavasti: ”Taide on edellyttänyt kielellistä välittämistä aina siitä saakka, kun sitä on alettu tarjota yleisölle.”

**FT Mikko Pirinen toimii amanuenssina
Lappeenrannan taidemuseossa**

