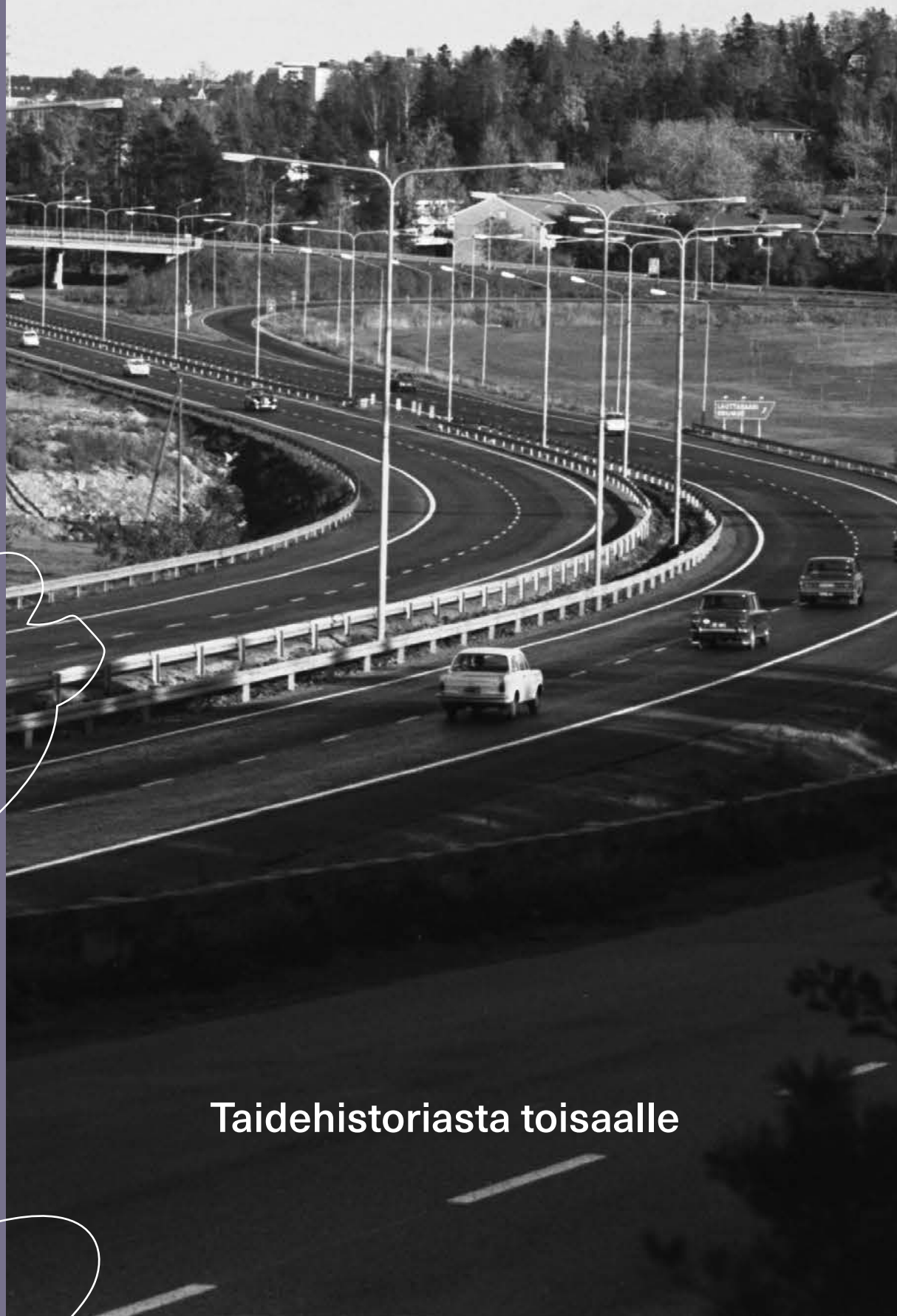


TaHiTi

Taidehistoria tieteenä – Konsthistoria som vetenskap



2 • 2021

Taidehistoriasta toisaalle

TaHiTi

Taidehistoria tieteenä
Konsthistoria som vetenskap

Tahiti on taidehistorian alan tieteellinen aikakausjulkaisu, joka ilmestyy 2–4 kertaa vuodessa. Lehteä on julkaistu vuodesta 2011 alkaen ja se toimii alan avoimena kirjoitusfoorumina.

Päätoimittajat: Nina Kokkinen ja Riikka Niemelä

Toimituskunta: Susanna Aaltonen, Nina Kokkinen, Marie-Sofie Lundström, Riikka Niemelä, Lauri Ockenström, Anna Ripatti

Visuaalinen ilme ja taitto: Johanna Havimäki

Julkaisija: Taidehistorian seura – Föreningen för konsthistoria ry

ISSN: 2242-0665

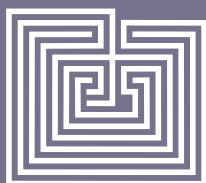
Kustannuspaikka: Helsinki

Yhteystiedot: c/o Taidehistorian seura, PL 416, 00101 Helsinki

Teemanumeron julkaisemiseen on saatu tukea Suomen kulttuuri-rahastolta.

Kannen kuva: Yksityiskohta Simo Ristan vuonna 1970 ottamasta, Länsiväylää Lauttasaarella kuvaavasta valokuvasta. Kuva: Helsingin kaupunginmuseo / Simo Rista SER 1970. Lähde: Finna.fi.

tahiti.journal.fi








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

Sisällys

Pääkirjoitus

- Nina Kokkinen & Riikka Niemelä
Taidehistoriasta toisaalle – rajapintoja ja uusia suuntia _____ **5**

Vertaisarvioidut artikkelit

- Marie-Sofie Lundström
 *Interaktion, autenticitet och differentiering. Text och bild i Edvard Westermarcks reseskildring Sex år i Marocko (1918)* _____ **8**
- Maunu Häyrynen & Linda Leskinen
 *Pitkospuut vai laajentuva kenttä? Insinööri- ja maisemasuunnittelu taidehistorian kaanonin koetinkivinä* _____ **32**
- Altti Kuusamo
 *Uusien aikaorientaatioiden ongelma taidehistoriassa – anakronismi, kronotopia ja heterokronia* _____ **49**
- Emilia Laaksovirta
 *Studying Restoration Painting. A Case Study of a Modification* _____ **63**
- Kirsi Hiltunen, Anne-Maria Pennonen & Hanne Tikkala
 *Adolf von Beckerin identtiset Ateljeessa-maalaukset – aitoja, kopioita vai väärennöksiä?* _____ **82**

Katsausartikkelit

- Essi Lamberg
Taidehistorian ja kehitysmaatutkimuksen suhde poikkitieteellisenä haasteena _____ **106**
- Susanna Aaltonen, Marja-Leena Ikkala, Hanna Kemppi & Juhana Lahti
Mihin suomenkielisiä käsitteitä tarvitaan? Taidehistorioitsijat käsite- ja termityössä digiaikana _____ **112**

Puheenvuorot

Taru Elfving

*Havainnointia, hautomista, historioita. Nykytaiteen
kuratoriaalista tutkimusta ekologisessa kriisissä* _____ **122**

Asta Kihlman

Taiteesta kirjoittamisesta _____ **129**

Kirja-arviot

Roni Grén

Mitä primitivismi oli? _____ **136**

Väitökset

Minerva Keltanen

Serenade to a Cat: An Iconography of Laughter _____ **146**

Taidehistoriasta toisaalle – rajapintoja ja uusia suuntia

Nina Kokkinen & Riikka Niemelä

doi.org/10.23995/tht.112138



Kaikki muuttuu alati. Vaikka kyse ei aina olisikaan suurista liikkeistä, repivistä murroksista tai voimalla kuohuvista koskista, muutos on väistämätön.

Hiljalleen virtaava vesi hioo lopulta pysyvyyttä uhkuvan kallion pintoja uusiin muotoihin.

Samoin käy tieteelle, taidehistorialle ja sen tekijöille. Ympäröivä maailma ja oma aikamme ohjaavat kohti uusia kysymyksiä ja katsomisen tapoja. Vaeltelut museoissa ja gallerioissa, meren rannoilla ja katujen varsilla virittävät ajatuksia, joita ruokimme lukemalla, kuuntelemalla ja keskustelemalla. Mitä taiteilijat ja teokset kertovat omasta ajastamme, tai menneestä? Askarruttavatko meitä samat kysymykset kuin ympäröivää yhteiskuntaa, antiikin ajattelijoita tai 1800-luvulla elänyttä kiinalaista kirjailijaa? Kiinnostavimmat pohdinnat ja vastaukset kutoutuvat joka tapauksessa esiin usein juuri silloin, kun niiden äärelle saavutaan eri suunnista – ja kenties myös totunnaisia tieteellisiä ja kulttuurisia rajanvetoja uhmaten.

Tahitin päätoimittajakauden vaihtuessa suuntamme katseemme taidehistoriasta toisaalle. Teemanumero on ensimmäinen osa *Raja*-trilogiasta, jolla haluamme herättää keskustelua kulttuurisista rajanvedoista ja niiden ylittämisen tai uudelleenasetumisen mahdollisuuksista. Trilogian ensimmäisessä teemanumerossa kysymisen ytimessä on taidehistoria tieteenalana. Olemme haastaneet kirjoittajat avaamaan niitä keskusteluja, jotka he kokevat ajankohtaisiksi taiteen ja sen tutkimuksen kannalta sekä pohtimaan, millaisten tutkimusongelmien ja aineistojen tarkastelussa rajojen haastaminen on tarpeellista. Teemanumerossa tunnustellaankin niitä monenkirjavia rajamaastoja, joita tutkijan on toisinaan osattava kartoittaa taiteesta kirjoittaessaan ja sitä ajatellessaan. Kirjoittajat liikkuvat kukin omalla tavallaan huokoisten rajojen tuntumassa.

Tieteenalojen ylittyessä syntyvä ymmärrys on tärkeä osa myös omaa identiteettiämme tutkijoina. Olemme itse kartoittaneet tutkimuksissamme muun muassa taidehistorian rajapintoja suhteessa uskontotieteeseen, esitystutkimuk-



seen ja luonnontieteeseen. Koemme tärkeäksi suunnata myös *Tahiti* monitieteisille poluille ilman, että sen ydin – erikoistunut taidehistorian tuntemus – kuitenkaan katoaa. Toivomme, että päätoimittajakaudellamme *Tahiti* mahdollistaa laaja-alaisen keskustelun taidetta koskevista tieteellisistä ja yhteiskunnallisista kysymyksistä. Pyrkimyksemme on myös lisätä taiteen tutkimukseen liittyvää vuoropuhelua tutkijoiden, taiteilijoiden, museoammattilaisten, kuraattorien ja kriitikoiden kesken. Siltojen rakentaminen ja niiden väliin jäävien kuilujen tarkastelu johtaa parhaimmillaan uudenlaiseen ajatteluun ja voi ravistella konventiota hedelmällisin tavoin.

Yhteiskunnalliset keskustelut muokkaavat väistämättä käsityksiä siitä, mitä ja miten tulisi tutkia. Ne antavat myös nykyhetkessä suuntia sille, mihin taidehistorioitsija voi toisaalle tähytessään liikkua. Yksi viime vuosikymmenten tärkeimmistä pyrkimyksistä on ollut ongelmallisten esitystapojen tai marginalisoivien ja eriarvoistavien valta-asetelmien purkaminen. Kriittisyydestään huolimatta oman aikansa yhteiskunnallisesta aktivismista kasvaneet Uuden taidehistorian lähestymistavat säilyttivät taidehistorioitsija David Carrierin mukaan tarkastelun painopisteen länsimaisessa taiteessa. Pohtiessaan vuonna 2007 mahdollisuutta kirjoittaa maailman taiteen historiaa Carrier lähti liikkeelle Edward Saidin kysymyksistä: millä tavoin toisia kulttuureja representoidaan ja mitä *toisella* kulttuurilla lopulta tarkoitetaan? Tulisiko erillisen kulttuurin käsitteestä sittenkin luopua?¹

Kysymykset ovat edelleen hyvin ajankohtaisia ja ne ovat näkyvästi läsnä myös taidehistorian uusia suuntia pohtivassa teemanumerossamme. Jälkikoloniaaliset tarkastelutavat ovat lisänneet tieteenalamme herkkyyttä huomioida sitä, miten toisista kulttuureista ja moninaisuudesta kirjoitetaan. Toiveet yhdenvertaisuuden toteutumisesta voivat kuitenkin johtaa myös eräänlaiseen

värisokeuteen, kuten brittiläinen toimittaja Reni Eddo-Lodge toteaa paljon puhutussa teoksessaan *Miksi en enää puhu valkoisille rasismista* (2021). Tasa-arvoisuutta painottavan puheen ongelma piilee siinä, ettei se tee kyllin näkyväksi yhteiskunnan rakenteisiin – tai taidehistorian tutkimukseen – kietoutunutta eriarvoisuutta.² Hierarkkiset valta-asetelmat ovat konkretisoituneet esimerkiksi halussamme kuvata toisia kulttuureja autenttisesti, kuten Marie-Sofie Lundströmin artikkeli osoittaa. Tai siinä, mitä ja miten tutkitaan, tai kenelle tekijyys myönnetään, kuten Essi Lambergin katsausartikkeli taidehistorian ja kehitysmaatutkimuksen suhteesta tekee näkyväksi. Roni Grénin primitivismiin pureutuva kirja-arvio puolestaan nostaa esiin taidehistorian historian ja käsitteiden ongelmallisia arvoasetelmia.

Myös huoli ilmastonmuutoksesta ja luonnon hiipuvasta monimuotoisuudesta ovat viime vuosina sulautuneet merkittäväksi osaksi taidetta, taiteen tutkimusta ja näistä käytyjä keskusteluita. Se on muovannut uudenlaisia praktiikkoja, tutkimuskysymyksiä, teorioita, menetelmiä ja tekoja. Tässä numerossa näiden kysymysten äärelle on pysähtynyt Taru Elfving, jonka puheenvuorossa tunnustellaan kuraattorin roolia ympäristöhaasteiden ohjaamalla taiteen kentällä. Kirjoitus toimii jo eräänlaisena tienviittana kohti *Raja*-trilogian tekeillä olevaa toista teemanumeroa, *Yhteenkietoutumia*, joka julkaistaan syksyllä 2022. Siinä ruoditaan niitä tapoja, joilla taide haastaa ajattelun ihmiskeskeisyyttä tai käsitystä ihmisen ja ympäröivän todellisuuden erillisyydestä.

Tärkeän painopisteen *Taidehistoriasta toisaalle* -teemanumeroon muodostavat myös teostutkimuksen ja restauroinnin kysymykset. Taideteosten attribuoinnin ja kunnostuksen käytännöissä taidehistorioitsijan asiantuntemus lomittuu usein toisenlaiseen osaamiseen, esimerkiksi

1 David Carrier, *A World Art History and Its Objects* (Pennsylvania State University Press, 2007), xxii–xxiv.

2 Reni Eddo-Lodge, *Miksi en enää puhu valkoisille rasismista* (Gummerus, 2021).

luonnontieteen tutkimusmenetelmien ja tekniikkojen hyödyntämiseen. Näihin rajapintoihin tarkentavat niin Anne-Maria Pennosen, Kirsi Hiltusen ja Hanne Tikkanen monialaista yhteistyötä teostutkimuksessa kuvaava tapaustutkimus kuin Emilia Laaksovirran artikkeli, jossa pohditaan erilaisten valintojen vaikutuksia restaurointiin. Minerva Keltanen avaa lektiossaan väitöstutkimustaan, joka käsittelee karnevalistista serenadi kissalle -aihetta ja muun muassa attribuoinnin haasteita. Esiin piirtyvät jälleen tekijyyden ja autenttisuuden kysymykset – nyt vain hieman toisin esitettyinä. Myös arkistoinnissa, kokoelmanhallinnassa ja konservoinnissa tehdään arvoihin perustuvia päätöksiä, jotka edellyttävät jatkuvaa kriittistä pohdintaa.

Väsymätöntä uudelleenarviointia kaipaavat edelleen myös taidehistorian lähestymistavat, kertomukset ja kaanonit. Yhden näkökulman näihin kysymyksiin tarjoaa Maunu Häyrysen ja Linda Leskisen artikkeli, joka paikantaa sokeita pisteitä taide- ja tekijäkeskeisessä arkkitehtuuritutkimuksessa. Altti Kuusamon artikkelissa taas arvioidaan kriittisesti anakronistisen otteen mahdollisuuksia ja ehdotetaan vaihtoehdoksi toisenlaisia ajallisuuden ymmärtämisen tapoja.

Miten siis taiteen historiaa tulisi kirjoittaa – tässä hetkessä, uusien haasteiden keskellä? Monet taiteesta ja sen historiasta kirjoittavat tutkijat ovat tottuneet julkaisemaan ajatuksiaan laajalla tekstilajien skaalalla vertaisarvioituista artikkeleista taidekriittikkeihin ja näyttelykatalogeihin. Nykyisin tutkijoiden odotetaan yhä useammin myös osallistuvan yhteiskunnalliseen keskusteluun. Tekstilajien moninaisuus ja erilaiset odotukset asettavat kirjoittamiselle omat haasteensa. Tutkija-kriitikko Asta Kihlmanin puheenvuoro avaa taidekriitikon ja taiteen tutkijan sanallistamistapojen eroavaisuuksia ja yhtäläisyyksiä. Susanna Aaltosen, Marja-Leena Ikkalan, Hanna Kempin ja Juhana Lahden katsausartik-

kelissa taas valotetaan digiajan termityöskentelyä, joka muodostaa tärkeän pohjan omakielisen tutkimuksen tekemiselle. Kansainvälistymisen paineessa yksi taidehistorian tutkimuksen haasteista on ylläpitää edellytyksiä sille, että korkeatasoista tutkimusta voidaan tehdä myös suomen- ja ruotsinkielisenä.

Laadukkaan, omakielisen taidehistorian tutkimuksen julkaiseminen on yksi *Tahitin* keskeisistä tavoitteista. Lehden uudistunut ulkoasu takaa myös avoimen julkaisemisen periaatteita noudattavan lehden paremman saavutettavuuden. *Tahitin* ilmeen uudistamisesta on vastannut kuvataiteilija-graafikko Johanna Havimäki. Haluamme kiittää paitsi häntä myös Suomen Muinaismuistosäätiötä, joka on tukenut *Tahitin* saavutettavuuden ja omakielisyyden kehittämistä. *Taidehistoriasta toisaalle* -teemanumeron ja *Raja*-trilogian toteuttamisen on puolestaan mahdollistanut Suomen Kulttuurirahastolta saamamme tuki. Kiitos!

Toivotamme antoisia lukuhetkiä taidehistorian tutkimuksen ajankohtaisten kysymysten ja rajapintojen äärellä!

FT, TaM **Nina Kokkinen** työskentelee tutkijatohtorina Donner-instituutissa (Åbo Akademin säätiö). Hän on perehtynyt taiteen ja uskonnollisuuden välisiin kytköksiin, 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun taiteeseen sekä modernin ja sen jälkeisen taiteen esoteeriseen henkisyys-

FT **Riikka Niemelä** on nykyaikaisen taiteen historian tutkija ja ma. yliopisto-opettaja Turun yliopiston taidehistorian oppiaineessa.

Interaktion, autenticitet och differentiering

Text och bild i Edvard Westermarcks reseskildring *Sex år i Marocko* (1918)

Marie-Sofie Lundström

doi.org/10.23995/tht.112148



I artikeln granskas den finländske moralfilosofen och socialantropologen Edvard Westermarcks (1862–1939) fotografier i hans reseskildring *Sex år i Marocko* (1918). Syftet är att reda ut hur autenticitet skapas och förmedlas i text och bild i den populärt hållna boken. Samtliga forskningsfrågor har beröringspunkter med hur Westermarcks antropologiska fotografier kan definieras utgående från autenticitet. På vilket sätt skapar själva texten och interaktionen mellan text och bild intryck av autenticitet och trovärdighet? Vilken betydelse har olika grader av autenticitet för Westermarcks berättarstrategier? Hur kan autenticitet kontra iscensatt verklighet i Westermarcks berättelse och illustrationerna bestämmas och vad berättar det om hans relation till Marocko? Textens och bildernas interaktion granskas, varefter det sker en analys utgående från begreppet ikonotext, turismteoretiska, antropologiska, samt fotohistoriska frågeställningar. Även om Westermarcks fotografier kan definieras som relativt okonstlade, har antropologiska fotografier historiskt sett ofta varit mer eller mindre arrangerade; trots en skenbar direkthet karakteriseras fotograferingsögonblicket därför av subjektivitet. I Westermarcks reseskildring skapas olika grader av autenticitet genom ett varierande samspel mellan text och bild, användningen av preciserande ord och uttryck och själva urvalet bilder (hans och andras) som ska illustrera hans text. Man kan också tänka omvänt, att texten förklarar speciellt hans egna bilder, eftersom samspelet mellan text och bild då är så enhetligt och en hög grad av autenticitet uppnås. Men trots Westermarcks uppenbara Marockoexpertis och fotografiernas förmodade direkthet, gör hans sätt att använda autenticitetsmarkörer att reseskildringen paradoxalt nog kan definieras som en mer eller mindre iscensatt och differentierande verklighetsskildring.

Nyckelord: *antropologi, fotografi, ikonotext, semiotik, visuell antropologi*



Det var under sitt etnologiska författarskap, särskilt vid förarbetena för ”Moralens uppkomst och utveckling” Westermarck erfor betydelsen av att förvärva sig förstahandsinsikt i ett outvecklat folks väsen och vägar, och då ställde han kosan till Marocko, som erbjöd den dubbla förmånen att särskilt då, vara relativt föga känt och ändå ligga inom nära räckhåll. Marocko representerade ursprungligen enendast [sic!] första steget i en omfattande plan att besöka även andra österländska och t.o.m. vilda folk. Westermarck anlände till Marocko – och kom aldrig längre. Detta ger vid handen, vilket flödande och oskattbart material araber och berber företråda och även vilken arbets- och tidsdryg uppgift det är att vinna erforderlig vetenskap även om infödingarna i ett enda land. Så har Westermarck också, under alla dessa år, genomkorsat Marocko i varje riktning, som säkert få andra européer, med långvariga uppehåll i allehanda mer eller mindre svårtillgängliga avkrokar.¹

Gunnar Landtman, *Finsk Tidskrift*, 1926

Den finländska sociologins fader Edvard Westermarck (1862–1939)² är känd som både moralfilosof och socialantropolog, i synnerhet för sin omfattande forskning i bland annat äktenskapsritualer och socialt liv i Marocko (bild 1). I den här artikeln granskas fotografierna i hans 1918 utgivna reseskildring *Sex år i Marocko*, riktad till en bredare publik. Texten är skriven av Westermarck som antropolog och skildrar hans mångåriga vistelser i Marocko mellan 1898 och 1913, då han bedrev fältstudier för sin vetenskapliga forskning. Boken är rikligt illustrerad, till

- 1 Landtman, Edv., ”Westermarck: Ritual and Belief in Morocco,” *Finsk tidskrift*, nr 5 (1926): 345. Landtman var professor i antropologi vid Helsingfors universitet.
- 2 I artikeln skrivs Westermarcks förnamn Edvard, som är en samtida stavning och som han själv använde, även på titelbladet till *Sex år i Marocko*. Edvard Westermarck, *Sex år i Marocko* (Helsingfors: Holger Schildts förlag, 1918), [titelblad]. Stavningen Edward är mest förekommande i senare och internationella publikationer.



Oy Uolevi



Bild 1. Porträtt av Edvard Westermarck, 1919. Foto: Museovirasto, Historian kuvakokoelma / Uolevi Oy 1919. Källa: **Finna.fi**.

största delen med hans egna fotografier. Det är en underhållande berättelse fylld med humor, samtidigt som den är fullspäckad med information som visar på hans respekt inför den främmande kultur som han forskar i och skildrar i boken.

Sex år i Marocko är tillgängliggjord för den breda allmänheten, vilket påverkar både hur bilderna används och hur texten är skriven. Det finns en klart visuell dimension hos Westermarck i och med hans fotografier, som jag i denna studie kommer att granska endast marginellt i en specifik kontext. Syftet är att reda ut hur autenticitet skapas och förmedlas i text och bild i den populärt hållna boken, som här används som ett isolerat exempel. Samtliga forskningsfrågor har beröringspunkter med hur Westermarcks antropologiska fotografier kan definieras utgå-

ende från autenticitet. På vilket sätt skapar själva texten och interaktionen mellan text och bild intryck av autenticitet och trovärdighet? Vilken betydelse har de olika graderna av autenticitet för Westermarcks berättarstrategier? Hur kan autenticitet kontra iscensatt verklighet i Westermarcks berättelse och illustrationerna bestämmas och vad berättar det om hans relation till Marocko?

Metodologiskt inleds granskningen med att autenticitetsmarkörer identifieras med hjälp av begreppet ikonotext, varefter autenticitetsbegreppet används för att bestämma grader av iscensatt verklighet, sett ur en sociologisk, turismantropologisk/-teoretisk infallsvinkel. Avslutningsvis granskas autenticiteten utgående från antropologisk fotohistoria och -teori, genom att se kritiskt på den differentiering som utgångsmässigt kan anses prägla Westermarcks förhållande till Marocko. Hypotesen är att den populärt hållna reseskildringen, trots Westermarcks uppenbara Marockoexpertis, paradoxalt nog just pga. autenticitetsmarkörerna kan definieras som en mer eller mindre iscensatt verklighetsskildring. Fotografen påverkar det avbildade objektet som medvetet eller omedvetet anpassas eller anpassar sig till dokumenteringssituationen, och det samma sker med texten.

Westermarcks vetenskapliga metodologi har granskats ingående och inplacerats i ett större sammanhang, men bilderna har uppmärksamats mindre. Fotografierna i *Sex år i Marocko* nämns i Katriina Etholéns redan 1992 utgivna artikel om hur kulturforskare i Finland använder fotografier som redskap för sin antropologiska forskning. Granskningen har en klart antropologisk professionshistorisk vinkling, och tar inte upp frågeställningar om t.ex. differentiering. Etholén påstår dessutom att Westermarck inte använde sig av dokumenterande fotografier som forskningsmetod,³ vilket senare har korrigerats

3 Katriina Etholén, "Valokuva kerrottua – suomalaiset kulttuuriantutkijat ja valokuvaus pioneeriajoista vakintumiseen," *Suomen Antropologi*, nro 4 (1992): 43.

i en publikation utgiven av Bildsamlingarna vid Åbo Akademis bibliotek 2000, *Portraying Morocco*. Publikationen är en ingående redogörelse övre Westermarcks fotografier från Marocko vilka då hade digitaliserats, en mödosam process då alla Westermarcks fotografier i bibliotekets samlingar gick igenom. Denna publikation står för baskunskapen om fotografierna, som idag är arkiverade vid Bildsamlingarna.⁴ Marockofotografierna förklaras och kontextualiseras i viss utsträckning, men publikationen behöver uppdateras, förslagsvis genom att problematisera relationen mellan antropologi och fotografi, samt uppmärksamma kopplingar till kolonialism och differentiering. Bildernas autenticitetsbärande egenskaper har inte heller varit föremål för kritisk granskning.⁵

4 I samlingen ingår 644 negativ, positiv och dupletter från Westermarcks Marockoresor 1898–1913. De är till största del tagna av honom själv, eller i mindre utsträckning av hans reskamrater. Materialet ingick i en större Westermarckdonation till Åbo Akademis bibliotek 1956, och överflyttades 1979 till det dåtida Bildarkivet. Även Marockobilder ur Hugo E. Pippings donation från 1975 införlivades då i samlingen, liksom andra liknande mindre donationer. Den Westermarckska fotografisamlingen omfattar mer än 1000 bilder tagna av både amatörer och professionella fotografer med olika nationalitet. Ytterligare 300 porträtt föreställer familj, släkt, vänner och bekanta, liksom motiv från andra expeditioner i Finland och utomlands, speciellt i England. Bilderna är tagna mellan 1870-talet och 1939. Tommy Lahtinen & Catherine af Hällström, "Edward Westermarck's Morocco Pictures 1898–1913," in *Portraying Morocco: Edward Westermarck's fieldwork and photographs 1898–1913*, eds. Kirsti Suolinna, Tommy Lahtinen & Catherine af Hällström (Åbo: Åbo Akademis förlag – Åbo Akademi University Press, 2000), 27, 48 fn. 1, 2.

5 *Sex år i Marocko* saknas för övrigt i förteckningen över Westermarck-litteraturen i Olli Lagerspetz biografi över Westermarck från 2007. Olli Lagerspetz, "Biografi över Edvard Westermarck," *Filosofia.fi* (29.9.2007), läst 7.3.2021, <https://dev.filosofia.fi/sv/arkisto/biografi-over-edvard-westermarck>

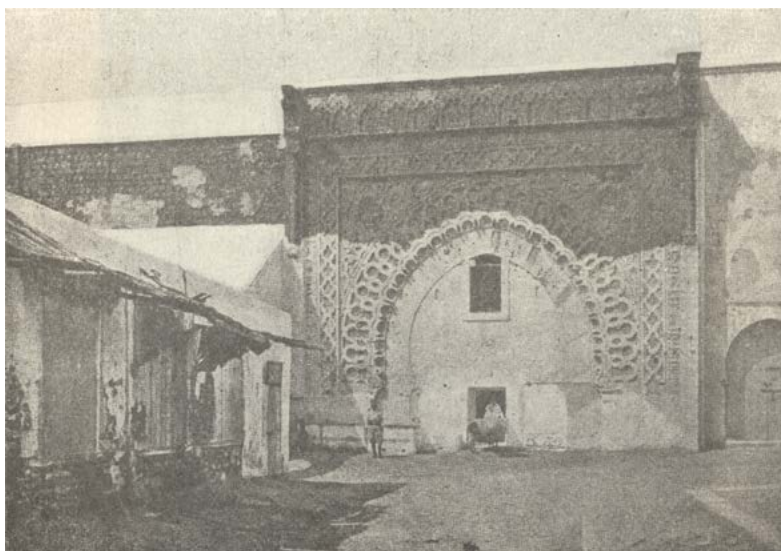


Bild 2. Mur och port i Rabat. Källa: Edvard Westermarck. *Sex år i Marocko*. Helsingfors: Holger Schildts förlag, 1918, 134. Fotograf okänd.

Westermarck och Marocko

Marocko kom att bli Westermarcks hemvist under längre och kortare repriser under totalt nio år från och med 1898.⁶ Han publicerade en ansenlig mängd av vad samtiden kallade ”etnologiska verk”. Enligt professorn i sociologi vid Helsingfors universitet Gunnar Landtman, som uppmärksammade hur Westermarcks forskning resulterat i två gedigna, engelskspråkiga volymer, hade den senare i denna ”marockobok” skapat sig själv ”ett nytt äreminne”.⁷

Då Westermarck åkte till Marocko på sin första ”etnografiska expedition” 1898, skedde det under en tid då intresset för dylika hade stegrats

märkbart, speciellt i England.⁸ De första expeditionerna företogs till avlägsna områden utanför Europa, och inledningsvis ledde detta till att det i Europa uppstod en mer eller mindre stereotyp uppfattning om andra, främmande kulturer. Antropologin hade inte ännu utvecklats till en egen vetenskap fullt ut; Westermarck hör till de första som skapade en egen metodologi, och kan därmed räknas till den första generationen professionella antropologer.⁹ Ursprungligen hade han för avsikt att forska i en primitiv kultur men stannade för Marocko, ett land som var starkt

6 För en beskrivning av Westermarck i Marocko, se *Portraying Morocco: Edward Westermarck's fieldwork and photographs 1898–1913*, eds. Kirsti Suolinna, Catherine af Hällstöm & Tommy Lahtinen (Åbo: Åbo Akademi förlag – Åbo Akademi University Press, 2000), passim. Förutom ett rikligt sampl av hans fotografier, ingår citat ur Westermarcks korrespondens och några ur *Sex år i Marocko*, samt även ur hans memoarer som utkom på svenska 1927 och i engelsk översättning 1929.

7 Landtman, ”Westermarck,” 358. Landtman syftar på Edvard Westermarcks *Ritual and Belief in Morocco*, vol. 1–2 (London: MacMillan, 1926).

8 Bland annat använde Westermarck material om ”primitiva” samhällen från British Museum i London för sin doktorsavhandling *The History of Human Marriage* (1891) och för *The Origin and Development of Moral Ideas* (1906–1908). Kirsti Suolinna, ”Edward Westermarck's Fieldwork and Field Expeditions in Morocco,” in *Portraying Morocco: Edward Westermarck's fieldwork and photographs 1898–1913*, eds. Kirsti Suolinna, Catherine af Hällstöm & Tommy Lahtinen (Åbo: Åbo Akademi förlag – Åbo Akademi University Press, 2000), 7.

9 Då Westermarck inledde sitt fältarbete i Marocko visste han till en början inte hur han skulle gå till väga, eller föreställa sig hur viktiga hans forskningsresultat skulle bli. För mer om Westermarcks metodologi, se Kirsti Suolinna, ”Focusing on fieldwork: Edvard Westermarck and Hilma Granqvist – before and after Bronislaw Malinowski,” *Scripta Instituti Donneriani Aboensis*, 17/2, 7–8, läst 1.3.2021, <https://doi.org/10.30674/scripta.67277>. Tack till Fred Andersson som tipsade om artikeln.

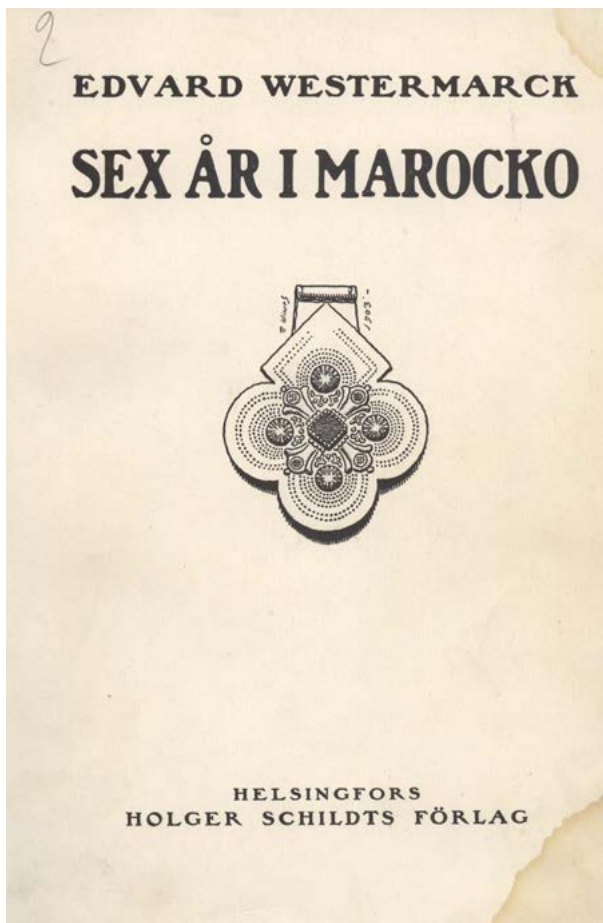


Bild 3. Titelsida till *Sex år i Marocko*. Källa: Edvard Westermarck. *Sex år i Marocko*. Helsingfors: Holger Schildts förlag, 1918.

präglad av den islamska tron (bild 2: Mur och port i Rabat). Han fokuserade på Marocko under hela sin forskarkarriär. Hans sista större publikationer är relativt sena (1926, 1930), parallellt publicerade han kortare vetenskapliga artiklar.¹⁰

Den här granskade, till en bredare läsekrets riktade *Sex år i Marocko* är rikligt illustrerad, till stor del med Westermarcks egna fotografier, som huvudsakligen föreställer lokalbefolkningen i olika situationer, samt mindre städer och landskap. Vidare ingår där exempel på bilder som illustrerar Westermarcks eget fältarbete om religiösa föreställningar, seder och bruk i Marocko. Skildringen är baserad på hans upplevelser under kortare

10 Suolinna, "Edward Westermarck's Fieldwork," 7.

och längre vistelser mellan åren 1898 och 1913. I jämförelse med hans akademiska publikationer förmedlar skildringen och illustrationerna en mer avslappnad attityd gentemot landet och dess befolkning.¹¹

Sex år i Marocko publicerades i Finland, på Westermarcks modersmål svenska, och har mig veterligen aldrig översatts. Förutom hans engagemang i det självständiga Finland och framför allt Ålandsfrågan (1921), arbetade han aktivt för att främja bildningen och utbildningen av Finlands svenskspråkiga befolkning. Vid tidpunkten för bokens publicering blev han professor i filosofi vid det nygrundade svenskspråkiga Åbo Akademi (fr.o.m. årsskiftet 1918–1919 t.o.m. 1932), och fungerade som Akademiens första rektor för en period, 1918–1921. Därutöver hade han disputerat 1901 i London, och fungerat som både lektor och professor i sociologi vid Helsingfors Universitet liksom vid London School of Economics and Political Science.¹² Då *Sex år i Marocko* skrevs 1918 hade han dock inte varit i Marocko sedan 1913, och det skulle dröja många år innan han återvände. På så vis markerar utgivningen av reseskildringen en brytningspunkt i hans liv. Han återvände först 1923, men återupptog inte sina expeditioner in i landet, utan bedrev sin forskning från bostaden utanför Tanger.¹³

11 Westermarck, *Sex år i Marocko*, passim.

12 Förutom hans anställningar vid Åbo Akademi, var Westermarck professor i praktisk filosofi vid Helsingfors universitet 1906–1918. Han vistades vid London School of Economics and Political Science sedan 1904, mellan 1907–1930 som professor. I praktiken ordnades hans anställningar så att han kunde dela sin tid mellan Marocko, Finland och London. Lagerspetz, "Biografi över Edvard Westermarck". Westermarcks memoarer utkom 1927: Edvard Westermarck, *Minnen ut mitt liv* (Helsingfors: Holger Schildts förlag, 1927); Edvard Westermarck, *The Memories of my Life* (London: Paul Kegan, 1929). En senare viktig källa för Westermarcks livsskeden är Lagerborgs biografi från 1951: Rolf Lagerborg, *Edvard Westermarck och verken från hans verkstad 1927–1939* (Helsingfors: Holger Schildts förlag, 1951). I slutet av Olli Lagerspetz artikel räknas samtliga verk av Westermarck upp (men som konstaterat inte *Sex år i Marocko*).

13 Suolinna, "Focusing on Fieldwork," 265.

Enligt Westermarcks förord till *Sex år i Marocko* är boken baserad på totalt 16 resor. Förordet är daterat i november 1918, och i det skriver han att det aldrig hade fallit honom in att skriva boken om han inte blivit uppmanad till det av den icke namngivne förläggaren. Efter en kort introduktion till sina vetenskapliga, antropologiska undersökningar, både de som han redan hade publicerat och de som var under arbete, skriver Westermarck:

Den bok som härmed överlämnas åt allmänheten utgör endast en skildring av mina personliga upplevelser jämte några meddelanden om folkets liv, seder och föreställningar. Det har troligen för mig varit ett större nöje att i minnet genomgå mina sexton resor till Marocko än det blir för läsaren att följa mig på mina färder.¹⁴

I förordet markerar Westermarck tydligt sin position: han framställer sig själv som en vetenskapsman och expert (inte minst när han i slutet av förordet ger anvisningar om hur de arabiska namnen ska uttalas), men citatet ovan sammanfattar fint hans avsikter med *Sex år i Marocko*. Det är ingen vetenskaplig publikation. Boken är ett fint exempel på det tidiga 1900-talets populärvetenskapliga reseskildringar, som i allt högre utsträckning illustrerades med bilder tagna under själva resan, vilket möjliggjordes tack vare teknikens utveckling. Vid ungefär samma tid som *Sex år i Marocko* utgav arkeologen, etnologen, upptäcktsresanden, författaren och fotografen Sakari Pälsi en med egna fotografier illustrerad reseskildring från en resa till nordöstra Sibirien (1917–1919)¹⁵

Det som talar för trovärdigheten i *Sex år i Marocko* är själva fotografierna: såsom Westermarck säger i förordet är de till mycket stor del tagna av honom själv. Enligt Catherine af Hällström skriver Westermarck ofta i sina böcker om strapatserna med att fotografera. Den islamska dominan-

sen i landet gjorde fotograferande väldigt svårt pga. att människor inte fick avbildas. På samma vis var det ingen självklarhet att fotografera heliga platser, dit ingen kristen eller annan främling fick sätta sin fot. Westermarcks fotografier från Marocko är som helhet sett direkta och ger ett autentiskt intryck från varierande fotografiska situationer. af Hällström observerar att Westermarck undvek arrangerade bilder även om det varit vanligt i äldre etnografiska dokumentation. Hans bilder är både enkla och informativa.¹⁶ Hurruvida detta gäller alla illustrationer i *Sex år i Marocko* kommer att redas ut senare i artikeln, samtidigt som bildernas intryck av direktitet kan diskuteras.

Westermarck skriver om sitt fotograferande upprepade gånger i *Sex år i Marocko*. Det första belägget för att Westermarck ägde en kamera är från 1899, men han inledde sin fotograferingskarriär på allvar först året därpå. I ett brev från den lilla byn Brisch i Garbyia vid Atlantkusten till systemen Helena Westermarck skrev han om hur han hade sin kamera med sig men att han aldrig tidigare hade experimenterat med tekniken.¹⁷ Det förklarar varför de fotografier som illustrerar Westermarcks första möte med Marocko 1898 inte är tagna av honom själv. Ett mindre antal bilder är fotograferade av Westermarcks vänner Alan Gardiner (som följde med honom på hans resa till Alcazar) och Martin White,¹⁸ men han

16 Catherine af Hällström. "Edward Westermarck's Photographs from Morocco 1898–1902," in *Portraying Morocco: Edward Westermarck's fieldwork and photographs 1898–1913*, eds. Kirsti Suolinna, Tommy Lahtinen & Catherine af Hällström, (Åbo: Åbo Akademis förlag – Åbo Akademi University Press, 2000), 33–34.

17 af Hällström, "Edward Westermarck's Photographs from Morocco 1898–1902," 30.

18 Alan Gardiner gjorde ett kort besök i Marocko redan våren 1900. Martin White reste till Marocko tillsammans med Westermarck påsken 1907, och eventuellt (men högst osannolikt) 1909. Tommy Lahtinen, "Edward Westermarck's Photographs from Morocco 1906–1913," in *Portraying Morocco: Edward Westermarck's fieldwork and photographs 1898–1913*, eds. Kirsti Suolinna, Catherine af Hällström & Tommy Lahtinen (Åbo: Åbo Akademis förlag – Åbo Akademi University Press, 2000), 51–52; 70 fn. 5.

14 Westermarck, *Sex år i Marocko*, [1].

15 Etholén, "Valokuvin kerrottuna," 33, 40.

har också tagit sig friheten att låna bilder från böcker eller tidskrifter, och några är gjorda efter köpta fotografier.¹⁹ Kommersiella vykort och reproducerade fotografier såldes överallt i Nordafrika från och med 1800-talets slut och framåt. Framför allt var det franska fotografiateljéer baserade i Marocko, Algeriet och Tunisien som stod för merparten av kommersen.²⁰ Westermarck uppger sidnumret för de bilder som är tagna av Gardiner och White, men de inlånade illustrationerna kan separeras från hans egna fotografier endast på uppenbara stilistiska grunder och själva motivet. Syftet med analysen innebär dock att detta inte är så problematiskt, eftersom Westermarck hävdar i förordet att det är han själv som valt illustrationerna till boken.²¹

I boken ingår totalt 175 bilder samt några av Westermarcks egna teckningar på 16 sidor i ett kapitel om det onda ögat.²² Bilderna fördelar sig aningen ojämnt över de olika långa kapitlen, och det första kapitlet om hans första Marockoresa 1898 på 55 sidor har överlägset flest bilder (48 st.). Skildringen är en representativ sammanfattning av hans Marockovistelser i form av en relativt lättsmält skildring på 307 sidor över Westermarck strapatser. Även avsnitten som berör hans forskning mera direkt är skrivna tillgängligt (förutom kapitlet om det onda ögat ingår ett medellångt kapitel om marockanska bröllopsbruk samt ett om helgon och helighet²³). Boken avslutas med en skildring av hans sista längre vistelse bland

mellersta Marockos berber, men de sista tre åren fram till 1913, en period då han stannade i Marocko endast under somrarna, nämns endast avslutningsvis. Första världskriget kom emellan och då Westermarck skrev sin bok hade han inte varit i Marocko på fem år.²⁴

Sex år i Marocko: textens och bildernas interaktion

Med hjälp av en ikonotextuell analys kan textens och bildernas förhållande diskuteras: ju mer samspelt bilderna är med texten, desto mer autenticitet förmedlas. Detta understöds av själva innehållet i bilderna och hur bilderna är komponerade. Metodologin är baserad på litteraturvetaren Kristin Hallbergs vid det här laget klassiska analysmetod från 1982. När hon formulerade sin metodologi för bilderboksanalys, irriterade det henne att man inte hade tillräckliga analysverktyg för detta inom litteraturvetenskapen; kanske hade man ansett att bilderböckerna hörde till konstvetarnas bord?²⁵ Efterföljande analys innebär således att utnyttja en metod som utvecklats inom litteraturvetenskapen, men att (åter)anpassa den till ett konstvetenskapligt problem. Hallbergs analysmodell modifieras men används här fortsättningsvis för att analysera hur text och bild interagerar. Boken definieras som illustrerad text: hur kan man öppna upp illustrationerna i en skriven rese-skildring?

Då man använder begreppet ikonotext ska text och bild betraktas som en helhet, inom vilken samspelet mellan text och bild undersöks: ikonotexten består av två disparata teckensystem, texten och bilden. Alla typer av illustrerade texter

19 Westermarck, *Sex år i Marocko*, [2].

20 Ken Jacobson, *Odalisques & Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925* (London: Quarrich, 2007).

21 Westermarck använder ordet "jag" i förordet till *Sex år i Marocko* (sidan 2).

22 Westermarcks forskning om det onda ögat publicerades i större omfattning först 1926 (*Ritual and Belief*). För en generell redogörelse av Westermarcks forskning om det onda ögat, se Suolinna, "Focusing on Fieldwork," 270–272.

23 Westermarcks forskning handlade bland annat om gemene mans trosföreställningar om helighet (*baraka*) som man mötte överallt i Marocko, det onda ögat, jinn eller onda andar, och betingad förbannelse. Suolinna, "Focusing on Fieldwork," 268.

24 Bokens kapitel är: I. Min första resa till Marocko; II. Sidi abdsslam; III. Marockanska bröllopsbruk; IV. I Jbel La-Hbib; V. Bland nomaderna på slättbygden; VI. I stora Atlasbergen; VII. Helgon och helighet; VIII. Det onda ögat; IX. Ett halvår i Andjra; XX. Ett halvår i Fez; XI. Bland mellersta Marockos berber.

25 Kristin Hallberg, "Litteraturvetenskapen och bilderboks-forskningen," *Tidskrift för litteraturvetenskap* 3–4 (1982): 163.

har en ikonotext, både i boken som helhet och i de enskilda uppslagen.²⁶ Enligt Hallberg ska bilderna vara ett väsentligt stöd för läsoplevelsen för att definitionen ”bilderbok” ska uppnås. Bilden och texten ska vara en ouplöslig helhet för att kunna betraktas som en illustrerad bok (bilderbok), och det ska finnas bilder på (så gott som) varje sida.²⁷ Här omdefinieras Hallbergs utgångspunkter så att definitionen ”bilderbok” ersätts med ”illustrerad reseskildring”. Själva uppslagen som sådana kommer inte att undersökas, utan fokus ligger primärt på relationen mellan texten och bilden. Bildernas innehåll berörs enbart på en föreställande nivå utan djupgående tolkning.

För analysen har valts bilder med motiv från olika kategorier och/eller platser. Avsnittet om det onda ögat utelämnas pga. att där ingår endast ett fotografi, en interiör från hans bostad utanför Tanger (1906). De andra illustrationerna är Westermarcks egna teckningar av magiska symboler. Antalet bilder i boken är relativt stort och finns med undantag för några passager oftast på varje sida, varför förhållandet mellan text och bild är relativt jämnt.

Då man gör en ikonotextuell analys bör man enligt Hallberg ha ständig uppmärksamhet på just interaktionen. Det första bildexemplet är hämtat ur avsnittet från Westermarcks första resa 1898 (Bild 4: Gata i Tetuan). Hans vistelse i Marocko inleddes i Tanger, men han begav sig snabbt vidare till Tetuan, en liten stad en bit österut längs kusten. Textavsnittet om Tetuan tar många sidor i anspråk (s. 8 ff.) och är illustrerat med överraskande få fotografier från staden; de sidor då Westermarck skriver om staden – som han för övrigt anser att är betydligt mer autentisk än Tanger – illustreras överraskande nog med bilder i huvudsak just från Tanger (bild 5). Illustrationerna är tagna främst av Gardiner och White (se bilderna på sidorna 7, 9, 10, 12, 13, 14

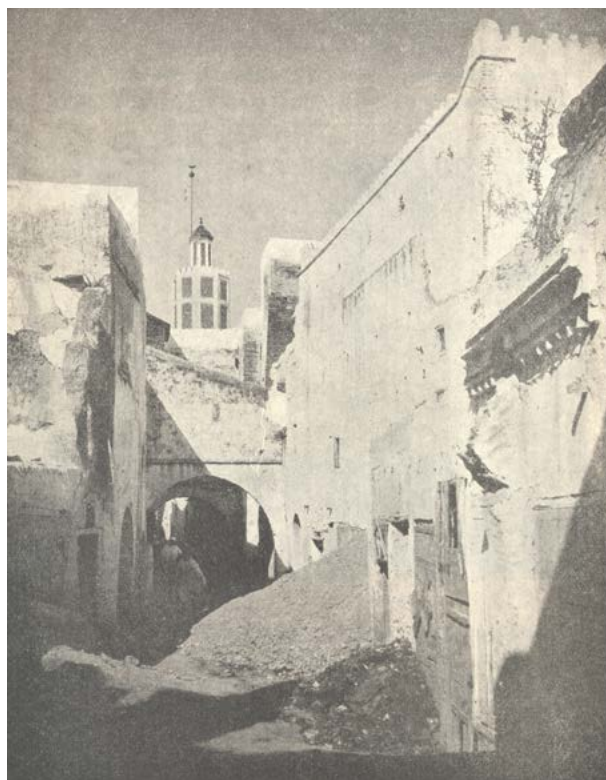


Bild 4. Gata i Tetuan. Källa: Edvard Westermarck. *Sex år i Marocko*. Helsingfors: Holger Schildts förlag, 1918, 19. Fotograf okänd.



Bild 5. Gata i Tanger. Källa: Edvard Westermarck. *Sex år i Marocko*. Helsingfors: Holger Schildts förlag, 1918, 8. Foto: Alan Gardiner.

26 Hallberg, ”Bilderboksforskningen,” 165.

27 Hallberg, ”Bilderboksforskningen,” 164.

Bild 6. Tangers torgplats. Källa: Edvard Westermarck. *Sex år i Marocko*. Helsingfors: Holger Schildts förlag, 1918, 12. Foto: Alan Gardiner.



och 17),²⁸ och är i betydligt större utsträckning ”pittoreska” än de bilder senare i boken vilka med säkerhet kan attribueras till Westermarck.

I bilderna till bokens inledande kapitel är förhållningssättet differentierande och kolonialt, och de gör inte lika stort anspråk på att avbilda ett autentiskt Marocko som vi ser i Westermarcks egna, senare bilder; fastställandet av deras betydelse för vår läsning av boken, med tanke på förmedlingen av autenticitet, platsar således bättre i den senare diskussionen om differentiering. Skillnaden, i både stilkritiska och differentierande termer, mellan Gardiners och Whites bilder i jämförelse med sådana som helt uppenbart tagits av Westermarck själv är påfallande stor; den bild som illustrerar det inledande kapitlet och som föreställer hans bostad utanför Tanger demonstrerar detta fint (s. 15: Min bostad utanför Tanger sommaren 1908). Men som bildtexten lyder, är den inte från tidpunkten för resan – som konstaterat hade Westermarcks fotokarriär inte ännu inletts.

Det finns således ingen direkt interaktion mellan texten och illustrationerna på uppslagen. Detta påverkar givetvis läsningen och förmedlingen

av autenticitet: om man bara ser på bilderna kan man tro att det handlar om Tanger, även om det i många ordalag berättas om trånga och krokiga gator i en urgammal, smutsig stad som i motsats till Tanger är befolkad med enbart få européer. Bilderna är påfallande städade, t.ex. i Gardiners fotografi från en gränd i Tanger (se bild 5). Exemplet från Tetuan – huruvida den är tagen av Westermarck är osäkert men osannolikt – visar en något stökigare stadsvy (se bild 4), som föreställer en oordnad stad i förfall med vittrande murbruk och förfallna hus. Westermarck har här valt en ytterst stereotyp och differentierande bild som illustration till avsnittet om hans första möte med Marocko. Ett liknande förhållningssätt präglar även de andra stadsvyerna som illustrerar den första resan, t.ex. de från Fez och Marrakech.

Westermarcks första intryck av Marocko var katotiskt (bild 6: Tangers torgplats).²⁹ I hans möte med Tanger kan staden liknas vid en oordnad scen. De första intrycken byts emellertid snabbt till ett autenticitetssökande som yttrar sig i att han snabbt besluter sig för att lämna Tanger som enligt honom var ”den minst genuina orten i hela Marocko”. Där fanns de europeiska makternas legationer, och en ansenlig mängd inflyttade

28 Westermarcks förord i *Sex år i Marocko*, [1].

29 Westermarck, *Sex år i Marocko*, 8 ff.



Bild 7. Amzmiz. Källa: Edvard Westermarck. *Sex år i Marocko*. Helsingfors: Holger Schildts förlag, 1918, 148. Foto: Edvard Westermarck.

européer. Westermarck hittade således ett mer autentiskt Marocko i Tetuan: en ”urgammal stad” som fanns redan på romarnas tid. Dylika detaljer är i enlighet med Dean MacCannells turismsemiotik tydliga autenticitetsmarkörer,³⁰ här förstärkta av information om stadens historia. Därtill ingår passager som beskriver gatorna som trånga, krokiga och fulla av smuts och skräp, som kastats ut från husen. ”Den ovane måste gå försiktigt för att inte falla i en grop eller sjunka i en pöl eller slinta över ett ruttnande kadaver,” skriver Westermarck.³¹

Då man granskar bilder som har direkt anknytning till Westermarcks egen forskning är situationen en annan än i fallet med Tanger/Tetuan. Följande bildexempel är hämtat ur skildringen av expeditionen till stora Atlasbergen 1900 (bild 7: Amzmiz). Texten är inlevelsefull och späckad med facktermer på arabiska, en uppenbar autenticitetsmarkör. Man kan kalla den arabiska underskriften för en autenticitetsetikett, som betecknar ett gripbart minne likt en souvenir. Utgående från en turismsteoretisk frågeställning handlar det om att genom bilden och dess underskrift/titel komma ihåg upplevelsen av själva

platsen, att flytta sig tillbaka i tid och rum.³² Texterna i anslutning till bilderna fungerar både som transportörer och autenticitetsmarkörer, vilket är synnerligen relevant i en reseskildring, genom att de anger platsen där bilden är tagen. Platsangivelser som från ett västerländskt perspektiv förefaller exotiska återkommer regelbundet i anslutning till Westermarcks illustrationer; markeringarna är ämnade att skilja just den bilden från andra liknande bilder i boken. De berättar vad vi ska se, och de har högt autenticitetsvärde. Westermarck visar genom sina bildunderskrifter att han är konnässör.

Vad gäller interaktionen mellan text och bild i avsnittet är den fullständig. Han beskriver hur han anlände till Amzmiz, en liten stad på ungefär ettusen meters höjd över havet, på aftonen. Då han i texten berättar att han följande morgon lät slå upp sitt läger i skuggan av några olivträd, illustreras uppslaget av en bild av hans läger i Amzmiz. Lägret fanns ”på ett förtjusande ställe med utsikt över snöklädda alper.” Där skulle han stanna någon tid för att studera en folkgrupp som han inte tidigare kommit i beröring med.³³

30 Dean MacCannell, *The Tourist: A new theory of the leisure class* (Berkeley, Los Angeles, London: [1976] 1999), 109–133, 137 ff.

31 Westermarck, *Sex år i Marocko*, [1]; 8 ff., cit. 12.

32 Jonathan Culler, ”Semiotics of Tourism,” *American Journal of Semiotics* 1, Issue 1 (1981): 127–140. DOI:10.5840/ajs198111/25

33 Westermarck, *Sex år i Marocko*, 148–149.



Tousi. 'Abdülkrim. Sidi 'Abdsslam II.
Sidi 'Abdsslam I. Författaren. Sidi Ráhhah.

Bild 8. Grupporträtt med Edvard Westermarck i mitten i främre raden. Källa: Edvard Westermarck. *Sex år i Marocko*. Helsingfors: Holger Schildts förlag, 1918, 235. Fotograf okänd.

De övriga bilderna i avsnittet föreställer både befolkade och folktomma stadsvyer och marknader. Därtill ingår exempel på olika folkgrupper. Flera bilder av mindre byar illustrerar hans berättelse(r) om expeditioner upp i bergen. Bilden *Berberby i Stora Atlasbergen* (sidan 159) finns på ett uppslag där Westermarck berättar om en av sina utflykter till landsbygden utanför Amzmiz, till Atlasbergens små byar och karga landskap. Naturen i det karga landskapet beskrivs i detalj; bilden på sidan 160 föreställer en berberby och illustrerar fint det som Westermarck omtalar i texten.³⁴

Under årens lopp besöker Westermarck Marocko regelbundet, varvat med vistelser främst i London. Under perioderna i Marocko var han stationerad i sitt hus strax utanför Tanger, men fick med jämna mellanrum nog av stadslivet och begav sig ut på längre expeditioner in i landet. På bild 8 ser vi Westermarck omgiven av sina medarbetare under expeditionen till Andjra, där han hade för avsikt att tillbringa en längre tid ”bland dess fria och präktiga folk”. Det att Westermarck här låter sig avbildas i mitten av

sina närmaste medarbetare är en betydelsefull autenticitetsmarkör – dock med förbehållet att han just här själv har västerländska kläder.³⁵ I den vidhängande texten beskriver han hur han genast tagit kontakt med Sidi 'Ab-drráhman som ordnade med boende i den lilla byn l-'Asib de Bul'áisch.³⁶ Denna noggrannhet med namn för både kontaktperson och vistelseort – såsom även tidigare med Amzmiz – är tydliga autenticitetsmarkörer, precis som hans anvisningar i början av *Sex år i Marocko* då han ger anvisningar hur man ska läsa de arabiska namnen och orterna.

Westermarcks reseskildring avsluts med en återgivning av hans vistelse bland mellersta Marockos berber, bildmotiven blir nu alltmer okonstlade och direkta. I den sista tredjedelen är det främst människor som avbildas, en av de sista bilderna föreställer några berberkvinnor framför deras boning (bild 9: I Aith Yúsi). Detta verkar vara fallet ju närmare Westermarck kommer sin egen

34 Westermarck, *Sex år i Marocko*, 146 ff.

35 Tidigare i boken, på sidan 111 i kapitel IV. I Jbel lä-Hbib (som för övrigt har bara tre illustrationer), berättar Westermarck att han för att inte ådra sig förbipasserandes uppmärksamhet lade av sig sina europeiska kläder och tog på sig en fez, burnus och knäbyxor. Westermarck, *Sex år i Marocko*, 111.

36 Westermarck, *Sex år i Marocko*, 235–236.

Bild 9. I Aith Yúsi. Källa: Edvard Westermarck. *Sex år i Marocko*. Helsingfors: Holger Schildts förlag, 1918, 300. Foto: Edvard Westermarck.



Bild 10. Förberedelser till bröllop i Brisch. Källa: Edvard Westermarck. *Sex år i Marocko*. Helsingfors: Holger Schildts förlag, 1918, 81. Foto: Edvard Westermarck.



Bild 11. Herma i Marráksch. Källa: Edvard Westermarck. *Sex år i Marocko*. Helsingfors: Holger Schildts förlag, 1918, 283. Foto: Edvard Westermarck.



forskning, även då han långt tidigare förklarar marockanska bröllopsbruk (bild 10). Helighet och trosföreställningar var en integrerad del i hans forskning, och han återkommer till dem regelbundet boken igenom i populariserad form.³⁷ I avsnittet om hans halvår i Fez³⁸ berättar han bl.a. om de pantomimer som förekommer överallt i Marocko, och späckar texten med namnen på de involverade: Bújlúd ("en som är klädd i skinn"); Schékhshiokh (den äldste av de gamle"); Yissûma; Halîma; Báschschekh; och Shûna. Bildexemplet är från Marrakech (Marráksch), där huvudpersonen i pantomimen kallas Herma (bild 11).³⁹

En ikonotextuell analys visar att interaktionen mellan text och bild blir tydligare då Westermarck skriver om sin egen forskning: texten är ett flöde av information, som liksom bilderna sprider sig ut över uppslagen utan klar riktning. Det verkar nästan som om texten mer förklarar innehållet i hans bilder, än att bilderna skulle illustrera hans text; fotografierna fanns ju trots allt före texten. För det mesta saknas direkta samband mellan texten och en specifik bild; snarare är det fråga om ett samband mellan texten och flera bilder som han velat inkludera. Westermarck är här uppenbart bekväm i sin uppgift och rör sig komfortabelt över hela Marocko i sin berättelse. Interaktionen mellan text och bild är böljande och ens. Då Westermarck t.ex. skriver om bruket med 'Ar (mindre stenrösen) för jinn-helgonen, återföljs berättelsen av bilder som föreställer 'Ar än utanför Fez, än i Stora Atlasbergen.⁴⁰ Jämfört med inledningens differentiering i både text och bild, är dispositionen nu en helt annan, text och bild smälter samman till en helhet.

37 Trosföreställningarna om det onda ögat avhandlas i ett eget kapitel (sidorna 213–234) och har utelämnats från denna analys.

38 Westermarck, *Sex år i Marocko*, 253–285.

39 Westermarck, *Sex år i Marocko*, 282–283. En "Herma" uppträder fortfarande för turister på torget Djemaa el-Fna i Marrakech.

40 Westermarck, *Sex år i Marocko*, 294–300. Helgon och helighet behandlas även på sidorna 192–212 i ett separat kapitel.

Grader av autenticitet och differentiering

Resultatet av den föregående ikonotextuella analysen, kombinerad med en försiktig identifiering av retoriken i texten och bildernas motiv som autenticitetsmarkörer, är att ju mer samspelt interaktionen mellan illustrationerna och texten är, desto högre är graden av autenticitet. Vår uppfattning av trovärdigheten, och därmed autenticiteten, är beroende av hur Westermarck berättar och illustrerar. En känsla av autenticitet uppstår som kan förstås som "korrekta" reflektioner av det riktiga livet,⁴¹ vilket kanske är den mest relevanta definitionen av autenticitet i Westermarcks fall.

Ett sociologiskt perspektiv på kulturmöten och turism representeras av sociologen Dean MacCannells *The Tourist* (1976, reviderad 1999), som kompletterar och utvecklar antropologen och sociologen Erving Goffmans (1922–1982) teorier om iscensatt verklighet och autenticitet vid social interaktion.⁴² MacCannell diskuterar autenticitetsmarkörers betydelse för den iscensatta verkligheten (*staged authenticity*), med stöd i en relativt avskalad version av Charles Sanders Peirces komplexa semiotik. Sevårdheter uppstår genom att de markeras, pekats ut som sevårdheter, ofta utgående från premissen att de är mer ursprungliga och autentiska för den kultur de representerar.⁴³

MacCannells och därmed Goffmans teori om iscensatt verklighet har kritiserats bland annat av Kjell Olsen, som argumenterar för att begreppet är föråldrat och därför inte ska användas i nyare forskning.⁴⁴ Men synsättet försvarar fort-

41 Jfr Oxford English Dictionary: *The definitive record of the English language*, "authenticity".

42 Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1959).

43 MacCannell, *The Tourist*, 109–133.

44 Kjell Olsen, "Staged Authenticity: A Grande Idée?" *Tourism Recreation Research* 32, No. 2 (2007): passim.

sättningsvis sin plats speciellt inom nyare sociologisk turismteori; det är ett tånjbart begrepp som utvecklas parallellt med mer postmoderna frågeställningar som nu tagit steget in i det tjugonde århundradet.⁴⁵ Erik Cohen, till exempel, konstaterar vidare att de nyare definitionerna av autenticitet korrelerar väl med MacCannell (och indirekt Goffman, förf. anm.), och argumenterar för att detta sätt att se på det ”sanna” eller ”verkliga” är ett lämpligt verktyg då sevärdheter undersöks för att reda ut deras autenticitetsvärde.⁴⁶

Enligt MacCannell upprätthålls gränsen mellan objekt och betraktare/turist genom ett klart motsatsförhållande mellan det som är objektet för turistens/främlingens intresse och hur objektet så att säga ”är” bakom kulisserna, hur det existerar i verkligheten. Iscensatt verklighet betyder för honom att objekt som vid första anblick verkar vara autentiska, egentligen enbart är iscensatta att vara det.⁴⁷ För att identifiera en eventuell iscensatt verklighet är det viktigt att reda ut *hur* objektet presenteras.

Erwing Goffman har studerat beteende på publika platser och beskriver de olika roller som vi antar i vardagen.⁴⁸ Han har upprättat ett schema som kan användas vid analys av Westermarck ”beteende” med tanke på graden av autenticitet i *Sex år i Marocko*:

Med en specifik föreställning som referenspunkt [Westermarcks text och bilder], kan vi på basen av funktion urskilja tre avgörande roller: de som uppträder; de som ser på uppträdan; och outsiders som varken deltar i eller betraktar det. ... Dessa tre avgörande roller kan beskrivas utgående från de regioner som rollspelaren har access till: aktörerna framträder i de främre och bakre regionerna; publiken endast i den främre regionen; och de utomstående är uteslutna från båda regionerna.⁴⁹

Goffman definierar denna ritual som en handling genom vilken vi definierar objektets värde (autenticiteten) i förhållande till dess stand-in, dvs. det artificiella.⁵⁰ MacCannell skriver om Goffmans schema att det ingalunda är oproblemiskt, eftersom det i högsta grad är beroende av indelningen i främre och bakre regioner, differentieringen. De bakre regionerna innehåller alltid ett visst mått av mystifiering, och välkomnar inte alla. I det moderna samhället råder en förminskad känsla för det verkliga, det autentiska, och när denna indelning en gång infinner sig, finns det enligt MacCannell ingen återvändo: autenticiteten, som alltid gömmer sig i de bakre regionerna, omsluts och mystifieras.⁵¹

Westermarcks förhållande till Marocko kan inplaceras i denna ordning utgående från hur han framställer sig själv – medvetet eller omedvetet – i texten och valet av bilder. I bilden från Tetu-

45 Wendy Hillman, ”Revisiting the Concept of (objective) Authenticity,” TASA & SAANZ joint conference: Public sociologies: lessons and Trans-Tasman comparisons, 2007: passim.

46 Erik Cohen, ”Authenticity’ in Tourism Studies: *Après la Lutte*,” Tourism Recreation Research 32, No 2 (2007): passim.

47 MacCannell, *The Tourist*, 91–107 (5. Staged authenticity).

48 MacCannell hänvisar till Erwing Goffman, *Relations in Public: Microstudies of the Public Order* (New York: Basic Books, 1971) och Erwing Goffman, *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings* (New York: Free Press, 1963).

49 Fritt översatt av författaren: ”Given a particular performance as the point of reference, we have distinguished three crucial roles on the basis of function: those who perform; those performed to; and outsiders who neither perform in the show nor observe it. [- -] (T) he three crucial roles mentioned could be described on the basis of the regions to which the role-player has access: performers appear in the front and back regions; the audience appears only in the front region; and outsiders are excluded from both regions.” Citat i MacCannell, *The Tourist*, 92, efter Goffman, *The Presentation of Self*, 144–145; se även MacCannell, *The Tourist*, 213 fn. 1.

50 MacCannell, *The Tourist*, 42, citat ur Goffman, *Relations in Public*, 62.

51 MacCannell, *The Tourist*, 92–93.

an – och framför allt de bilder av Gardiner och White som bistår med illustrationer från Tanger⁵² – är han fortfarande åskådaren, den som ser på skådespelet som utspelar sig på scenen. Detta yttrar sig speciellt i att illustrationerna har mycket lite med texterna att göra, och även då de har ett samband, är Westermarcks initiala utanförskap tydligt. Även om han snabbt flyttade till en mer autentisk miljö i Tetuan, är hans bildurval differentierande, vilket särskilt märks i valet av Gardiners bilder (se bild 10). Marocko är fortfarande ett mysterium för honom. Även följande textutdrag alldeles i början av *Sex år i Marocko* är ett exempel på typisk differentiering. ”Sådant hade jag läst om i böcker”, skriver han:

Jag glömmar aldrig vandringen upp till det lilla hotellet och mina första strövtåg inom Tangers stadsmur. De trånga och gropiga gatorna som slingra sig fram mellan vitrappade hus utan fönster, moskéerna och helgonhusen, de öppna bodarna och de små restaurangerna, de beslöjade kvinnorna, männen med det rakade huvudet och den ensamma locken hängande ned från hjässan, vattenbärarna med sitt pösande getskinn på ryggen och en ringklocka i handen, stimmet av sällsamma typer och brokiga dräkter och trasor som rör sig längs huvudgatan, skriket och stojet och stanken av smuts och flott – sådant hade jag läst om i böcker, men det verkade ändå på mig som en uppenbarelse nu när det för första gången trängde sig på mina sinnen. Jag kände mig som i en annan värld och frågade mig icke utan oro, huru jag skulle lyckas reda mig där.⁵³

I texten förekommer en uppsjö av olika epitet som differentierar öst från väst: trånga och gropiga gator; moskéer och helgonhus; beslöjade kvinnor; vattenbärare; stimmet av sällsamma typer; brokiga dräkter och trasor; skriket och stojet; stanken av smuts; för att välja några (bild 12:

52 Westermack, *Sex år i Marocko*, 7, 13, 14, 17 (White); 8, 9, 10, 12 (Gardiner).

53 Westermarck, *Sex år i Marocko*, 7.



Bild 12. Vattenbärare. Källa: Edvard Westermarck. *Sex år i Marocko*. Helsingfors: Holger Schildts förlag, 1918, 11. Arrangerat ateljéfotografi, fotograf okänd.

Vattenbärare). På grund av uppenbara kopplingar till Goffman bör man lyfta fram Edward Said, som utgav sin omtalade bok *Orientalism* redan 1978.⁵⁴ Denna klassiker är både kritiserad och försvarad, och anses vara startpunkten för en idag alltmer nyanserad diskussion om vår uppfattning av det Andra. Enligt Said var ”Orienten” en scen som befolkades av mer eller mindre fantasifulla och mytiska figurer som så att säga placerats där av väst, och som därmed definierade öst som västerlandets motsats. Österlandet var det som västerlandet inte var, genom differentiering.⁵⁵ Suids synsätt liknar Goffmans mystifierade värld

54 Edward W. Said, *Orientalism* (London: Penguin Books, [1978] 2003). Suids bok utgör grunden för postkolonial teori, som sedermera har utvecklats avsevärt. Said har kritiserats av bl.a. David Martin Varisco, *Defending the West: A Critique of Edward Said's Orientalism* (Seattle and London: University of Washington Press, [2007] 2017).

55 Said, *Orientalism*, 1–3.

som finns bakom teaterridån, och som döljer det på riktigt autentiska med hjälp av en specifik rekvisita och rollsättning. Det som i Westermarcks skildring presenteras som något autentiskt, det österländska andra, är egentligen tecken på en artificiell differentiering i Goffmanska anda.

När Westermarck två år senare stannar i Amzmiz för en längre period, har han redan flyttat till de bakre regionerna och ett stort mått av avmystifiering har ägt rum. Han har kommit åtskilliga steg närmare det autentiska. Den nära interaktionen mellan text och bild är tecken på en hög grad av autenticitet och trovärdighet, och visar att han nu är den som visar åt andra. Han befinner sig både bakom och på scenen, den roll han spelar är boken med bilderna, och de bakre regionerna utgörs av hans erfarenheter av det autentiska Marocko. Detta är givetvis direkt knutet till hans forskningsmetodologi, som inbegrep att bo tillsammans med den folkgrupp han studerade, dvs. bokstavligen bakom kulisserna.⁵⁶

Westermarck förflyttar sig sedan över scenen allt längre bakåt under det att boken avancerar. Men i motsats till Goffmans skala förblir slutligen ingen utanför, ingen har fullständigt utanförskap utan snarare tvärtom: i det avslutande exemplet med berberkvinnorna har han blivit ett med de bakre regionerna, till vilka han för betraktaren med sig, med en fullständig avmystifiering för publiken/läsaren som resultat. Detta yttrar sig både i själva texten och i bildurvalet i och med deras direkthet, den avmystifierande och icke-differentierande verkligheten och därmed den upplevda autenticiteten. Tack vare sina deltagande fältstudier⁵⁷ var Westermarck ingen främling i Marocko på traditionellt vis. Han passar inte heller in i den Goffman-inspirerade definitionen av en turist, som befinner sig framför scenen som åskådare.

56 Suolinna, "Edward Westermarck's Fieldwork".

57 Suolinna, "Focusing on fieldwork".

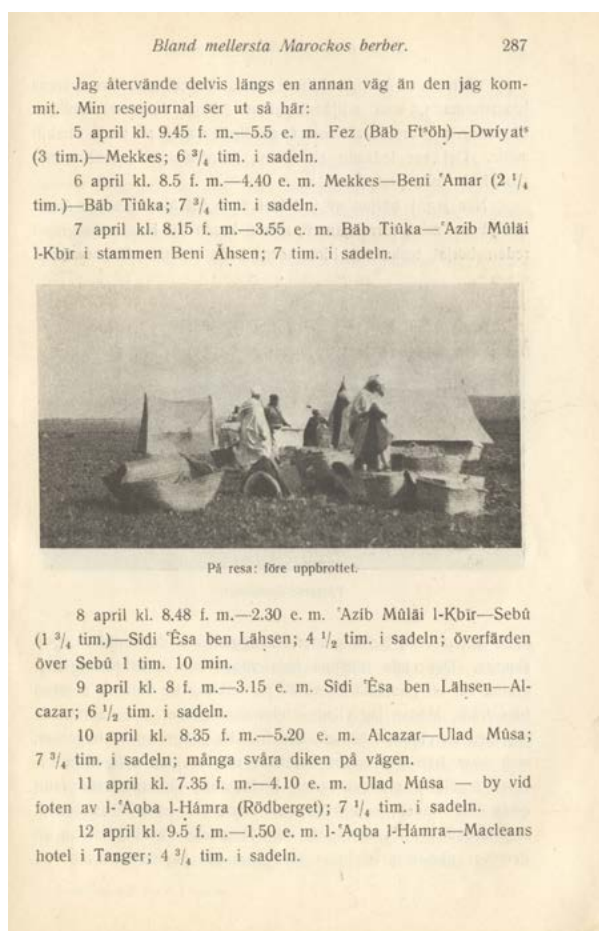


Bild 13. Sida med resväg och tidtabell: Fez 5 april – Tanger 12 april 1913. Källa: Edvard Westermarck. *Sex år i Marocko*. Helsingfors: Holger Schildts förlag, 1918, 287.

Ett exempel på Westermarcks inkluderande text, utgående från interaktionen mellan text och bild, hittas i avsnittet om mellersta Marockos berber, i direkt anslutning till bild 9 (I Aith Yúsi) som föreställer några berberkvinnor. Texten är liksom den ovan citerade långa texten differentierande, med en inbyggd dikotomi mellan öst och väst, men med den stora skillnaden att här inte ingår någon mystifiering. Westermarck berättar om de äktenskapsritualer som han studerat så noga (även om det i boken ingår ett helt skilt kapitel III. Marockanska bröllopsbruk), och hur en kvinna tack vare marockanernas vidskepelse kan bli förledd att gifta sig vare sig mannen vill det eller ej, eller om han är gift sedan tidigare: "Min lärare från Aith Yúsi, som varit en ganska betydande

man, berättade att han fått lov att gifta sig med tre kvinnor som flytt till hans hus.⁵⁸ Autenticitetsmarkörerna består av både Westermarcks förstahandsobservationer och den direkta hänvisningen till hans lärare.

Ett slutligt exempel som fungerar som stark autenticitetsmarkör är en överraskande vardaglig detalj: ett utdrag ur Westermarcks resejournal över hans retur resa genom Marocko till London (bild 13). Här kan man dra paralleller till antropologen, etnologen och filosofen Claude Lévi-Strauss (1908–2009),⁵⁹ som i *Tristes Tropiques* (1968) reflekterar över sitt beslut att 15 år efter sin resa till Brasilien sammanställa sina reseminnen:

[- -] här är jag, färdig att berätta historien om mina expeditioner. [- -] Så mycket borde berättas som inte kan ha något som helst intresse: intetsägande detaljer, betydelselösa händelser. [- -] Det kan mycket väl vara så att vi kommer att ha spenderat sex månader på resande, umbäranden, och kväljande fysisk trötthet enbart för att nedteckna [- -] en opublicerad myt, en ny äktenskapsregel, eller en komplett lista av klannamn. Men detta berättigar inte att jag tar upp pennan för att välja och vraka i minnets soptunnor: ”Klockan 5:30 på förmiddagen kastade vi ankar strax utanför Recife medan måsarna skrånade runt omkring oss och en flottilj små båtar lade ut från stranden med exotiska frukter till salu.” [- -] Och ändå åt-

njuter den sortens bok en för mig oförklarlig popularitet.⁶⁰

Sex år i Marocko och iscensatt verklighet

Autenticiteten i *Sex år i Marocko*, såsom den ikonotextuella analysen och avsnittet om olika grader av autenticitet har visat, förmedlas till läsaren genom specifika markörer. Till dessa hör en tät interaktion mellan text och bild, som förstärker autenticitetseffekten. Jämte illustrationerna använder Westermarck hundratals detaljer, både bildunderskrifter på originalspråk, turisttrivia och facktermer, som samverkar som autenticitetsmarkörer, ett vanligt grepp inom reselitteraturgenren. Bokens autenticitet är således både turistisk och seriös på samma gång. För Westermarck gäller aldrig totalt utanförskap, utan tvärtom befinner han sig slutligen bakom scenen *tillsammans* med läsaren som han för med sig in i berättelsen; i enlighet med sin forskningsmetod som innebar deltagande fältobservation, strävade Westermarck efter att bokstavligen komma bakom kulisserna, in i de bakre regionerna. Det han sedan förmedlar av sina upplevelser är ett välavvägt urval, som visar på en välutvecklad kunskap om den kultur han studerade. Men detta är åtminstone i viss mån en MacCannellsk iscensatt verklighet, just i och med att ett urval sker.

60 Fritt översatt från engelska, efter MacCannells översättning av det franska originalet: ”[- -] here I am, all set to tell the story of my expeditions. [- -] So much would have to be said that has no possible interest: insipid details, incidents of no significance. [- -] It may well be that we shall have spent six months of travel, privation, and sickening physical weariness merely in order to record [- -] an unpublished myth, a new marriage-rule, or a complete list of names of clans. But that does not justify me taking up my pen in order to rake over memory’s trash-cans: ‘At 5:30 a.m. we dropped anchor off Recife while the seagulls skirled around us and a flotilla of small boats put out from the shore with exotic fruits for sale. [- -] And yet that sort of book enjoys a great deal and, to me, inexplicable popularity.’ Citerad i MacCannell, *The Tourist*, 107, från Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, engelsk översättning av John Russell (New York: Atheneum, 1968), 17.

58 Westermarck, *Sex år i Marocko*, 299–301, cit. 301.

59 För en granskning av Lévi-Strauss som turist, se Tom Selännemi, ”Surkeat tropiikit – Claude Lévi-Strauss turistina,” *Suomen Antropologi*, 4 (1992): 50–56.

Det han väljer att skriva om, hur han skriver och illustrerar, är avgörande för vår uppfattning av skildringens autenticitet, som sålunda iscensätts med olika retoriska knep för att övertyga.

Westermarcks mest uppenbara iscensättning av autenticitet sker på två (detalj)nivåer: de triviala detaljerna och de specialiserade termerna. Genom att inkludera ovidkommande detaljer, leds läsaren att uppfatta berättelsen som autentisk; inkluderandet av trivial information kan ses som autenticitetsmarkörer. Ett exempel är när Westermarck noterar ”en invasionsarmé av hungriga vägglöss” som hade överfallit honom under natten före sällskapet skulle lämna Amzmiz,⁶¹ en trivial detalj som på inga vis för berättelsen vidare. Genom inkluderandet av turismtrivia får berättelsen ett ökat, i allra högsta grad iscensatt autenticitetsvärde som diskuteras av MacCannell.⁶² Detta gäller hela boken och yttrar sig i upprepade detaljerade små berättelser som i redogörelsen över hans retur till London, vilket är vanligt i all reselitteratur. Detta är tydligast i början då Westermarck återger sin första kontakt med den afrikanska kontinenten, men gäller även hans val av bilder 1918. Objektet för hans intresse presenteras så att det framstår som övertygande autentiskt, dvs. framför allt annorlunda. Som så ofta i motsättningen mellan öst och väst, bygger synsättet på objektifiering.

Objektifiering innebär i sin tur differentiering mellan det kända och okända, och bygger långt på frånvaro av det moderna liv som västerlänningarna är vana vid, vilket även Westermarck ofta omtalar i sin reseskildring.⁶³ Differentiering som begrepp inbegriper diskussioner om auten-

ticitet. MacCannells (och därmed Goffmans) turismteoretiska teser om autenticitet kan sammankopplas med liknande tankegångar hos Timothy Mitchells, som undersökt hur representationer kan studeras via hur det obekanta (det Andra) gestaltas på utställningar genom differentiering. I sin analys av de orientaliska avdelningarna på utställningar i västvärlden (speciellt världsutställningen 1889) visar han att västerlänningarna via utställningarna lärde sig hur de skulle se och betrakta det främmande då de var på plats ”på riktigt”: på utställningarna spelades allt upp som på en scen varvid utvalda sevärdheter markerades. Uppfattningen och presentationen av det andra var således ett uppenbart politiskt-kolonialistiskt, västerländskt (franskt) identitetsprojekt.⁶⁴ Genom att se på världen som om den var en utställning blir det främmande mer begripligt, i linje med MacCannells iscensatta verklighet och differentiering, och därmed indirekt Goffmans iscensättningskategorier. Även Westermarck befinner sig på en scen, frågan är vad slags föreställning han sätter upp?

Det antropologiska fotografiet och autenticitet

Antropologin har påverkat utvecklingen av en förgrening av postkoloniala studier, vilket resulterat i en strävan efter att få en bättre insikt i de koloniserades sociala liv, en utveckling Westermarck själv var delaktig i.⁶⁵ Postkoloniala studier idag handlar om ett kritiskt studium av det kulturella arvet med rötterna i kolonialism och imperialism. Antropologin är en av utgångspunkterna i teoribildningengenom ämnets ursprung och professionshistoria: studiet av prekoloniala samhällen i en ofta(st) kolonial världsordning. I denna process kom fotografiet

61 Westermarck, *Sex år i Marocko*, 148.

62 MacCannell, *The Tourist*, 91–107.

63 Michael Lövy & Robert Sayre, *Romanticism Against the Tide of Modernity*, translated by Catherine Porter (Durham/London: Duke University Press, 2001); Timothy Mitchell, “Orientalism and the Exhibitionary Order,” in *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 2009), 409.

64 Mitchell, “Orientalism,” 413–416.

65 Även den samtida konst- och kulturhistorikern Aby Warburg (1866–1929) med sin *Kulturwissenschaft* kan räknas till dem som främjade studiet av och förståelsen för främmande kulturer. Warburg utgav sin kända text om Puebloindianerna i Nordamerika 1923.

som arbetsmetod att spela en framträdande roll, även om senare antropologer inte alltid kunnat förhålla sig till professionens koloniala förflutna. Bildernas retorik skvallrar om relationen till det Andra (L'Autre) och kamerans koloniala blick.⁶⁶ Än idag (2015) diskuteras och ifrågasätts därför fotografiet som arbetsredskap, eftersom de koloniala, approprierande bilderna många gånger upplevs som pinsamma i akademiska kretsar.⁶⁷ Även Westermarcks Marocko var ett kolonialt Andra, jämförelsevis orört av västerlandet,⁶⁸ och därmed ett lämpligt forskningsobjekt för en aspirerande antropolog vid tidpunkten.⁶⁹

Begreppet differentiering är centralt, och har som demonstrerats ovan att göra med uppfattningen och konstruktionen av (en konstgjord) autenticitet. Än idag skrivs texter om prekoloniala samhällen inte alltid objektivt på ett "sant" och verkligt vis, speciellt i populär media. Gareth Griffiths för fram att journalister ofta skildrar sina objekt på ett sätt som avspeglar deras västerländska världssyn – och därmed deras brist på känsla för autenticitet hos det de skriver om i reportaget. Enligt Griffiths är autenticiteten därmed en myt. En mytologiserad variant av autenticitet utformas i den vita mannens media – såsom Westermarcks reseskildring. Denna mytologiserade variant av autenticitet underordnar sig en större maktdiskurs; Griffiths argumenterar för att tecken för det autentiska (*signs of the authentic*) uppstår inom en i första hand kolonialistisk diskurs, som de prekoloniala samhällena så att säga behövde för att bli hörda (av europeerna). Förespråkarna odlar strategier för att skriva om autenticitet som översätts i berättelserna: kontroll uppstår, men samtidigt upprätthåller deras texter liknande mekanismer som dessa texter i första

- 66 Elizabeth Edwards, "Anthropology and Photography: A long history of knowledge and affect," *Photographies* 8, No. 3 (2015): 239. DOI: 10.1080/17540763.2015.1103088
- 67 Edwards, "Anthropology and Photography," 235–252.
- 68 Marocko blev självständigt från Frankrike först 1956, efter en lång historia av kolonialisering.
- 69 Suolinna, "Focusing on fieldwork".

hand vill rasera. Deras autenticitetsstrategier kan därför ifrågasättas.⁷⁰

Reseberättelser som *Sex år i Marocko*, ofta illustrerade, inkluderas med lätthet i turismantropologisk teoribildning,⁷¹ och blir därmed än mer relevanta för diskussionen om iscensatt verklighet och hur autenticitet förmedlas i skildringen. Fotografiet intar en central plats, i dess dokumenterande kvalitet. Westermarcks användning av fotografiet som dokumentationsmedium kan kort beskrivas som en metodik som går ut på att studera mänskligt socialt beteende via konkreta bilddata (och senare också via filmdokumentation), samt att dokumentera visuella och rumsliga uttryck för en viss specifik kultur. Visuellt antropologi befinner sig inom ett fält mitt emellan etnografisk dokumentation av materiell kultur och ett mera sociologiskt studium av socialt beteende. Under den tid Westermarck var aktiv erbjöd fotografiet helt nya möjligheter för etnografisk/etnologisk dokumentation. Detta lämpar sig väl i just Westermarcks fall pga. hans intresse för nya fototekniska lösningar, som han utnyttjade framgångsrikt i sina fältstudier.⁷²

Westermarcks verksamhet placerar sig mitt i brytningsskedet mellan 1800- och 1900-talets antropologi.⁷³ Då antropologin befästes som vetenskap, speciellt med hänseende på metodologi

- 70 Griffiths, Gareth, "The myth of authenticity," in *The Postcolonial Studies Reader*, eds. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths & Helen Tiffin (London and New York: Routledge, 2006 (second edition)), 165–168.
- 71 Ewa Malchrowicz, "Conference review. Anthropology of Tourism: Heritage and Perspectives. Kraków, 1–2 June, 2015," *Journeys: the international journal of travel writing* 16, issue 2 (2015): 102–102. DOI: <http://dx.doi.org/10.3167/jys.2015.160206>
- 72 af Hällström, "Edward Westermarck's Photographs 1898–1902"; Fred Andersson, e-post till skribenten 7.4.2021.
- 73 Geoffrey Belknap, "Reviewed Work(s): Photography and Anthropology by Christopher Pinney," *The British Journal for the History of Science: Special Issue: Transnational History of Science* (September 2012) 45, No. 3 (2012): 470.

under 1800-talets sista decennier,⁷⁴ förbättrades även den fotografiska tekniken avsevärt. Båda utvecklades parallellt och växte så att säga upp tillsammans, och förenas enligt Elizabeth Edwards av varderas dokumenterande kvalitet (evidens) och affekt. Enligt henne finns det en inbyggd spänning mellan begreppen evidens och affekt, vilket präglar även antropologins förhållande till fotografiet.⁷⁵ Fotografierna är ett representerande objekt som konstruerar, och har konstruerat, olika sätt att se på det representerade, där det dokumentärt evidenta aldrig helt kan separeras från det affektiva.⁷⁶ Steget till iscensatt verklighet är kort, eftersom framför allt det iscensatta styr vårt sätt att se på det avbildade.

Liknande tankegångar presenteras i *Anthropology and Photography* (2011) av Christopher Pinney, som diskuterar relationen mellan den fotografiska bilden, autenticitet (*verisimilitude*) och tillit (*trust*).⁷⁷ Vidare definierar Pinney det antropologiska fotografiet som en ikon eller ett index, i enlighet med C.S. Peirces semiotik. För Peirce, som var aktiv i början av 1900-talet då även diskussionen om fotografiet som hjälpmedel för antropologen var intensiv,⁷⁸ är en ikon inte beroende av fysiska orsakssamband, utan bygger på likhet. Ett index, å sin sida, är ett tecken med tydlig koppling till det som objektet ifråga betyder, genom att det pekar mot och markerar något.⁷⁹

Peirces teori om ikonicitet och framför allt indexikalitet är MacCannells huvudsakliga metodologiska utgångspunkter vid bestämmandet av autenticitetsmarkörer och deras funktion. Enligt

Pinney är det ikoniciteten som bestämmer fotografiers dragningskraft: likhet och ikonicitet betecknar de flesta antropologiska fotografiers framgång, eftersom de ser "likadana ut" som det de refererar till. När de inte gör det beror det för det mesta på ett tekniskt missöde, bilden kunde t.ex. bli mycket suddig. Detta minskar bildens ikonicitet, likheten, men den blir inte mindre indexikal för det; indexikalitet är inte beroende av igenkännande.⁸⁰ Således kan även det antropologiska fotografiet betraktas som en liknande autenticitetsmarkör som vi möter hos MacCannell.

Faktum kvarstår dock att det är personen bakom kameran som väljer och avskärmar sitt objekt, varför man kan tala om den fotograferande antropologens subjektivitet. Kring sekelskiftet 1900 var det fortfarande vanligt att iscensätta dokumenterande bilder. Betydelsen av fotografens närvaro bakom kameran bör inte förbises, för även om fotografen försökt dölja sin närvaro så finns den där, liksom iscensättningen, även om ingendera är avsiktlig. Om antropologens fotografier definieras som inristningar av en stund som någon genomlevt, markerar bilden inte bara fotografens närvaro utan även närvaron av dem som funnits framför kameran. Det avbildade subjektet är aldrig passivt. Fotografiet blir ett konkret bevis för själva fältarbetet, hur det upplevts av alla inblandade.⁸¹

Westermarcks antropologiska bilder har i litteraturen beskrivits som olika äldre etnografiska dokumenterande fotografier i och med att de inte förefaller vara arrangerade. Hans bilder är både enkla och informativa, och af Hällström noterar att de är direkta och förmedlar en autentisk [sic!] atmosfär i olika fotografiska situationer.⁸² Men autenticiteten kan ifrågasättas: de som avbildas lägger lätt märke till kameran och börjar bete sig

74 Suolinna, "Edward Westermarck's Fieldwork," 7.

75 "Edwards, "Anthropology and Photography," passim.

76 Belknap, "Reviewed Work(s)," 470.

77 Belknap, "Reviewed Work(s)," 469–470.

78 Christopher Pinney, *Photography and anthropology* (– *Exposures*) (London: Reaktion Books, 2011), 17 ff.

79 Pinney hänvisar till Charles Sanders Peirces "Logic as Semiotic: The theory of signs" från 1902. Pinney, *Photography and Anthropology*, 66, 158 fn. 17, fn. 19.

80 Pinney, *Photography and Anthropology*, 66.

81 Edwards, "Anthropology and Photography," 241–242.

82 af Hällström, "Edward Westermarck's Photographs from Morocco 1898–1902", 33.

annorlunda än de brukar. Därtill gör fotografen/ antropologen alltid ett val, och enbart det som forskaren själv tycker är viktigt fotograferas, men även själva apparaten och dess optik sätter sina begränsningar. Under Westermarcks tid dominerade vidare tendensen att forska i materiella ting eller immateriella företeelser, såsom seder och bruk, bland folkslag som höll på att försvinna, före "civilisationen" förstörde dem.⁸³ Detta gäller i hög grad även Westermarcks egen forskning.

Bilderna i *Sex år Marocko*, liksom även annat antropologiskt fotografiskt material, är således alltid mer eller iscensatta. De är beroende av kameravinklar och fotografens val av motiv. Framför allt påverkar fotografen bakom kameran resultatet, eftersom de personer som avbildas är medvetna om fotografens närvaro och börjar bete sig annorlunda än de annars skulle göra. Detta gör att även till synes direkta och autentiska bilder i viss utsträckning kan anses vara iscensatta, vilket överensstämmer med MacCannells sociologiska granskning av autenticitetsbegreppets användningsmöjligheter. För att bilderna i *Sex år i Marocko* ska övertyga krävs att de förmedlar autenticitet. Westermarck använder olika tillvägagångssätt för att uppnå detta, speciellt i fråga om samspelet mellan text och bild men också genom att fästa vår uppmärksamhet vid detaljer av olika slag. Det finns således indicier på att illustrationerna i Westermarcks bok kan inplaceras i MacCannells kategorier av iscensatt verklighet, även om iscensättningen inte är uppenbar vid första ögonkastet.

Autenticitet i *Sex år i Marocko*

Som konstaterat befinner sig text och bild i ett nära samspel då Westermarck skriver om ämnen som direkt tangerar hans forskning, trots att han även då inkluderar detaljer som jämte bilderna är de främsta autenticitetsmarkörerna i texten. Det skulle Griffiths kanske kalla för autenticitets-

jargong, och detta är något som karakteriserar tidens vetenskapliga reseskildringar.⁸⁴

Bildurvalet i boken kan tolkas mot bakgrund av Westermarcks roll som pionjär för fotografi som vetenskaplig forskningsmetod. Fokus har i den ikonotextuella analysen legat på *hur* autenticitet förmedlas både i bilderna och hur bilderna används. Om man kombinerar detta med MacCannells autenticitetsbegrepp, kan man genom bildernas autenticitetsförmedlande aspekter bestämma graden av den autenticitet som förmedlas av texten och bilderna i boken. Genom diskussionen om uppfattningen av olika indikationer på autenticitet och deras förhållande till iscensatt verklighet kommer man in på frågeställningar som är aktuella inom turismforskningen (turismantropologin).

Michael Harkin försökte redan 1995 definiera antropologen som åtminstone i någon grad även turist, med stöd i MacCannell och andra av tidens främsta turismteoretiker.⁸⁵ Han fick emellertid skarp kritik för att han inte använde sig av empiriska data, samtidigt som han inte definierade vilka antropologer/resenärer/turister han granskade och varför.⁸⁶ Här har Westermarck analyserats som den västerlänning han var, verksam kring sekelskiftet 1900 och långt in på 1900-talet. Hans fotografier och texten i *Sex år i Marocko* är det primärmaterial som analyserats och använts som grund för en mer teoretisk diskussion, som i huvudsak berör autenticitetssökande. Antropologens subjektivitet har kommenterats i relation till en autenticitetsdiskurs. Utgångspunkten är att Westermarck, som den vetenskapsman han är, beskriver det verkliga och "sanna", men resultatet av analysen av hur han skriver och illustrerar är varierande.

84 Pinney, *Photography and Anthropology*, 98 ff.

85 Michael Harkin, "Modernist Anthropology and Tourism of the Authentic," *Annals of Tourism Research* 22, No. 3 (1995): 650-670.

86 Dennison Nash, "Rejoinders. On Anthropologists and Tourists," *Annals of Tourism Research* 23, No. 3 (1996): 691-694.

83 Etholén, "Valokuvin kerrottuna," 31-33.

Sammanfattningsvis är boken komponerad som den är för att dess främsta avsikt är att övertyga sin läsare om autenticiteten som omtalas i texten och visas i bilderna. Detta uppnås genom val av specifika ord, och bilderna väljs på liknande premisser. Intrycket av autenticitet ökar då samspelet mellan text och bild fungerar. Därtill ökar med fotografiska mediet som sådant bokens autenticitetsvärde. Bilderna har starka autenticitetsbärande element i och med fotografiets indexikala semiotiska status. Fotografiets roll i etableringen av en upplevd antropologisk autenticitet är således delvis ontologiskt betingad.

Graderna av autenticitet förmedlar en varierande bild av Westermarcks förhållande till det som skildras, vilket står i direkt anknytning till utvecklingen av hans antropologiska fältmetoder och användningen av fotografiet som dokumentationsmetod. Men trots Westermarcks uppenbara expertis och sakkunskap, tyder allt på att just

Sex år i Marocko kan betraktas som en iscensatt skildring. Bilderna och deras motiv är ett urval som – i likhet med fotograferingsögonblicket – uttrycker en subjektivitet som kan sammankopplas med antropologens autenticitetsöskande, såsom det definieras inom turismteoretiska ramverk.

Docent **Marie-Sofie Lundström**, biträdande professor i konstvetenskap, Åbo Akademi. Forskningen är koncentrerad till finländsk konstnärsmobilitet under 1800-talet och 1900-talets första hälft. Angreppssätten omfattar det främmandes ikonografi, visuell etnografi och antropologi, jämte turismteoretiska och postkoloniala frågeställningar.

Litteraturförteckning

Belknap, Geoffrey. "Reviewed Work(s): Photography and Anthropology by Christopher Pinney." *The British Journal for the History of Science: Special Issue: Transnational History of Science* 45, No. 3 (2012): 469–470. <http://www.jstor.org/stable/23275464> (Läst: 4.4.2021)

Cohen, Erik. "'Authenticity' in Tourism Studies: Après la Lutte." *Tourism Recreation Research* 32, No. 2 (2015): 75–82. DOI: 10.1080/02508281.2007.11081279

Culler, Jonathan. "Semiotics of Tourism." *American Journal of Semiotics* 1, issue 1 (1981): 127–140. DOI: 10.5840/ajs198111/25

Edwards, Elizabeth. "Anthropology and Photography: A long history of knowledge and affect." *Photographies* 8, No. 3 (2015): 235–252, DOI: 10.1080/17540763.2015.1103088

Etholén, Katriina. "Valokuvin kerrottua: Suomalaiset kulttuurientutkijat ja valokuvaus pioneeriajoista vakiintumiseen." *Suomen Antropologi* 4 (1992): 30–46.

Goffman, Erwing. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1959.

- Griffiths, Gareth. "The myth of authenticity." In *The Postcolonial Studies Reader*, edited by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths & Helen Tiffin, 165–168. London & New York: Routledge, 2006.
- Hallberg, Kristin. "Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen." *Tidskrift för litteraturvetenskap* 3–4 (1982): 163–168.
- Harkin, Michael. "Modernist Anthropology and Tourism of the Authentic." *Annals of Tourism Research* 22, No. 3 (1995): 650–670. [https://doi.org/10.1016/0160-7383\(95\)00008-T](https://doi.org/10.1016/0160-7383(95)00008-T)
- Hillman, Wendy. "Revisiting the Concept of (objective) Authenticity." TASA & SAANZ joint conference: Public sociologies: lessons and Trans-Tasman comparisons, 2007. Academia.edu, läst: 4.2.2021.
- Af Hällström, Catherine. "Edward Westermarck's Photographs from Morocco 1898–1902." In *Portraying Morocco*, 33–34. *Portraying Morocco: Edward Westermarck's fieldwork and photographs 1998–1913*, edited by Kirsti Suolinna, Catherine af Hällström & Tommy Lahtinen, 30–50. Åbo: Åbo Akademis förlag – Åbo Akademi University Press, 2000.
- Jacobson, Ken. *Odalisques & Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*. London: Quaritch, 2007.
- Lagerspetz, Olli. "Biografi över Edvard Westermarck." *Filosofia.fi* 29.9.2007. Läst 3.2.2021. <https://dev.filosofia.fi/sv/arkisto/biografi-over-edvard-westermarck>
- Lahtinen, Tommy. "Edward Westermarck's Photographs from Morocco 1906–1913." In *Portraying Morocco: Edward Westermarck's fieldwork and photographs 1998–1913*, edited by Kirsti Suolinna, Catherine af Hällström & Tommy Lahtinen, 51–70. Åbo: Åbo Akademis förlag – Åbo Akademi University Press, 2000.
- Lahtinen, Tommy & Catherine af Hällström. "Edward Westermarck's Morocco Pictures 1898–1913." In *Portraying Morocco: Edward Westermarck's fieldwork and photographs 1898–1913*, edited by Kirsti Suolinna, Catherine af Hällström & Tommy Lahtinen, 27–29. Åbo: Åbo Akademis förlag – Åbo Akademi University Press, 2000.
- Landtman, Gunnar. "Edv. Westermarck: Ritual and Belief in Morocco. I-II. London, 1926." *Finsk tidskrift* 5 (1926): 344–358.
- Lövy, Michael & Robert Sayre. *Romanticism Against the Tide of Modernity*. Durham & London: Duke University Press, 2001.
- MacCannell, Dean. *The Tourist: A new theory of the leisure class*. Berkeley, Los Angeles & London: [1976] 1999.
- Malchrowicz, Ewa. "Conference review. Anthropology of Tourism: Heritage and Perspectives. Kraków, 1–2 June, 2015." *Journeys: the international journal of travel and travel writing* 16, No. 2 (2015): 102–102. DOI: <http://dx.doi.org/10.3167/jys.2015.160206>
- Mitchell, Timothy. "Orientalism and the Exhibitionary Order." In *The Art of Art History: A Critical Anthology*, edited by Donald Preziosi, 409–423. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Nash, Dennison. "Rejoinders: On Anthropologists and Tourists." *Annals of Tourism Research* 23, No. 3 (1996): 691–694.
- Olsen, Kjell. "Staged Authenticity: A Grande Idée?" *Tourism Recreation Research* 32, No. 2 (2007): 83–85. DOI: 10.1080/02508281.2007.11081280
- Oxford English Dictionary: *The definitive record of the English language*. Oxford University Press, 2021. Läst 7.3.2021. <http://www.oed.com/>

Pinney, Christopher. *Photography and anthropology (– Exposures)*. London: Reaktion Books, 2011.

Portraying Morocco: Edward Westermarck's fieldwork and photographs 1998–1913, edited by Kirsti Suolinna, Catherine af Hällström & Tommy Lahtinen. Åbo: Åbo Akademis förlag – Åbo Akademi University Press, 2000.

Said, Edward W. *Orientalism*. London: Penguin Books, [1978] 2003.

Selänniemi, Tom. "Surkeat tropiikit – Claude Lévi-Strauss turistina." *Suomen Antropologi* 4 (1992): 50–56.

Suolinna, Kirsti. "Edward Westermarck's Fieldwork and Field of Expeditions in Morocco." In *Portraying Morocco: Edward Westermarck's fieldwork and photographs 1998–1913*, edited by Kirsti Suolinna, Catherine af Hällström & Tommy Lahtinen, 6–26. Åbo: Åbo Akademis förlag – Åbo Akademi University Press, 2000.

Suolinna, Kirsti. "Focusing on fieldwork: Edvard Westermarck and Hilma Granqvist – before and after Bronislaw Malinowski". *Scripta Instituti Donneriani Aboensis* 17, No. 2 (1999): 263–277. DOI: <https://doi.org/10.30674/scripta.67277>

Varisco, David Martin. *Defending the West: A Critique of Edward Said's Orientalism*. Seattle & London: University of Washington Press, [2007] 2017.

Westermarck, Edvard. *Sex år i Marocko*. Helsingfors: Holger Schildts förlag, 1918.

Pitkospuut vai laajentuva kenttä?

Insinööri- ja maisemasuunnittelu taidehistorian kaanonin koetinkivinä

Maunu Häyrynen & Linda Leskinen

doi.org/10.23995/tht.112149



Artikkeli tarkastelee insinöörisuunnittelua sekä puutarha- ja maisemasuunnittelua suomalaisen taidehistorian marginaaleissa. Näin selvitetään, mitä niiden asemointi tutkimuksen kenttään kertoo alan institutionaalisista rajoista. Taidehistorian tutkimusalue määritellään nykyisin laajasti sekä taiteellisia että muita ilmiöitä käsittäväksi. Artikkelissa kuitenkin pohdimme, onko hierarkkinen jako taiteeseen ja ei-taiteeseen silti edelleen voimassa. Taide tutkimuskohteena määrittelee yhä tieteenalan identiteettiä ja jäsentyy edelleen kaanoneina. Vaikka niin puutarha- ja maisemasuunnittelu kuin insinöörisuunnittelu on kelpuutettu kotimaisen taidehistorian tutkimuskohteiksi, sen piirissä ylläpidetään näiden alojen ja arkkitehtuurin välistä erottelua. Tarkastelu osoittaa alan kaksijakoisen suhteen muihin kuin taiteellisiin tutkimuskohteisiin. Ne voidaan hyväksyä, mutta niiden näkyvyys taiteen kaanoniin yhä perustuvissa alan yleisteoksissa tai opetussisällöissä on satunnaista.

Asiasanat: *insinöörisuunnittelu, maisemasuunnittelu, puutarha-arkkitehtuuri, maisema-arkkitehtuuri, puutarhataide, kaanon, taidehistoriallinen tutkimus*



Kirjoittaessaan vuonna 2005 taidehistorian ja visuaalisen kulttuurin tutkimuksen suhteesta Mieke Bal kehotti tutkimaan näiden rajoja niiden partioinnin sijaan¹. Kehotus toimii tämän artikkelin lähtökohtana. Haluamme tarkastella insinöörisuunnittelua ja puutarha- tai maisemasuunnittelua taidehistorian piiriin kuuluvina, mutta ei sen ydinalueeseen lukeutuvina ilmiöinä ja pohtia, mitä näiden tutkimiemme alueiden asemointi suhteessa taidehistoriaan kertoo taidehistoriasta alana. Emme tavoittele insinöörisuunnittelun tai puistosuunnittelun uudelleenmäärittelyä taiteeksi vaan haluamme pohtia, miksi jokin tietty ilmiö taidehistorian kentässä määrittyy yksiselitteisesti taiteeksi, kun taas toinen samantapainen ilmiö ei – ja mitä seurauksia tällä voi olla sekä tutkittavan ilmiön että sen tutkimisen kannalta. Tämän pohjalta kysymme, onko jaottelu taiteeseen ja ei-taiteeseen välttämätön, mielekäs tai toimiva tapa rajata taidehistorian, tässä tapauksessa erityisesti arkkitehtuurihistorian, tutkimusalue.

Taidemäärittelyt seuraavat tavalla tai toisella taidehistorian varjona silloinkin, kun ei tarkalleen ottaen olla tutkimassa taidetta. Vaikka taidehistorian tieteenalamäärittelyt voivat olla hyvinkin sisäänsulkevia ja monimuotoisuutta tukevia, James Elkins on kuvannut, miten käytännön määrittelyissä – kuten alan yleisteoksissa tai opetusohjelmissa – palataan kerran toisensa jälkeen taiteen kaanoneihin, niiden ja ei-taiteen rajanvetoon sekä taiteenalojen keskinäiseen hierarkiaan ja tiettyihin maantieteellisiin painotuksiin.² Tähän taidehistorian kaksijakoisuuteen on kiinnittänyt huomiota myös Donald Preziosi, joka on Elkinsin tavoin nähnyt taidehistorian laajana kokoelmana tutkimusotteita, instituutioita, järjestelmiä ja toimintatapoja. Taidehistorian perusoletuksena on Preziosin mukaan kuitenkin sen tutkimien ilmiöiden välittämä taiteelliseen intention palautuva informaatio, jonka perus-

teella ne sijoittuvat yhtenäiseen tila-aikamatriisiin teoksina.³ Taidehistoriallisen tutkimuksen lähtökohtia on kyseenalaistettu muun muassa sen ja visuaalisen kulttuurin tutkimuksen välisessä rajankäynnissä, missä jälkimmäinen voidaan määritellä sekä taidehistoriasta erillisenä että tähän kytkeytyvänä.⁴ Stephen Melville palauttaa visuaalisen kulttuurin Heinrich Wölfflinin primitiivin käsitteeseen. Hänen mielestään visuaalinen kulttuuri säilyttää luonteensa ikään kuin näkymättömänä varantona, josta toisinaan nostetaan jotain taiteen ja taidehistorian jalustalle. Pyrkinessään legitimoimaan visuaalisen kulttuurin ilmiöitä taidehistorian tutkimuskontekstissa tutkija tulee ikään kuin hyvää hyvyttään vahvistaneeksi niiden poikkeavuutta, primitiivisyyttä.⁵

Taidehistorian suhteesta taiteen kaanoneihin on käyty keskustelua viime vuosikymmeninä. Kaanonit eivät liity vain taidehistoriaan, sillä myös muilla tieteenaloilla ja monissa muissakin sosiaalisissa konteksteissa esiintyy keskeisiksi tunnustettujen tekstien tai objektien joukkoja, joihin ryhmän keskuudessa yleisesti viitataan ja jotka

1 Mieke Bal, "The Commitment to Look," *Journal of Visual Culture* 4, no. 2 (2005): 22.

2 James Elkins, *Stories of Art* (New York & London: Routledge, 2002), 55, 63–65, 85–87.

3 Donald Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science* (New Haven & London: Yale University Press, 1989), 28–29, 34–36, 45–46; Donald Preziosi, "Art History: Making the Visible Legible," in *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 1998), 13–16.

4 Annamari Vänskä, *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus* (Helsinki: Taidehistorian Seura, 2006), 22–30; Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään, toim. Kirsi Saarikangas (Tampere: Vastapaino, 1999), 8.

5 "You might then feel that it would be better to renew your objection, finesse Wölfflin's terms, and take aim at this primitive directly, or at least to admit that the region of active Wölfflinian principles is always only a local movement within a broader cultural field not governed by them. But of course there's a difficulty here: the primitive as such, visual culture taken as directly available, is invisible, disappearing into culture tout court and reappearing only when pulled out of that embeddedness by the workings of some larger history of vision (we construct visual culture out of a problem we must already have with 'art')." Stephen Melville, "'Theory', Discipline, and Institution," in *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, ed. Michael Ann Holly & Keith Moxey (New Haven, Conn.: Yale University Press, 2002), 203–214, 204.

siten tuottavat ja vakauttavat sen identiteettiä. Kaanonin ulkopuolelle rajautuu aina asioita ja siihen muodostuu sisäisiä hierarkkisia jakoja. Tämä ei silti merkitse kaanonin lukittumista tiettyyn järjestykseen tai sen rajojen pysyvyyttä. Taidehistorian kaanonin voi tätä nykyä sanoa koostuvan potentiaalisesti hyvin moninaisista aineksista ja perustuvan myös muiden tieteenalojen tuottamaan tietoon. Näiden pohjalta se uudistuu jatkuvasti. Kaanoneita on käytännössä useita rinnakkain: ”maailmantaiteen” ohella alueellisia ja kansallisia sekä eri taiteenaloja tai erilaisia ryhmiä koskevia.⁶

Nykytaidehistoriassa kaanoneihin pyritään ottamaan etäisyyttä. Perinteinen länsimainen ja patriarkaalinen taidekaanon ei enää ohjaa, eikä rajoita taidehistorian tutkimusta, eikä yhtenäistä tieteenalanäkökulmaa tai metodiikkaa enää entiseen tapaan löydy.⁷ Toisaalta tutkimuskohteen asemointi taiteeksi tai sen suhteuttaminen taiteeseen on edelleen osa taidehistorian tieteenalaidentiteettiä. Juuri taide tutkimuskohteenä on erottanut taidehistoriaa muista historiaa tutkivista aloista ja kaanoneita kritisoineetkin taidehistorioitsijat ovat harvoin irtisanoutuneet kokonaan tästä rajauksesta.⁸

Asetelma muuttuu toisenlaiseksi, kun taidehistorioitsija saa tehtäväkseen koota yleistajuisen esityksen tai johdantokurssin kansallisesta tai kansainvälisestä taidehistoriasta tai kun taidehistoriallisen koulutuksen saanut tai alan tietoa hyödyntävä rakennussuojeluviranomainen inventoi tai laatii suojelulausuntoa. Jonkinlainen kaanon otetaan tällöin herkästi käyttöön taiteen kenttää jäsentävänä ja taidehistoriallista arvoa peruste-

levana rakenteena. Kaanonin muodostumiseen voivat vaikuttaa uudet tutkimusteemat ja tieteenalan kriittiset keskustelut, mutta lopputuloksessa voidaan yhä tunnistaa kaanonin piirteet: valitun rajauksen piirissä taiteeksi määritellyn kentän diakroninen kehityskaari, joka konkretisoituu tekijöiden ja teosten luettelona. Muutokset näkyvät kaanonin monipuolistumisena, kuten uusien ryhmien, taidemuotojen tai maantieteellisten alueiden sisällyttämisenä, mutta eivät kumoa kaanonin hierarkkia.⁹ Yleisesitysten, opetusohjelmien tai suojeluluetteloiden valinnat eivät määrittele taidehistorian tieteellistä suuntaa, mutta ovat silti kiinteä osa sen institutionaalista kenttää.

Suomalaisen taidehistorian tutkimusalue ei rajaudu kansallisesti, mutta sen piirissä tuotetut kaanonit ovat enimmäkseen olleet kansallisia. Tässä artikkelissa tarkastellaan kahta aluetta, joita esimerkiksi väitöskirjatutkimukset ovat eriasteisesti legitimoineet osaksi taidehistorian kenttää: Puistojen ja puutarhojen suunnittelua on käsitelty Maunu Häyrysen ja Julia Donnerin taidehistorian väitöskirjoissa¹⁰, ja insinööri suunnittelu on aiheena Linda Leskisen väitöstutkimuksessa.¹¹ Näitä alueita on satunnaisesti sivuttu myös taidehistorian yleisesityksissä.¹² Niiden ja taidehistorian välisen suhteen tarkastelu kertoo, miten tutkittavat ilmiöt sijoittuvat osaksi taidehistorian laajempaa kenttää ja miten ne paikantuvat suhteessa taidemäärittelyihin. Tarkaste-

6 Hubert Locher, "The idea of the canon and canon formation in art history," in *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, ed. M. Rampley et al. (Amsterdam: Brill, 2012), 31–33.

7 Selma Kraft, "Interdisciplinarity and the Canon of Art History," *Issues in Integrative Studies*, vol. 7 (1989): 57–71.

8 Locher, "The idea of the canon and canon formation," 37–40.

9 Gregor Langfeld, "The canon in art history: concepts and approaches," *Journal of Art Historiography* 19, no. 12 (2018): 1–18; Meltem Gürel & Kathryn Anthony, "The Canon and the Void: Gender, Race, and Architectural History Texts," *Journal of Architectural Education* 59, no. 3 (2006): 66–76.

10 Maunu Häyrynen, *Maisemapuistosta reformipuistoon. Helsingin kaupunkipuistot ja puistopolitiikka 1880-luvulta 1930-luvulle* (Helsinki: Helsinki-Seura, 1994); Julia Donner, *Kasvitarhasta puutarhakotiin. Naiset kotipuutarhan tekijöinä Suomessa 1870–1930* (Helsinki: Helsingin yliopisto, 2015).

11 Linda Leskinen, "Suomen kaunein tie. Tarvon moottoritie ja uuden kaupunkitilan rakentaminen 1956–1962 (työnimi)" (Väitöstutkimus, Helsingin yliopisto, tulossa).

12 Riitta Hurme et al., toim., *Betoni Suomessa 1860–1960* (Helsinki: Suomen Betoniyhdistys, 1991).



lulla pyrimme tekemään näkyviksi suomalaisen taidehistorian kaanonia tuottavia ja ylläpitäviä mekanismeja.¹³

Kaksi näkymää taidehistorian laitamille

Molemmat tarkasteltavat alueet suhteutuvat arkkitehtuuriin. Puutarhan asema on perinteisesti häilynyt arkkitehtuuriin, puutarhauksen ja harrastuksen välillä yltäen joissakin historiallisissa konteksteissa yleisemmin tunnustetun taidemuodon asemaan, parhaiten tunnettuina esimerkkeinä 1600-luvun *jardin à la française* ja 1700-luvun englantilainen maisemapuutarha. 1800-luvulla alkanut kaupunkipuistojen suunnittelu on kehittynyt yhteydessä moderniin kaupunkisuunnitteluun ja monet arkkitehdit ovat myös suunnitelleet kaupunkipuistoja. Puutarhausuunnittelulle on yritetty vaihtelevalla menestyksellä luoda omaa kansainvälistä kaanoniaan, jonka rakennusosina ovat olleet edellä kuvatut paradigmaattiset esimerkit täydennettyinä muiden maiden kansallisilla puutarhatyyleillä, modernilla puistosuunnittelulla ja maisema-arkkitehtuurilla jne.¹⁴ Arkkitehtuurihistorian yleisesityksissä viitataan yleensä harvoin yksittäisiin puutarhakohteisiin tai -suunnittelijoihin – tyyppillisesti Versaillesin, Ryöänjin tai Stourheadin puutarhoihin, New Yorkin Central Parkiin sekä suunnittelijoista André Le Nôtreen, Capability Browniin tai kaupunkipuistojen osalta Robert Paxtoniin ja Frederick Law Olmst-

ediin, maisema-arkkitehtuurin modernisteista parhaassa tapauksessa Roberto Burle Marxiin.¹⁵

Insinöörisuunnittelu oli kiinteässä ammatillisessa yhteydessä arkkitehtuuriin 1700- ja 1800-luvuille asti, jolloin alojen tehtäväkenttä ja koulutus alkoivat erkaantua. Vielä sen jälkeenkin arkkitehdit ovat voineet suunnitella myös rakennusten rakenteita, mutta vaativimmat suunnittelukohteet – ensin teräs-, ja sitten betoni- ja teräsbetonirakenteet – ovat edellyttäneet insinöörien erikoisasiantuntemusta.¹⁶ Rakennustekninen kehitys eteni nopeasti samalla kun suunnittelukohteiden mittasuhteet kasvoivat. Poikkeuksellisen innovatiiviset insinööritaidon näytteet saattoivat saada laajaa huomiota ja kansallista tai kansainvälistäkin statusta, tunnetuimpana esimerkkinä arkkitehtuurihistorian yleiseen kaanoniin yltänyt Eiffel-torni (1889).

Kumpikin edellisistä aihepiireistä liittyy muihinkin tutkimusaloihin kuin taidehistoriaan. Puutarhat ja kaupunkipuistot ovat Suomessa, kuten muuallakin, olleet kulttuuri- ja aatehistoriallisen sekä kansatieteellisen tutkimuksen kohteina.¹⁷ Niitä on tutkittu myös maisema-arkkitehtuu-

13 Vrt. Langfeld, "The canon in art history," 14; Locher, "The idea of the canon and canon formation," 40.

14 Marie Luise Gothein, *Geschichte der Gartenkunst I-II* (Jena: Eugen Diederichs Verlag, 1914); C. Th. Sørensens, *Europas havekunst fra Alhambra til Liselund* (København: G. E. C. Guds forlag, 1959); Christopher Thacker, *The History of Gardens* (London: Croom Helm, 1979); Patrick Taylor, ed., *The Oxford Companion to the Garden* (Oxford: Oxford University Press, 2006).

15 Ks. esim. Hugh Honour & John Fleming, *A World History of Art*, 7th ed. (London: Laurence King, 2009); Francis D. K. Ching, Mark M. Jarzombek & Vikramaditya Prakash, *A Global History of Architecture*, 3rd ed. (Hoboken: Wiley, 2017); John Fleming, Hugh Honour & Nikolaus Pevsner, *The Penguin Dictionary of Architecture* (London: Penguin, 1991).

16 Hazel Conway & Rowan Roenisch, *Understanding Architecture. An Introduction to Architecture and Architectural History*, 2nd ed. (New York & London: Routledge, 2005), 14, 17; Eeva Maija Viljo, *Theodor Höjjer. En arkitekt under den moderna storstadsarkitekturens genombrottstid i Finland från 1870 till sekelskiftet* (Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys, 1985), 12–13.

17 Rainer Knapas, Monrepos. *Ranskalaisen kulttuurin pohjoisen keidas* (Helsinki: SKS, 2008); Bo Lönnqvist, *Vanhoja kartanoita Helsinginseudulla: kulttuurihistoriallisia ajankuvia* (Espoo: Schildts, 1995); Rauno Lahtinen & Hannu Laaksonen, *Kävelyllä puistojen Turussa* (Turku: Turkuseura, 2008).



Kuva 1. Taidehistorian tutkijaa voi kiinnostaa esimerkiksi Tarvontieessä se, miten fyysisen rakennushankkeen ohesta voi uuttaa esiin moottoriteihin liittyvän visuaalisten mielikuvien ja tavoitteiden rinnakaistodelisyyden. Suomessa ja muualla teistä haluttiin tehdä kaarevia ja tästä kaarevuudesta haluttiin ottaa kuvia. Kuva: Museovirasto, Historian kuvakokoelma, Matkailun edistämiskeskuksen kokoelma / H. T. Lehmusto 1963. Lähde: Finna.fi.



Kuva 2. Myös Simo Rista oli huomannut moottoriteiden kiinnostavat muodot ja kontrastit maisemassa. Tässä näkyvässä Länsiväylä halkoo Lauttasaarta Helsingissä. Kuva: Helsingin kaupungin museo / Simo Rista SER 1970. Lähde: Finna.fi.

rissa.¹⁸ Materiaalisen kulttuurin tutkimuskin on näkökulmana mahdollinen¹⁹ ja kaupunkipuitot sisältyvät osa-alueena myös kaupunkihistoriaan tai yhteiskuntatieteelliseen kaupunkitutkimukseen.²⁰ Kaikilla näillä aloilla puutarhoja ja puistoja voidaan tarkastella myös taiteena, mutta niiden näkökulmat eivät samassa mitassa kytkeydy tutkimuskohteen taidestatukseen, eikä niissä ole pyritty tarkastelemaan kohteita taidekaanonien osina. Lähialojen ja taidehistorian välinen raja-aita on madaltunut, mutta painotusero edelleen olemassa, kuten tuleamme osoittamaan. Insinöörirakentamista voidaan niin ikään tutkia materiaalisena kulttuurina tai kaupunkihistorian osa-alueena.²¹ Ilmeinen tieteellinen konteksti varsinaisen teknologiatutkimuksen ohella on tekniikan historia, joka usein näyttäytyy teknisten innovaatioiden ajallisena ketjuna.²² Teknologia ei kuitenkaan synny tyhjiössä, deterministisesti, vaan on yhteydessä taloudelliseen, poliittiseen ja sosiaaliseen kehitykseen, muistuttaa Susanna Santala. Hän on väitöstutkimuksessaan tarkastellut arkkitehti Eero Saarisen työskentelyä ja lentokentän rakennustyyppin, sen typologian, ottamista osaksi modernin arkkitehtuurin kaanonina.²³ Sigfried Giedion taas on kirjassaan

- 18 Ranja Hautamäki, *Kartanot kaupungissa. Helsingin kartanoympäristöjen kaupunkimaistuminen, säilyttäminen ja yhteensovittaminen kaupunkirakenteeseen* (Espoo: Aalto-yliopisto, 2016).
- 19 Chandra Mukerji, "The landscape garden as material culture: lessons from France", in *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, ed. Dan Hicks & Mary Beaudry (Oxford: Oxford University Press, 2010).
- 20 Marjatta Hietala, *Services and Urbanization at the Turn of the Century. The Diffusion of Innovations* (Helsinki: Suomen Historiallinen Seura, 1987); Timo Kopomaa, *Kaupunkipuiston käytöt: elämää Helsingin puistoissa ja ulkoilualueilla* (Helsinki: Helsingin kaupungin tietokeskus, 1995).
- 21 Ron Eglash & al., "Technology as material culture", in *Handbook of Material Culture*, ed. Christopher Tilley et al. (London: Sage, 2006); Hietala, *Services and Urbanization*, 179–258.
- 22 Hurme, Riitta et al., *Betoni Suomessa 1860–1960*.
- 23 Susanna Santala, *Laboratory for a New Architecture: The Airport Terminal, Eero Saarinen and the Historiography of Modern Architecture* (Helsinki: Helsingin yliopisto, 2015.)

Space, Time, and Architecture (1941) kiinnittänyt huomiota teihin pyrkien tuomaan ne osaksi arkkitehtuurin historiaa. Giedion on oikeuttanut teiden sisällyttämisen kaanoniin modernismiin sekä vielä tarkemmin mobiliteetin käsitteen kautta.²⁴ Vaikka näillä alueilla saatetaankin etäännyä varsin kauas suoranaisestä taiteeksi määrittelemisestä, insinöörirakentamisen estetiikkaa voidaan tutkia myös ilman sitä, kuten artikkelissa osoitamme.

Taidehistorian laaja kenttä ja sen rajat

Kaupunkitutkimus on monitieteinen tutkimusalue, jolla taidehistoria on jo pitkään pyrkinyt irtautumaan pelkästään taiteeksi määrittyvien ilmiöiden tutkimisesta sekä sen myötä tekijä- ja teoskeskeisyydestä niin kansainvälisesti kuin Suomessakin. Esimerkkeinä tästä toimivat Riitta Nikulan ja Kirsi Saarikankaan tutkimukset: kumpikin heistä on tutkinut kaupunkisuunnittelua historiallisessa, sosiaalisessa ja kulttuurisessa kontekstissa ja käsittelee ympäristön merkityksiä teosnäkökulmaa kokonaisvaltaisemmin. Kuten Nikula on todennut, akateemisen taidehistorian rinnalla myös antikvaarinen kaupunkitutkimus on kiinnostunut vähemmän arvostetuista kaupunkiympäristön osista.²⁵ Jos kaupunkia halutaan tutkia kokonaisvaltaisesti tilan tuottamisen ja siihen osallistuneiden ammattiryhmien

näkökulmasta, tutkimuksen pitää kohdistua muidenkin kuin arkkitehtien suunnittelemiin rakennuksiin tai ympäristöihin. Kokonaiskuvaan kuuluu monien muiden ryhmien aikaansaannoksia ja näiden yhteisvaikutuksesta syntynyt urbaani kudelman, jonka keskeinen osa ovat myös arkiset tilakäytännöt ja kokemukset.²⁶

Muullakin kuin kaupungeissa moninaiset toimijaryhmät ovat arkkitehtien rinnalla osallistuneet rakennetun ympäristön tuottamiseen: rakennusmestarit²⁷, insinöörit tai puutarhurit, puutarha- ja maisema-arkkitehdit, taiteilijat sekä muut kuin ammattisuunnittelijat. Taidehistoriallista tutkimusta on kuitenkin hallinnut institutionaalisesti määrittynyt arkkitehtuuri. Arkkitehtuurin asema taiteenalana ja arkkitehtien taiteilijoina on yksiselitteinen ja pitkän tutkimusperinteen vakiinnuttama. Väitämme, että muiden rakennettua maisemaa suunnitelleiden ryhmien käsittelyä taidehistoriallisessa tutkimuksessa on oikeutettu niiden toiminnan analogisuudella arkkitehteihin nähden tai läheisellä yhteistyöllä ja vuorovaikutuksella arkkitehtien kanssa, jolloin taidestatukseen perustuva tutkimuskohteen rajaus on koskettanut näitä epäsuorasti.

Puutarhurit eivät ole ainakaan Suomessa pyrkineet asemoimaan itseään taiteilijoiksi, vaikka olisivat suunnitelleet merkittäviäkin ympäristökokonaisuuksia. Ulkomailla koulutetut puutarha-arkkitehdit ovat saattaneet näin tehdäkin, mutta alan taidestatusta ei ole tunnustettu sen oman piirin ulkopuolella.²⁸ Insinööreistä puolestaan osa on toiminut rakennussuunnittelussa läheisessä yhteydessä arkkitehteihin, osa taas infrastruktuurirakentamisessa, joka on voinut

24 Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The growth of a new tradition* (Cambridge: Harvard University Press, 1941 [1952], 623.

25 Riitta Nikula, "Kaupunkitutkimus", teoksessa *Katseen rajat, taidehistorian metodologiaa*, toim. Arja Elovirta & Ville Lukkarinen (Helsinki: Helsingin yliopisto, 1998); Kirsi Saarikangas, "Tilan tekijät", teoksessa *Katseen rajat, taidehistorian metodologiaa*, toim. Arja Elovirta & Ville Lukkarinen (Helsinki: Helsingin yliopisto, 1998); Kirsi Saarikangas, *Asumisen muodonmuutoksia. Puhtauden estetiikka ja sukupuoli modernissa arkkitehtuurissa* (Helsinki: SKS, 2002). Jo 1970-luvun kotimaisessa taidehistoriassa keskusteltiin koko rakennetun ympäristön kattavasta "miljöötutkimuksesta", jota lähestyttiin morfologisella otteella: Henrik Lilius, "Miljöötutkimuksen menetelmistä ja tavoitteista," teoksessa *Taidehistoria ja ympäristöntutkimus*, toim. Leena Arkio & Kalevi Pöykkö (Helsinki: Gaudeamus, 1975).

26 Vrt. Henri Lefebvre, *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 1991).

27 Renja Suominen-Kokkonen, *Rakennusmestariarkkitehtuuri Suomessa ja sen taustalla ollut koulutus. Rakennusmestarit ja teollisuuskoulujen huonerakennusosastojen koulutus 1885–1911* (Helsinki: Helsingin yliopisto, 1989).

28 Maunu Häyrynen, "Suomalainen puutarha", teoksessa *Hortus Fennicus, Suomen puutarhataide*, toim. Maunu Häyrynen ja muut (Helsinki: Viherympäristöliitto, 2001).



Kuva 3. Vuonna 1919 valmistunut Mierolan silta Hämeenlinnan Hattulassa. Mierolan sillan suunnitteli ja toteutti Oy Constructor Ab, jonka muihin tunnettuihin teräsbetonisiltoihin kuuluivat mm. Tampereen kiviverhoiltu Hämeensilta ja Kouvolan Korian rautatiesilta. Paljon kuvatun sillan suunnittelijaksi arvellaan Wäinö Wuoliota, mutta paremmin tiedossa on sen ulkoasun suunnitellut Frosterus-Gripenbergin arkkitehtitoimisto. Kuva: Matti Poutavaara 1919. Lähde: **Finna.fi**.

mittakaavallisesti ja visuaalisesti rinnastua arkkitehtien suunnittelemiin ympäristöihin esimerkiksi tie- ja siltarakentamisessa.

Taidehistorian tutkimusalueen entistä vapaampi ja monimuotoisempi määrittely tuottaa mielenkiintoisen tilanteen. Laajimmillaan taidehistorian tutkimuskenttä lähenee kulttuurintutkimusta.²⁹ Taidehistorian piiriin kuuluvat silloin periaatteessa kaikki rakennetun ympäristön ja siinä eletyn arjen ilmiöt, ja niitä voi tarkastella yhtä oikeutetusti historiallisin, etnografisin tai yhteiskuntatieteellisin menetelmin, konstruktivistisesta, fenomenologisesta tai uusmaterialisti-

sesta näkökulmasta. Napanuora taiteeseen ja sen osana arkkitehtuuriin, samoin moniin taidehistorian tieteenalaperinnettä kantaviin keskusteluihin, voi tällöin päästä venymään pitkäksi. Kaiken kontekstualisoinnin keskelläkään taidehistoria ei silti ole kokonaan irtautunut taiteen kaanoneista. Taidehistoriassa vaikuttaa siis olevan sisäkkäisiä tieteenalarakenteita, jolloin keskenään ristiriitaisiakin suhtautumis- ja rajaustapoja suhteessa rakennettuun ympäristöön voi esiintyä sen piirissä rinnakkain.

Nimetön kanssarakentaja ja näkymättömät maamerkit

Rakennustekniikan alan koulutus alkoi Suomessa jo 1800-luvun puolivälissä. Teräs- ja teräsbetonirakenteiden yleistyminen 1800-luvun

29 Ville Lukkarinen, "Taiteen tarina", teoksessa *Katseen rajat, taidehistorian metodologiaa*, toim. Arja Elovirta & Ville Lukkarinen (Helsinki: Helsingin yliopisto, 1998), 52–53.

lopulla toi rakennetun ympäristön pariin siihen erikoistuneet suunnittelijat, joista vain harvat olivat arkkitehteja. 1900-luvun vaihteessa kehitetyt teräsbetonirakenteet vaativat oman erityisosaamisensa. Ne ilmaantuivat tehdasrakennusten lisäksi monumentaalirakentamiseen, mutta niiden suunnittelijat – kuten lukuisien tunnettujen kohteiden rakenteita suunnitellut Jalmar Castrén – jäivät taidehistoriassa enimmäkseen vaille huomiota. Vaikka teollisuus- ja infrastruktuurirakennuksissa arkkitehtuurin rooli saattoi alusta asti jäädä toiselle sijalle rakenne- ja muuhun tekniseen suunnitteluun nähden, näidenkin rakennusten kohdalla lähinnä arkkitehdit tuodaan esiin suunnittelijoina. Esimerkiksi SOK:n viljasiilorakentamisen käynnistäneen Viipurin myllyn suunnittelijoiksi nimetään Erkki Huttunen ja Valde Aulanko. Rakenteista vastannutta Jaakko Packalénia sen sijaan ei mainita, vaikka rakennuksen ulkoasu perustui olennaisesti liukuvalutekniikkaan. Tiivis yhteistyö konstruktöörin kanssa oli ominaista monelle muullekin modernistiarkkitehdille, ei vähiten Alvar Aallolle, mutta hänenkin tuotantonsa yhteydessä rakennesuunnittelijat jäivät taustalle.³⁰

1900-luvun mittaan luotiin myös paljon huomiota saaneita maamerkkirakennelmia, joissa arkkitehdeilla ei ollut osaa eikä arpaa. Tällaisia olivat monet tunnetut teräsbetonisillat, kuten Constructor Oy:n Tampereen Hämeensilta ja Korian rautatiesilta tai Tie- ja vesirakennushallituksen insinöörin Erkki Lappi-Seppälän suunnittelema Naantalinsalmen eli ”Ukko-Pekan” silta. Siinä missä monumentaalaisia siltoja rakennutti nuori valtio, kunnat alkoivat pystyttää betoni-

rakenteisia vesitorneja, joista usea muodostui paikalliseksi maamerkiksi päätyen kuvittamaan matkailuviirejä ja postikortteja. Ikonisimpien vesitornien suunnittelijoina saatettiin nimetä arkkitehtien lisäksi myös insinöörejä, kuten Haukilahden kuorirakenteisessa vesitornissa Ilmari Hyppänen arkkitehti Eero Virkkusen rinnalla.³¹

Motorisoituvan Suomen tiestöä ja tieverkkoajattelua kehitettiin pääosin muualla kuin arkkitehtipiireissä. Sodanjälkeisen ajan merkki-paalu, ensimmäiset noin 13 kilometriä moottoritietä suunniteltiin, rakennettiin ja tuotettiin kuitenkin lopulta yhdistelmänä insinöörien, suurelle yleisölle raportoivien toimittajien ja arkkitehtien keskusteluja. Vuosina 1956–1962 rakennetun, Helsingin Munkkivuoresta Espoon Gumböleen ulottuvan Tarvon moottoritien suunnittelivat TVH:n insinöörit Väinö Skogström, Gunnar Piponius ja Pentti Polvinen. Taustalla oli vahvasti Helsingin vuoden 1946 alueliitos, joka yhdistettynä muuttoliikettä Helsinkiin kasvattaneeseen taloudelliseen nousukauteen ja uuden asuntorakentamisen kaupunkirakennetta hajottavaan luonteeseen lisäsi vaatimuksia liikenteen kehittämiseksi.³²

Tarvon moottoritiestä puhuttiin ensinnäkin tieinsinöörien omassa, *Arkkitehti*-lehteen vertautuvassa ammattijulkaisu *Tielehdessä*, jossa taidehistorioitsijaa kiinnostavia, estetiikkaan liittyviä lausumia esiintyy harvakseltaan siellä täällä. Gunnar Piponius kirjoitti itse ”Tarvontien” tapausesittelyssä tien estetiikasta ensisijaisesti palvelemissa käyttäjiä. Maisemaan harmonisesti linjattu tie auttoi suurta nopeutta ajavaa kuljetta-

30 Lauri Putkonen, ”Betonin käyttö talonrakennuksessa 1800-luvun lopulta 1930-luvulle”, teoksessa *Betoni Suomessa 1860–1960*, toim. Riitta Hurme ja muut (Helsinki: Suomen Betoniyhdistys, 1991); Ritva Wäre, ”Arkkitehtuuri vuosisadan vaihteessa”, teoksessa *ARS Suomen taide* 4, toim. Salme Sarajas-Korte ja muut (Helsinki: Otava 1989); Riitta Nikula, ”Rakennustaiteen 1920- ja 1930-luku”, teoksessa *ARS Suomen taide* 5, toim. Salme Sarajas-Korte ja muut (Helsinki: Otava 1990). Wäre kiinnittää Suvilahden voimalaitoksen kohdalla huomiota arkkitehti Selim Lindqvistin ja konstruktööri Jalmar Castrénin tiiviiseen yhteistyöhön.

31 Maunu Häyrynen, ”Betonin käyttö sillan- ja vesirakennuksessa 1800-luvun lopulta 1960-luvun alkuun”, teoksessa *Betoni Suomessa 1860–1960*, toim. Riitta Hurme ja muut (Helsinki: Suomen Betoniyhdistys, 1991); Ismo Asola, *Vesitorni, yhdyskuntien maamerkki* (Helsinki: Rakennusinsinöörien Liitto, 2003).

32 Timo Herranen, *Hevosomnibusseista metroom. Vuosisata Helsingin joukkoliikennettä* (Helsinki: Helsingin kaupungin liikennelaitos, 1988), 232.

jaa keskittymään.³³ Samalla kun valtaehdistöstä esimerkiksi *Uuden Suomen Kuvalehti* maiskutteli tällä ”todellisella toivetiellä”³⁴, arkkitehdit olivat huomanneet lupaavan hankkeen.

Tarvontie otettiin mukaan Suomi rakentaa 3 -näyttelyyn vuonna 1963, ja se sai näin virallisen arkkitehtuuri-instituution hyväksynnän.³⁵ Tämän artikkelin kannalta on kiinnostavaa, miten näyttelyn tuomaristo puhui kohteesta: se oikeutettiin suoraan arkkitehtuurin alle, vaikka sen suunnittelijat edustivat aivan toista alaa. *Arkkitehdissä* julkaistiin dialogin muodossa Suomi rakentaa 3:en ”jälkipuinti” eli 3.5.1963 Rakennustaiteen museossa pidetty keskustelutilaisuus, jossa käsiteltiin näyttelyn sisältöjä ja valintoja. Dialogista käy ilmi, miten appropriovasti tiehen suhtauduttiin (kursivoinnit omia).

Arkkitehti Esko Suhonen tiivistä tuomariston näkemyksen näyttelyn sisällöistä toteamalla, että: ”Useat ovat moittineet, ettei tällä näyttelyllä ollut varsinaista teemaa. Näyttelyllä oli kuitenkin aivan selvä teema: se halusi osoittaa *kuinka arkkitehtuuri on tärkeä elementti* koko inhimillisen elämän eri aloilla. *Lähtien tiesuunnittelusta* ja päätyen yksityisiin asuntoihin ja käsitellen kaikkea muuta tältä väliltä.” Arkkitehti Olof Hansson kiteytti kollegansa sanoman ja Suomi rakentaa 3:n päämäärät: ”Valitessaan töitä näyttelyyn jury pyrki sitä periaatetta [sic], että kultakin sektorilta valittiin töitä, jotka pyrkivät näyttämään *arkkitehtuurin aktuellit probleemit*.”³⁶

Vuoden 1966 kolmannessa numerossa *Tielehdessä* uutisoitiin yhden sivun verran Rakennustaiteen museon kevätkauden aloittaneesta tapa-

uksesta: arkkitehti Martti I. Jaatinen oli koonnut näyttelyn *Tie suomalaisessa maisemassa*, jossa esiteltiin takäläistä tieympäristöä ”geomorfologisiin maisema-alueisiin jaettuna”. Lehdessä kerrottiin, että ”[- -] näyttely tuo selvästi ja havainnollisesti esille eräitä tien suunnitteluun ja estetiikkaan liittyviä perusajatuksia myönteisessä hengessä. Tämä on näyttelyn suurimpia ansioita: onhan tie aikaisemmin ollut usein esillä eräiden kulttuurihistoriallisesti epäonnistuneiden ratkaisujen muodossa.”³⁷ Tiekysymys oli jälleen saanut virallisen arkkitehtuuri-instituution hyväksynnän. Seuraavana vuonna 1967 julkaistiin Jaatisen samanniminen kirja.³⁸ Se lienee taidehistorian tutkimuksessa vähälle huomiolle jääneen tiesuunnittelun aihealueen tunnetuin teos 1960-luvulta, jolloin moottoriteiden rakentaminen lähti Suomessa käyntiin.

Asemakaavoituksen professori ja moniottelija Otto I. Meurman otti jo 1940-luvulla kantaa luonnonympäristön huomioon ottamisen puolesta. Myös hän piti *Tielehteä* hyvänä foorumina. Vuonna 1949 julkaistussa kirjoituksessaan ”Tie ja maisema” Meurman peräänkuuluttaa insinörisuunnittelijoilta hyvää makua: työt pitää sijoittaa luontoon kauniisti ja hienovaraisesti. Tie ei saa olla ”haava”, se tulee sijoittaa maisemaan luontoarvot huomioiden.³⁹

Kaikesta päätellen voisi luulla, että genrensä ensimmäisenä Suomessa Tarvon moottoritie olisi päässyt osaksi modernistisen arkkitehti- ja kaupunkisuunnittelun kaanonia. Näin ei kuitenkaan käynyt. Voi sanoa, ettei tässä onnistunut edes Sigfried Giedion, vaikka hän retoriikassaan nostaa moottoriliikenteelle tarkoitettut tiet yhdeksi modernin ajan suunnannäyttäjäksi mui-

33 Gunnar Piponius, ”Tarvon - Gumbölen autotie,” *Tielehti* nro. 4 (1957): 39–45.

34 ”Tulevaisuuden tie,” *Uuden Suomen Kuvalehti* nro. 6–7 (1957).

35 Martti Jaatinen, toim., *Suomi rakentaa 3: nykyarkkitehtuurin näyttely Taidehallissa. 23.3.–15.4.1963* (Helsinki: Suomen Rakennustaiteen museo, 1963).

36 ”Suomi rakentaa III. Jälkipuinti,” *Arkkitehti* nro. 4 (1963): 27, 28.

37 ”Tie Suomen maisemassa,” *Tielehti* nro. 3 (1966): 19. Itse asiassa Jaatinen oli ollut Suomi rakentaa 3 -näyttelyn komissaari, joten Tarvon moottoritie oli todella keskusteluissa mukana. Ibid.; *Arkkitehti* nro. 4 (1963).

38 Martti I. Jaatinen, *Tie suomalaisessa maisemassa* (Porvoo: WSOY, 1967).

39 Otto I. Meurman, ”Tie ja maisema,” *Tielehti* nro. 1 (1949): 2–5.

den arkkitehtuuri-ilmioiden rinnalle, ja esittelee sitä malliesimerkkinä tila-aika -käsitteestään.⁴⁰ Äärimmäisellä rasituksella olleet moottoritiet kenties hukkuivat siinä määrin omaan funktionaalisuuteensa, ettei arkkitehtikunta jaksanut ylläpitää niiden statusta visuaalisena taiteena.

Arkkitehdin luomus ”luonnossa” tai ”puistomaisessa ympäristössä”

Ensimmäiset tiedossa olevat puutarhojen suunnittelijat olivat Suomessa niiden omistajia, ja suunnittelu oli harrastus. Suunnitteluun mahdollisesti osallistuneet ammattipuutarhurit jäivät useimmiten nimettömiksi, eikä heidän roolistaan ole tarkkaa kuvaa. Vasta 1800-luvun alkupuolella kuvaan ilmestyi suunnittelevia puutarhureita, jotka usein tulivat Suomen ulkopuolelta. Näidenkin suunnittelutyö on vain osaksi dokumentoitunut. 1800-luvun lopulla puutarhureita alkoivat palkata yksityisten lisäksi Valtionrautateiden tapaiset valtiolliset tahot ja suuremmat kaupungit. Tältä ajalta on jo säilynyt varsinkin julkisille toimijoille tehtyjä suunnitelmia. Vasta yksityisyrittäjinä toimineet puutarha-arkkitehdit, joista ensimmäisinä aloittivat Paul Olsson ja Bengt Schalin 1910-luvulla, pitivät yllä omia suunnitelma-arkistojaan.⁴¹

Ensimmäisiä Suomessa toimineita yksityisiä puutarhasuunnittelijoita oli Tanskan kuninkaallisessa taideakatemiassa puutarhurikoulutuksensa saanut monitoimimies Märten Gabriel Stenius, joka taidehistoriassa esiintyy Eliel Saarisen Munkkiniemi-Haaga-suunnitelman 1915 tilaajana. Stenius oli tämän lisäksi muun muassa Turun Vartiovuoren puiston ja useiden kartanopuistojen pääsuunnittelija. Hänen suunnitelmiaan on säilynyt vain satunnaisesti. Yllä mainitut puutarha-arkkitehdit työskentelivät paljon yhteistyössä arkkitehtien kanssa: Paul Olsson

suunnitteli muun muassa Olympiakylän istutukset ja teki myös Jarl Eklundin kanssa yhteistyötä. Bengt Schalinin tunnetuimpiin kohteisiin kuului Sigurd Frosteruksen suunnitteleman Vanajanlinnan puutarha. Sekä Olsson että Schalin suunnittelivat puutarhaympäristöjä arkkitehtonisesti merkittävälle Noormarkun ruukkialueelle.⁴²

Kotimaisen arkkitehtuurihistorian yleisesityksissä yllä kuvatun kaltainen yhteistyö puutarhasuunnittelijoiden kanssa on viime vuosiin asti näkynyt satunnaisesti.⁴³ Rakenesuunnittelijoiden työ on voitu selittää alisteiseksi arkkitehtoniselle muodonannolle, mutta puhuttaessa rakennusten ympäristöistä tämä selitys pätee huonommin. Pihojen ja puutarhojen suunnittelu on sekin voinut olla alisteisessa roolissa rakennusten kehityksenä. Se on kuitenkin voinut myös käydä vuoropuhelua tai jopa kilpailla arkkitehtuurin kanssa. Olennaista on, että pihat ja puutarhat ovat tietoisesti ja itsenäisesti omien periaatteidensa mukaan suunniteltuja kokonaisuuksia. Silloin ei ole perusteltua jättää niitä sivurooliin arkkitehtien toiminnan rinnalla rakennetun ympäristön tutkimuksessa.

Arkkitehtikeskisyyden tekee entistäkin mielenkiintoisemmaksi se, että puistosuunnitteluakin on voitu analysoida kotimaisissa arkkitehtuurihistorian yleisesityksissä silloin kun suunnittelijana on ollut arkkitehti. Helsingin Keskuspuisto toimii tästä hyvänä esimerkkinä. Keskuspuiston Töölönlahdelta maaseudulle ulottuvana vihervyöhykkeenä kehitti kaavallisena ideana vuonna

42 Helena Soiri-Snellman, ”Turun Vartiovuorenpuisto”, teoksessa *Hortus Fennicus, Suomen puutarhataide*, toim. Maunu Häyrynen ja muut (Helsinki: Viherympäristöliitto, 2001); Maunu Häyrynen, ”Märten Gabriel Stenius”, *Kansallisbiografia*, toim. Matti Klinge (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2003); Eeva Ruoff, ”Paul Olsson”, *Kansallisbiografia*, toim. Matti Klinge (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2003); Tuula-Maria Merivuori, ”Bengt Schalin ja vuosisadan alun muotopuutarha”, teoksessa *Hortus Fennicus, Suomen puutarhataide*, toim. Maunu Häyrynen ja muut (Helsinki: Viherympäristöliitto, 2001).

43 Jouni Kaipia & Lauri Putkonen, *A Guide to Finnish Architecture* (Helsinki: Otava, 1997). Opas nimeää isä ja poika Olssonin sekä Bengt Schalinin lisäksi Gretel Hemgårdin nykymaisema-arkkitehtuurin edustajaksi.

40 Giedion, *Space, Time and Architecture*, (1941) 1952.

41 Häyrynen, ”Suomalainen puutarha”.



Kuva 4. Kaisaniemen puiston pääkäytävä 1930-luvulla. Kaisaniemen puiston suunnitteluhistoriaan on eri vaiheissa liittynyt niin arkkitehteja kuin puutarhureita ja maisema-arkkitehteja, mutta taidehistorian yleisesityksissä mainitaan useimmiten puiston varhaisvaiheen suunnittelijoina Johan Albrecht Ehrenström ja Carl Ludvig Engel, myöhemmissä vaiheissa taas kaupungin asemakaava-arkkitehdit Bertel Jung ja Birger Brunila. Näiden lisäksi puistoa ovat olleet suunnittelemassa mm. kaupunginpuutarhurit L. A. Jernström ja Svante Olsson, puutarha-arkkitehti Paul Olsson sekä viime vaiheissa maisema-arkkitehtitoimistot Maisemasuunnittelu Hemgård ja Näkymä Oy. Kuva: Helsingin kaupungin museo / G. Herlin 1930–1939. Lähde: Finna.fi.

1911 kaupungin asemakaava-arkkitehti Bertel Jung, joka myös visioi puiston fyysistä toteutusta. Töölönlahden ja Eläintarhan puistovyöhykettä oli kuitenkin alettu ideoida jo vuodesta 1898 ja se toteutui Helsingin kaupunginpuutarhuri Svante Olssonin suunnitelmien pohjalta. Jungin puistoalueen jatkoksi lisäämä metsäinen kiila muutti sen kansainvälisten mallien mukaiseksi vihervyöhykkeeksi, mutta ei silti siirtänyt toisen ammattiryhmän edustajan hyvin suunnitelmassa ja aikalaiskeskustelussa dokumentoitunutta mittavaa suunnittelutyötä kaupungin asemakaava-arkkitehdin tekemäksi. Arkkitehtien kirjoituksissa kaupunginpuutarhurin roolia ei kuitenkaan noteerattu.⁴⁴

Michel Foucault'ta seuraten tekijyys on keskeinen taideteoksen ja niistä muodostuvien tuotantojen, tyylien, periodien ja kaanonien määre ja siihen kuuluu olennaisesti tekijän nimeäminen.⁴⁵ Taidehistoriallisissa yleisesityksissä poissulkeminen tapahtuu yleensä nimeämättä jättämisenä. Nimettömästi tuotettujen objektien tekijäfunktio liudentuu. Arkkitehtuuriteksteissä rajanvetoa tehdään esimerkiksi puhumalla nimeltä mainittujen arkkitehtien suunnittelemista rakennuksista, niiden ympäristöistä sen sijaan ”luontona”, jolle tekijyys näin siirtyy. Esimerkiksi suomalaisen maisema-arkkitehtuurin modernismin kannalta keskeisen Tapiolan asemakaavoja ja rakennuksia suunnitelleita arkkitehteja nimetään säännön-

44 Häyrynen, *Maisemapuistosta reformipuistoon*; Riitta Nikula, *Suomen arkkitehtuurin ääriviivat* (Helsinki: Otava, 2005), 114–115; Riitta Nikula, ”Bertel Jung modernin kaupunkisuunnittelun käynnistäjänä”.

45 Michel Foucault, ”What is an Author?,” in Michel Foucault: *Aesthetics, Method and Epistemology*, ed. James Faubion (New York, The New Press 1969 [1998]).

mukaisesti yleisesityksissä, maisema-arkkitehteja välttämättä ei.⁴⁶

Taidehistorian valinnat heijastuvat kulttuuriympäristön suojeluun, missä suojeluperusteet johdetaan usein suoraan taidehistoriallisesta tutkimustiedosta. Valtakunnallisesti merkittävien rakennettujen kulttuuriympäristöjen luettelosta löytyy lukuisia esimerkkejä arkkitehtien ja puutarhasuunnittelijoiden yhteistyöstä, mutta suojeluarvo perustellaan usein vain arkkitehtien aikaansaannoksilla. Kärjistäen arkkitehdin suunnitteleman rakennuksen kerrotaan sijaitsevan ”puistomaisessa ympäristössä” silloinkin, kun kyseinen ympäristö on ollut suunniteltu kokonaisuus, sen suunnittelija on yleisesti tiedossa ja suunnitelma-aineisto sekä julkaistua tutkimusta siitä olisi helposti saatavilla. Puutarha- ja maisema-arkkitehtuuri on kuitenkin saanut viime vuosina jonkin verran lisää jalansijaa suojeluluteloissa, joten osaksi kyse lienee ollut viiveestä uudemman tutkimuksen hyödyntämisessä.

Johtopäätökset

Suomalaisen rakennetun ympäristön taidehistoriallisessa tutkimuksessa voidaan alan yleisesitysten ja suojeluluetteloiden pohjalta tunnistaa edelleen kaanon, jossa arkkitehtien toiminta ja tuotanto asettuvat etusijalle muihin ympäristöä suunnitelleisiin ammattiryhmiin nähden silloinkin, kun niiden edustajat ovat toimineet tiiviissä yhteistyössä arkkitehtien kanssa. Tämä ei merkitse sitä, etteivätkö insinöörisuunnittelu tai puutarha- ja maisema-arkkitehtuuri olisi hyvinkin legitiimejä osia kotimaisen taidehistorian tutkimuksessa. Yhtäältä taidehistoria on Suomessakin avoin monenlaisille kysymyksenasetteluille ja tieteenalanäkökulmille, toisaalta taidemäärittelyyn perustuvaan kaanoniin turvaututaan edelleen herkästi silloin, kun aikaa ja tilaa on rajallisesti. Vain arkkitehtien nimet ja teokset erottuvat tällöin taustasta. Ilmiö ei ole

uusi: vastaava nimettömyys on aiemmin langennut naisarkkitehtien osaksi.

Insinöörien ja puutarhasuunnittelijoidentapaukset poikkeavat jossain määrin toisistaan. Insinöörit ovat tuottaneet mittasuhteiltaan ja näkyvyydeltään arkkitehtuuriin rinnastuvaa maamerkkirakentamista. Niihin on voitu myös liittää esteettisiä tavoitteita, joskaan ei ilmaistuja taiteellisia intentioita, ja ammattikunta on tyytynyt keskustelemaan töistään oman alansa foorumeilla. Puutarhasuunnittelussa taiteellisia ambitiesityksiä on voinut esiintyäkin, mutta ympäröivä yhteiskunta ei ole juuri tunnistanut niitä. Viime vuosikymmeninä maisema-arkkitehtuuri on ammatillisesti rinnastunut arkkitehtuuriin, mutta on silti usein nähty sen anonyyminä jatkkeena.

Osasyynä rajauksen tiukkuuteen voi olla arkkitehtien ammatillinen julkaisu- ja toiminta, jossa on keskitytty enemmän arkkitehtien kuin muiden ammattiryhmien tekemisiin. Arkkitehtien tuottamat lähteet ovat puolestaan olleet keskeinen kotimaisen taidehistoriallisen arkkitehtuurihistorian tutkimuksen aineistopohja. Suomessa arkkitehtuurin, taidehistorian ja rakennussuojelun väliset institutionaaliset kytkökset ovat muutenkin perinteisesti tiiviitä, jolloin arkkitehtien julkaisuissa tehdyt valinnat ja painotukset ovat herkästi välittyneet myös taidehistorian tutkimukseen ja sen kautta kotimaisiin arkkitehtuurihistorian yleisesityksiin. Maisema-arkkitehtuurin muutos kiinteäksi osaksi arkkitehtikoulutusta ja ammattikuntaa näkyy jo muun muassa kotimaisissa arkkitehtuurialan ammattilehdissä ja näyttelytoiminnassa. Tämän kehityksen rekisteröityminen taidehistoriallisessa tutkimuksessa ja sen myötä yleisesityksissä kestää kuitenkin pitempään.

Niin kotimaista kuin kansainvälistäkin taide- ja arkkitehtuurihistoriallista kiinnostusta on osaltaan suunnannut myös suomalaisen arkkitehtuurin, ennen muuta modernismin, kansainvälinen arvostus. Suomalaiseen maisema-arkkitehtuuriin

46 Nikula, *Suomen arkkitehtuurin ääriviivat*, 154.

se ei – Tapiolaa lukuun ottamatta⁴⁷ – ole juuri yltänyt, ja vielä vähemmän varhaisempaan puutarhasuunnitteluun tai insinöörirakentamiseen. Kansainvälinen julkisuus ei ole ollut kanonisoinnin välttämätön ehto, mutta todennäköisyys etabloituneen arkkitehdin valikoitumiselle tutkimuskohteeksi on suurempi kuin vähemmän arvostetun alan edustajan.

Valtaosa suomalaisesta taidehistorian tutkimuksesta tehdään kotimaiselle yleisölle. Vaikka alalla ei enää ole roolia ”kansallisena” tieteenä, rakennetaan kotimaisissa yleisesityksissä silti kansallista kaanonin piiriin, jonka piiriin on valikoivasti hyväksytty myös muiden kuin arkkitehtien tuottamaa rakentamista, kuten keskiaikaisia kirkkoja.⁴⁸ Arkkitehtuurin kansallinen määrittely on ollut keskeinen tutkimusalue viime vuosikymmenten taidehistoriassa, joka on käsitellyt kiinnostavasti esimerkiksi kansainväliseksi mielletyn modernismin uudelleenkontekstualisointia suomalaisen rakennusperinteen jatkajaksi.⁴⁹ Syystä tai toisesta kotimainen puutarhasuunnittelu tai maisema-arkkitehtuuri eivät kuitenkaan ole juuri päässeet yleisesityksissä kansallisen arkkitehtuurikaanonin piiriin.

47 Geoffrey Jellicoe & Susan Jellicoe, *The Landscape of Man, Shaping the Environment from Prehistory to the Present Day* (London: Thames & Hudson, 1995).

48 Preziosi, *Rethinking Art History*, 41; Leena Valkeapää, *Pitäjänkirkosta kansallismonumentiksi. Suomen keskiaikaisten kirkkojen restaurointi ja sen tausta vuosina 1870–1920* (Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys, 2000).

49 Anne Mäkinen, *Suomen valkoinen sotilasarkkitehtuuri 1926–1939* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2000).

Kuten edellä on todettu, myös insinöörirakennelma voi saavuttaa kansallisen monumentin aseman, mutta Suomessa tästä on vaikea löytää esimerkkejä. Toki Tielaitoksen ylläpitämät museosillat löytyvät valtakunnallisesta RKY-luettelosta ja Struven ketjun Suomeenkin leviittäytyvät kolmiomittaustornit jopa Unescon Maailmanperintöluettelosta, mutta kansallisen identiteetin rakennusaineksiksi, Eiffel-tornin, USA:n Hoover-padon ja Golden Gate -sillan tai Skotlannin Forth-vuonon sillan tavoin, niillä on vielä matkaa. On vaikea kuvitella, että taidehistoriassa osana tämän päivän humanistista tutkimusta edellyttäisiin aihevalinnassa kansallista luonnetta. Ajankohtaiselta tutkimukselta voi sen sijaan edellyttää kansallistuntoisuuksien ja nationalismien esiin tuomista. Kansallissosialismin ajan Saksassa esimerkiksi pyrittiin varmistamaan Kolmannen valtakunnan tuleminen paitsi rotuoppien avulla myös ylevillä maisemilla. Näitä saksalaiset automatkailijat ohjattiin ihailemaan tarkoitukseen rakennetuilla moottoriteillä.⁵⁰ Suomalaiset tiealan asiantuntijat raportoivat Führerin saavutuksista paikan päältä.⁵¹

Taidehistoriassa, kuten muillakin tieteenaloilla, tutkimuskohteen määrittelyyn ja rajaukseen sisältyy polkuriippuvuutta, jossa aikaisemmat valinnat kertautuvat seuraavissa. Valintoja tehdään useassa portaassa: tutkija valitsee kohteensa, aineistonsa ja tutkimusotteensa, yleisesityksen kirjoittaja tai toimittaja sen aihealueet, opettaja johdantokurssin teemat. Yksittäisen tutkijan vapausaste on suurin. Yleisesityksiä ja opetusohjelmia sen sijaan ohjaa usein polkuriippuvuus suhteessa aiemmin tehtyihin ratkaisuihin. Kansallinen konteksti on näissä yleensä annettuna reunaehtona, eikä kaanonien purkamiseen jää juuri mahdollisuutta.

50 Thomas Zeller, *Driving Germany: the landscape of the German Autobahn, 1930–1970* (New York: Berghahn Books, 2010).

51 R. Duncckers, ”Münchenin tienäyttely. Kolmannen valtakunnan valtava kulttuurinäyttely,” *Tielehti* nro. 3 (1934): 106–109.

Artikkelissa käsitellyt kaksi taidehistorian tutkimuksen reuna-aluetta toimivat esimerkkeinä siitä, miten taidehistoria edelleen rajaa yleisesityksissä ilmenevää ydinaluettaan institutionalisoituneiden taiteenalojen ja niihin kytkeytyvien toimijaryhmien pohjalta ylläpitäen näin perinteisiä taiteen hierarkioita. Emme halua kritisoida yksittäisiä tutkijoita tehdyistä rajauksista tai valinnoista, mutta pidämme tärkeänä sitä, että myös taidehistoriallisen perustutkimuksen hyödyntämisessä valinnat ja rajaukset tehdään mahdollisuuksien mukaan avoimesti ja reflektoidusti. Tarpeen tulleen näitä voidaan myös haastaa.

Maunu Häyrynen on taidehistorioitsija, joka on väitellyt Helsingin kaupunkipuistojen historiasta ja tutkinut myös mm. Suomen kansallisen maisemakuvaston rakentumista. Hän toimii maisemantutkimuksen professorina Turun yliopistosta.

Linda Leskinen on tohtorikoulutettava Helsingin yliopiston taidehistorian oppiaineessa.

Kirjallisuus

Asola, Ismo. *Vesitorni, yhdyskuntien maamerkki*. Helsinki: Suomen Rakennusinsinöörien Liitto, 2003.

Bal, Mieke. "The Commitment to Look." *Journal of Visual Culture* 4, no. 2 (2005): 145–162.

Hurme, Riitta et al., toim. *Betoni Suomessa 1860–1960*. Helsinki: Suomen Betoniyhdistys, 1991.

Ching, Francis D. K., Jarzombek, Mark M. & Prakash, Vikramaditya. *A Global History of Architecture*, 3rd ed. Hoboken: Wiley, 2017.

Conway, Hazel & Roenisch, Rowan. *Understanding Architecture. An Introduction to Architecture and Architectural History*, 2nd ed. New York & London: Routledge, 2005.

Donner, Julia. *Kasvitarhasta puutarhakotiin. Naiset kotipuutarhan tekijöinä Suomessa 1870–1930*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 2015.

Dunckers, R. "Münchenin tienäyttely. Kolmannen valtakunnan valtava kulttuurinäyttely." *Tielehti* nro. 3, 1934: 106–109.

Eglash, Ron et al. "Technology as material culture." In *Handbook of Material Culture*, edited by Christopher Tilley et al., 329–340. London: Sage, 2006.

Elkins, James. *Stories of Art*. New York & London: Routledge, 2002.

Foucault, Michel. "What is an Author?." in *Michel Foucault: Aesthetics, Method and Epistemology*, edited by James Faubion, 205–222. New York: The New Press, 1969 [1998].

Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture. The growth of a new tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1941 [1952].

- Gothein, Marie Luise. *Geschichte der Gartenkunst I–II*. Jena: Eugen Diederichs Verlag, 1914.
- Gürel, Meltem & Anthony, Kathryn H. "The Canon and the Void: Gender, Race, and Architectural History Texts." *Journal of Architectural Education* 59, no. 3 (2006): 66–76.
- Honour, Hugh & Fleming, John. *A World History of Art*, 7th ed. London: Laurence King, 2009.
- Fleming, John, Honour, Hugh & Pevsner, Nikolaus. *The Penguin Dictionary of Architecture* London: Penguin, 1991.
- Hautamäki, Ranja. *Kartanot kaupungissa. Helsingin kartanoympäristöjen kaupunkimaistuminen, säilyttäminen ja yhteensovittaminen kaupunkirakenteeseen*. Espoo: Aalto-yliopisto, 2016.
- Herranen, Timo. *Hevosomnibusseista metroom. Vuosisata Helsingin joukkoliikennettä*. Helsinki: Helsingin kaupungin liikennelaitos, 1988.
- Hietala, Marjatta. *Services and Urbanization at the Turn of the Century. The Diffusion of Innovations*. Helsinki: Suomen historiallinen seura, 1987.
- Häyrynen, Maunu. "Betonin käyttö sillan- ja vesirakennuksessa 1800-luvun lopulta 1960-luvun alkuun." Teoksessa *Betoni Suomessa 1860–1960*, toimittaneet Riitta Hurme et al., 113–178. Helsinki: Suomen Betoniyhdistys, 1991.
- Häyrynen, Maunu. "Mårten Gabriel Stenius." *Kansallisbiografia*, toimittanut Matti Klinge. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2003.
- Häyrynen, Maunu. "Suomalainen puutarha." Teoksessa *Hortus Fennicus. Suomen puutarhataide*, toimittaneet Maunu Häyrynen et al., 10–31. Helsinki: Viherympäristöliitto, 2001.
- Häyrynen, Maunu. *Maisemapuistosta reformipuistoon. Helsingin kaupunkipuistot ja puistopolitiikka 1880-luvulta 1930-luvulle*. Helsinki: Helsinki-Seura, 1994.
- Jaatinen, Martti. *Tie suomalaisessa maisemassa*. Porvoo: WSOY, 1967.
- Jaatinen, Martti, toim. *Suomi rakentaa: nykyarkkitehtuurin näyttely Taidehallissa 3. 23.3.–15.4.1963*. Helsinki: Suomen Rakennustaiteen museo, 1963.
- Jellicoe, Geoffrey & Jellicoe, Susan. *The Landscape of Man. Shaping the Environment from Prehistory to the Present Day*. London: Thames & Hudson, 1995.
- Kaipia, Jouni & Putkonen, Lauri. *A Guide to Finnish Architecture*. Helsinki: Otava, 1997.
- Knapas, Rainer. *Monrepos. Ranskalaisen kulttuurin pohjoinen keidas*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2008.
- Kopomaa, Timo. *Kaupunkipuiston käytöt: elämää Helsingin puistoissa ja ulkoilualueilla*. Helsinki: Helsingin kaupungin tietokeskus, 1995.
- Kraft, Selma. "Interdisciplinarity and the Canon of Art History." *Issues in Integrative Studies* 7 (1989): 57–71.
- Lahtinen, Rauno & Laaksonen, Hannu. *Kävelyllä puistojen Turussa*. Turku: Turkuseura, 2008.
- Langfeld, Gregor. "The canon in art history: concepts and approaches." *Journal of Art Historiography* 19, no. 12 (2018): 1–18.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 1991.
- Leskinen, Linda. "Suomen kaunein tie. Tarvon moottoritie ja uuden kaupunkitilan rakentaminen 1956–1962 (työnimi)". Väitöstutkimus, Helsingin yliopisto, tulossa.

Lilius, Henrik. "Miljöötutkimuksen menetelmistä ja tavoitteista." Teoksessa *Taidehistoria ja ympäristöntutkimus*, toimittaneet Leena Arkio & Kalevi Pöykkö, 9–18. Helsinki: Gaudeamus, 1975.

Locher, Hubert. "The idea of the canon and canon formation in art history." In *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, edited by M. Rampley et al., 29–40. Amsterdam: Brill, 2012.

Lukkarinen, Ville. "Taiteen tarina." Teoksessa *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*, toimittaneet Arja Elovirta & Ville Lukkarinen, 17–58. Helsinki: Helsingin yliopisto, 1998.

Lönnqvist, Bo. *Vanhoja kartanoita Helsingin seudulla: kulttuurihistoriallisia ajankuvia*. Espoo: Schildts, 1995.

Melville, Stephen. "'Theory', Discipline, and Institution." In *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Edited by Michael Ann Holly & Keith Moxey, 203–214. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2002.

Merivuori, Tuula-Maria. "Bengt Schalin ja vuosisadan alun muotopuutarha." Teoksessa *Hortus Fennicus. Suomen puutarhataide*, toimittaneet Maunu Häyrynen et al., 256–269. Helsinki: Viherympäristöliitto, 2001.

Meurman, Otto I. "Tie ja maisema." *Tielehti* nro. 1, 1949: 2–5.

Mukerji, Chandra. "The landscape garden as material culture: Lessons from France." In *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, edited by Dan Hicks & Mary Beaudry. Oxford: Oxford University Press, 2010. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199218714.013.0024.

Mäkinen, Anne. *Suomen valkoinen sotilasarkkitehtuuri 1926–1939*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2000.

Nikula, Riitta. *Suomen arkkitehtuurin ääriiviivat*. Helsinki: Otava, 2005.

Nikula, Riitta. "Kaupunkitutkimus." Teoksessa *Katseen rajat, taidehistorian metodologiaa*, toimittaneet Arja Elovirta & Ville Lukkarinen, 177–182. Helsinki: Helsingin yliopisto, 1998.

Nikula, Riitta. "Rakennustaiteen 1920- ja 1930-luku." Teoksessa *ARS Suomen taide 5*, toimittaneet Salme Sarajas-Korte et al., 86–157. Helsinki: Otava, 1990.

Nikula, Riitta. "Bertel Jung modernin kaupunkisuunnittelun käynnistäjänä." Teoksessa *Bertel Jung, suurkaupungin hahmottaja*, toimittaneet Mikael Sundman & Mona Schalin, 9–41. Helsinki: Kaupunkisuunnitteluvirasto, 1988.

Piponius, Gunnar. "Tarvon - Gumbölen autotie." *Tielehti* nro. 4 (1957): 39–45.

Preziosi, Donald. "Art History: Making the Visible Legible." In *The Art of Art History: A Critical Anthology*, edited by Donald Preziosi, 7–11. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Preziosi, Donald. *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*. New Haven & London: Yale University Press, 1989.

Putkonen, Lauri. "Betonin käyttö talonrakennuksessa 1800-luvun lopulta 1930-luvulle." Teoksessa *Betoni Suomessa 1860–1960*, toimittaneet Riitta Hurme et al., 31–76. Helsinki: Suomen Betoniyhdistys, 1991.

Ruoff, Eeva. "Paul Olsson." *Kansallisbiografia*, toimittanut Matti Klinge. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2003.

Saarikangas, Kirsi. *Asumisen muodonmuutoksia. Puhtauden estetiikka ja sukupuoli modernissa arkkitehtuurissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2002.

Saarikangas, Kirsi. "Tilan tekijät." Teoksessa *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*, toimittaneet Arja Elovirta & Ville Lukkarinen, 183–205. Helsinki: Helsingin yliopisto, 1998.

- Saarikangas, Kirsi, toim. *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään*. Tampere: Vastapaino, 1999.
- Santala, Susanna. *Laboratory for a New Architecture: The Airport Terminal, Eero Saarinen and the Historiography of Modern Architecture*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 2015.
- Soiri-Snellman, Helena. "Turun Vartiovuorenpuisto." Teoksessa *Hortus Fennicus. Suomen puutarhataide*, toimittaneet Maunu Häyrynen et al., 190–197. Helsinki: Viherympäristöliitto, 2001.
- "Suomi rakentaa III. Jälkipuinti." *Arkkitehti* nro. 4, 1963: 25–28.
- Suominen-Kokkonen, Renja. *Rakennusmestariarkkitehtuuri Suomessa ja sen taustalla ollut koulutus. Rakennusmestarit ja teollisuuskoulujen huonerakennusosastojen koulutus 1885–1911*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 1989.
- Sørensen, C. Th. *Europas havekunst fra Alhambra til Liselund*. København: G. E. C. Guds forlag, 1959.
- Taylor, Patrick, ed. *The Oxford Companion to the Garden*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Thacker, Christopher. *The History of Gardens*. London: Croom Helm, 1979.
- "Tie Suomen maisemassa." *Tielehti* nro 3, 1966: 19.
- "Tulevaisuuden tie." *Uuden Suomen Kuvalehti* nro 6–7, 1957.
- Valkeapää, Leena. *Pitäjänkirkosta kansallismonumentiksi. Suomen keskiaikaisten kivikirkkojen restaurointi ja sen tausta vuosina 1870–1920*. Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys, 2000.
- Viljo, Eeva Maija. *Theodor Höijer. En arkitekt under den moderna storstadsarkitekturens genombrottstid i Finland från 1870 till sekelskiftet*. Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys, 1985.
- Vänskä, Annamari. *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Helsinki: Taidehistorian Seura, 2006.
- Wäre, Ritva. "Arkkitehtuuri vuosisadan vaihteessa." Teoksessa: *ARS Suomen taide 4*, toimittaneet Salme Sarajas-Korte et al., 112–169. Helsinki: Otava, 1989.
- Zeller, Thomas. *Driving Germany: the landscape of the German Autobahn, 1930–1970*. New York: Berghahn Books, 2010.

Uusien aikaorientaatioiden ongelma taidehistoriassa – anakronismi, kronotopia ja heterokronia

Altti Kuusamo

doi.org/10.23995/tht.112169



Tarkastelen artikkelissani taidehistoriallisessa tutkimuksessa viime aikoina yleistyneen anakronistisen asenteen eri näkökohtia. Pohdin, voiko anakronistinen asennoituminen murtaa ns. lineaarisen aikakäsityksen. Punnitsen myös anakronismin ajatusta kahden toisentyypisen ajallisuuden käsitteen, kronotopian ja heterokronian valossa. Suhteeni anakronismin ideaan taidehistoriassa on kriittinen: analysoin tarkemmin, miten anakronismin ajatuksen keskeinen lähettäjä Georges Didi-Huberman soveltaa käsitettä. Liitän anakronismin idean aiempiin ajattoman taiteen puolestapuhujien ajatuksiin ja totean anakronismin uudeksi formalismin muodoksi.

Asiasanat: Anakronismi, kronotopia, heterokronia, Georges Didi-Huberman, Fra Angelico, formalismi, hermeneutiikka, Aby Warburg.



Artikkelissani pohdin kriittisesti taidehistoriallisessa tutkimuksessa viime aikoina laajasti esiin nousutta kysymystä anakronismista. Tämä käsite on ilmaantunut haastamaan aiempia nykytutkimuksen käsityksiä taideostojen kronologisesta paikasta tilanteessa, jossa monitieteisyys yhä selkeämmin vaikuttaa tutkimusongelmiin ja menetelmiin. Tarkastelen anakronismin ja tutkimuksellisesti sängen uuden heterokronia-käsitteen ongelmallisia suhteita. Tämän teen unohtamatta näiden kahden käsitteen eräänlaista väljäsentä, kronotopiaa, sitä miten tietty paikka herättää tietyn ajan tai aikakauden. Pyrin myös tarkastelemaan näiden käsitteiden hermeneuttisia ulottuvuuksia.

Erityisesti kriittisen huomioni kohteeksi nousee anakronismin apologetikon, Georges Didi-Hubermanin kirjoitukset, joiden lähtökohtana on ajatus taideteoksen ajallisesta epävakaisuudesta. Vastaavasti kohdistan kriittisen huomioni yhdysvaltalaisen modernismin teoreetikoiden, Michael Friedin ja Clement Greenbergin modernin taideteoksen ajattomuuden ideaan, jonka tulkitsen eräänlaiseksi esianakronismiksi. Kysyn: ovatko anakronismit aikamme uutta formalismia? Edelleen pohdin, kuinka anakronismikäsitteet muuttavat näkemystämme kuvataiteen traditiosta. Lopuksi ehdotan kronotopian ja heterokronian käsitteitä vaihtoehtoina anakronistiselle näkemykselle.

Anakronismin termi on peräisin kreikan kielen sanasta *anakhronitsein* – ”asettaa väärään aikaan” tai ”myöhästyä” tai ”olla aikaa vastaan”. Nykyisin on yleistynyt katsantokanta, jonka mukaan anakronismeiksi tulkitut ilmiöt taiteessa voivat murtaa taidehistorian ”lineaarisen” aikakäsityksen. Kun artefakti on irrotettu lineaarisen ajan ankkuristaan ja ajalehti vieraassa historiallisessa kontekstissa, se voidaan tulkita anakronistiseksi.¹

1 Alexander Nagel & Christopher Wood, *Anachronic Renaissance* (New York: Zone Books 2010), 13.

Jo Martin Heidegger pani teoksessaan *Sein und Zeit* (1927) merkille nykyaikaisen tavan ottaa huomioon oma ajallisuutemme humanistisessa tutkimuksessa: ”Historiallisissa ihmistieteissä, *tarve historialliseen aktuaalisuuteen*, on vahvistunut perinteen, sen kuvauksen ja tradition myötä: kirjallisuushistoriasta on tulossa ongelmahistoriaa”.² Sama aktuaalisuuden tarve toteutui taidehistoriassa myöhemmin metoditietoisuuden kasvun kautta: nykyisyydessämme luodut tutkimusmenetelmät muokkaavat taiteen historian tulkintoja. Kysymys, miten tämä tapahtuu sekoittamatta taiteen historiaan uppoutuvaa kontekstuaalista tulkintatraditiota ”ajattomuuteen”, sivuaa monin tavoin anakronismin ongelmaa.

Anakronismit kuvien ”omana aikana”?

Viime aikoina on katsottu, että nykytaiteen tekemät muunnelmat aiemmasta taiteesta auttavat ymmärtämään vanhaa taidetta syvällisemmin. Mieke Bal on todennut, että ”nykyajan barokkitaitelijat”, jotka tekevät muunnelmia Caravagion teoksista, auttavat meitä ymmärtämään paremmin tämän maalauksia.³ Bal on jopa todennut Caravaggiolta lainaamisen ”muuttavan hänen teoksensa ikuisesti”.⁴ Vastaavasti George Kubler katsoi aikanaan, että tietämys Auguste Rodinista muuttaa tulkintaamme Michelangelosta.⁵ Nämä kommentit saattavat pitää paikkansa joidenkin muotoratkaisujen suhteen ja saavat meidät huomaamaan jonkin yksityiskohdan, mutta syvempää ymmärryksen lisäystä Rodinin teokset tuskin tuovat Michelangelon veistoksiin.

2 Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1993), 10 (§ 3); vrt. Martin Heidegger, *Olemisen ja aika* (Tampere: Vastapaino, 2000), 30. Korostus AK.

3 Mieke Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1999), 99.

4 Bal, *Quoting Caravaggio*, 1.

5 George Kubler, *The Shape of time. Remarks on the History of Things* (New Haven & London: Yale University Press, 1962), 21.

Tutkimukselle tällaiset visiot eivät lopultakaan anna mitään uutta. Kun tutkin Michelangelon melankolian tiettyä, tarkasti rajattua ongelma- kenttää,⁶ Rodin olisi ollut vain häiritsevä tekijä. Mieke Bal onkin antanut nimen ”nurinkurinen taidehistoria (*preposterous art history*)” asenteelle, joka kääntää kronologisesti myöhemmän kronologisesti aiemman edelle. Kyse on silloin historian tekemisestä nykypäivän teosten avulla. Balin mukaan se voidaan nähdä eräänlaisena ”past today” -askarteluna.⁷

Kuvien anakronistisessa tulkinnassa on oikeastaan neljä hyvin erilaista näkökohtaa: ensiksikin oletetaan, että kuvilla on omaa anakronistista voimaa murtautua kuvahistoriassa itsenäisesti läpi aikakausien. Tämä on Didi-Hubermanin oletus Aby Warburgin menetelmästä.⁸ Toiseksi meidän aikamme metodologiset käsitykset vaikuttavat kuvien historian tulkintoihin siinä määrin, että kuvien historia altistuu niille ja muuntuu täydellisesti tämän hetken tulkinnoissa. Kolmanneksi jokin nykyajan taideteos vaikuttaa tapaamme nähdä ensimmäinen oletus – se, että jokin kuva, esimerkiksi Victoria-hahmo, raivaa itsenäisesti tietään aikakaudesta toiseen – pelkästään historiallisen kuvan oman ominaisuuden voittokulkuna! Mieke Balin voi katsoa edustavan toista näistä näkökohdista (ks. viitteet 29–30). Kolmatta näkökulmaa voisi pitää Didi-Hubermanin käsitysten lähtökohtana, jota näkökohtaa tulee valaisemaan jatkossa esiin ottamani Fra Angelico -esimerkki.

Neljäs näkökulma liittyy kuvien kontekstiaalttiuteen: Aby Warburgin seuraaja Fritz Saxl toteaa teoksessaan *A Heritage of Images* hellenistisen antiikin siivekkään Victoria-hahmon kuvallisen voiman niin suureksi, että se muutti pyhien tekstien tulkinnan – ja siten kristillinen enkeli peri

6 Altti Kuusamo, ”Michelangelo ja melankolian vieteri,” *Synteesi* nro 4 (2006): 25–31.

7 Bal, *Quoting Caravaggio*, 6–7.

8 Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2002), 82–83, 87 et passim.

siipensä roomalaisen antiikin reliefeistä. Kuva voima liittyy tässä yhteydessä Victoria-hahmon voitto-funktion siirtymiseen. Oliko Saxlin oletamus anakronistinen? Saxlin omasta mielestä ei ollut.⁹

Didi-Hubermanin anakronia-teesin lähtökohta on Fra Angelicon erään San Marcon luostarissa olevan *Sacra Conversazione* -maalauksen alalaatat, jotka kuvaavat marmorointia (1438–50; San Marcon luostarin itäinen korridor, Firenze). Hän katsoo, ettei Michael Baxandallin lähtökohta Fra Angelicon maalausten kontekstoimiseksi ole onnistunut. Baxandallin pyrkimys selittää maalauksia humanisti Christoforo Landinon teorioiden avulla ei Didi-Hubermanin mukaan toimi heitä erottavan ajallisen etäisyyden (Fra Angelico – Landino) vuoksi. Didi-Hubermanin mukaan *Zeitgeistin* ”ideaali koherenssi” ei voi selittää ”maalattua pintaa” kompleksisena, ”epäpuhtaan temporaalisuuden” objektina.¹⁰ Vastavetona Baxandallin erheeseen hän katsoo, että kuva on ajan suhteen erittäin ylideterminoitunut. Anakronismi on tässä tapauksessa ”suvereenia” ja eukroniaa harrastava tutkija on siten tuomittu olemaan ymmärtämättä ”kuvallista aktia”.¹¹

Didi-Hubermanin tekstissä Fra Angelicon marmoroinnin täplikäs kuvio saa perustelunsa Jackson Pollockin maalausten kautta.¹² Hän näkee täplitetyn maalauksen itseriittoisena ja aikaan kytkettyjä selityksiä vastustavana. Objekti (pinta) alkaa elää omaa elämänsä läpi erilaisten historiallisten kontekstien. Kuva aivan kuin itse tulkitsee itsensä. Maalauksen itseriittoisuus nähdään (lue: kontekstoidaan) Pollockin teosten kautta

9 Fritz Saxl, *A Heritage of Images* (Harmondsworth: Penguin Books, 1970), 13–14.

10 Georges Didi-Huberman, ”Before the image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism,” teoksessa *Compelling Visuality*, toim. Claire Farago & Robert Zwijnenberg (Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2003), 35–38.

11 Didi-Huberman, ”Before the image, before Time,” 39–41.

12 Ibid.

– tavalla, joka ei tunnu kontekstoinnilta – koska viitataan vain teoksiin! Tässä on huomaamaton, mutta hyvin suuri ristiriita, ellei paradoksi. Kun maalaukset puhdistetaan hetkeksi konteksteistaan, ja ne irtoavat ympäröivästä historiastaan myyttisen nykytaiteen ”taiteellisuuden” mallin mukaan – ja kykenevät siten lopulta piilottamaan kontekstinsa, tekemään kontekstin (nykytaide) ei-kontekstin näköiseksi!

Marmorointeja oli Fra Angelicon aikaan runsaasti. Se oli halpaa pintaa marmoriin nähden. Didi-Huberman kuitenkin näkee tämän pinnan itsერიittoaena modernina ”taiteena” – teospintana, joka synnyttää oman historiattoman metafysiikkansa. Useassa yhteydessä Didi-Huberman korostaa sitä, että kuvat ovat kompleksisia, avoimia ja disorientoivia: ”Kuvien suvereenisuus anakronisoi läsnä olevaa nykyhetkeä ja on väkivaltaisessa suhteessa ’ajan henkeen’”.¹³ Teos ikään kuin kykenee karistamaan aikasidonnaisuuden ja omat kontekstinsa ja lopulta lähestyy modernia taidetta tulemalla vertailukelpoiseksi sen kanssa! Näin kuvan historiallinen toiseus samalla katoaa. Ongelma myös on: miten kuvan ”suora tutkiminen” on mahdollista? Tuleeko se mahdolliseksi juuri sen kautta, että kuva irrotetaan historiallisista konteksteistaan ”ajattomaksi” tämpäpäiväisyydeksi? Cesare Segren termin kysymys on ehkä siitä, että kuvan ”suora tutkiminen” tarjoaa eräänlaisen ”toisen temporaalisuuden”.¹⁴ Kuvan suoraa tutkimista on kuitenkin tehtävä tietyillä kontekstuaalisilla ehdoilla: kaikki ei ole mahdollista kaikkina aikoina. Tämä ehto ei kuitenkaan sulje teräviä huomioita itse kuvan merkitysrakenteesta.

Useassa yhteydessä Didi-Huberman viittaa myös Aby Warburgin paatosmuodostoihin (*Pathosformeln*) anakronistisina muotoina ja näkee Warburgin ajatuksen renessanssin kuvien

13 Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* (Torino: Bollari Boringhieri, 2006), 83–84.

14 Cesare Segre, *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte* (Torino: Giulio Einaudi, 2003), 87.

Nachlebenistä anakronismin voittokulkuna.¹⁵ On oikeastaan vaikea ajatella, että tiettyjen paatosmuotojen paluu historian eri kausina olisi anakronismia. Pikemminkin se on muotojen kunkin hetkistä uudelleentulkintaa, jossa suhde omaan aikaan muovaa joka tapauksessa kuvaa ja myös sen paatosmuotoa. Esimerkiksi 1470-luvulta lähtien renessanssin kuvataiteilijat *tiesivät* tarkkaan suhteensa antiikkiin ja ”palauttavat” dionyysiset pakanalliset kuvat uusiokäyttöön kristillisinä kärsimyskuvina, ”energeettisinä inversioina” (*energetisch invertierte Sinngebung*), kuten Aby Warburg toteaa.¹⁶ Variantissa eli kaksi aikakautta: renessanssin tekemä inversio totteli ajan kristillistä kehystä. Siten kuvien ”voima” on myös metafora niiden tietoiselle uusiokäytölle uusissa yhteyksissä. Aiemmat muodot palaavat tietyissä kulttuurin tilanteissa – ja Didi-Hubermanin tapauksessa kurottautuvatkin aina Pollockin teoksiin asti. ”Kun aika entinen ei koskaan enää palaa”, voimme nojata nykyajan luomiin omiin myytteihin. Tarvitaan siis aina tulkitsija, joka saa maalauksen näyttämään ”avoimelta ja disorientoivalta” ja siten itsერიittoaen itseymmärteiseltä.

Millaisen diakronia-ajatuksen Didi-Hubermanin anakronismi tarjoaa? Onko kyseessä hetken synkronia,¹⁷ joka takaa kuville ikuisen elämän ja uusiutuvan voiman? Lienee selvää, että vaikka kuvat sysivät kuvahistoriassa toisiaan ja tuoreutuvat historian myöhemmissä vaiheissa, niiden toinen merkitysvektori on löydettävissä kuvien syntyhetken kulttuurissa. Kun tietyn kuvan pinta vaikuttaa vuosisatojen kuluttua, sen ”pinta” ni-

15 Georges Didi-Huberman, *Ninfa fluida. Saggio sul pannello-desiderio* (Milano: Ascondita SRL, 2019), 26–27; Didi-Huberman, *L'immagine survivante*, 82, 87–88 et passim. Ks. myös viite 13.

16 Aby Warburg, ”Einleitung zum Mnemosyne-Atlas (1929)”, in *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, bearbeitet von Ilsebill Fliedl & Christoph Geissmar (Wien: Residenz Verlag, 1992), 172.

17 Diakronia tarkastelee kielijärjestelmän muutoksia, synkronia taas sen ajattomia rakenteita. Ks. Jonathan Culler, *Ferdinand de Saussure* (Helsinki: Tutkijaliitto, 1994), 39.

menomaan vaikuttaa juuri *meille* modernismin pintateorioiden kautta. Vaikka usein viitataan kuvan itsensä antamaan informaatioon,¹⁸ kuvan ”suora” tutkiminen kaventaa historiallista horisonttia ja lisää siihen helposti sen, minkä haluamme siinä olevan. Voisi muokata Marc Augén ajatusta ”history is on our heels” (”historia on kannoillamme”) ja todeta: ”historia on aina kuvan kannoilla”.¹⁹

Didi-Hubermanin lähestymistavan heikkous on juuri implisiittisessä ajatuksessa, että taidekäsitykset eivät muutu, että voimme maalausta katsomalla ujuttaa oman taidekäsityksemme artefaktiin kaukana historiassa ja siten ikään kuin antaa kuvalle taiteellista voimaa omasta ajastamme käsin. Kuitenkin renessanssin taidekäsitys oli aivan toinen kuin omamme, jopa niin pitkälle, että Giorgio Vasari tarkoitti 1400-luvun lopun primitiivisyydellä, johon hän katsoi Fra Angelicon kuuluvan, aivan eri asiaa kuin romantikot ja myöhemmin modernistiset primitivistit. Aikatasojen sotkeminen taiteellisuuden nimissä tekee taidehistoriasta lopulta iloista mystisismiä.

On tärkeää ja symptomaattista, että Aby Warburg -tutkijat eivät ole lämmenneet Didi-Hubermanin anakronismi-ajatukselle. Christopher Johnsonin esittämät rohkeatkin tulkinnat Warburgin metaforiikasta ja ekspressioteorioista eivät mainitse anakronismin käsitettä. Eivät liioin Claudia Wedepohlin tutkimukset.²⁰ Anakronismin

käsitettä, sen mahdollisuuksia ja ongelmia ei myöskään oteta puheeksi ”kuvien voimaa” käsittelevässä David Freedbergin *The Power of Images* -teoksessa.²¹

Keith Moxeyn mukaan fenomenologisen taidehistorian ajatus on: visuaalinen artefakti voi aina luoda oman historiansa; nykyisyys täyttää historiallisen muutoksen.²² Moxey on todennut Didi-Hubermanin projektista: ”Hän väittää, että kuvien fenomenologinen läsnäolo tekee ne kykeneviksi uhmaamaan aikaa”.²³ Jos näin on, jatkaa Moxey, ”taiteen historia on silloin anakronistinen hanke”.²⁴ Moxey ei näytä myöskään hyväksyvän Nicolas Bourriaudin ajatusta nykyhetkestä ”epähistoriallisena”.²⁵ Moxeyn mukaan ”se ajatus, että nykyisyys on ”ei-ajan” muoto, jokin sellainen, jossa historia ei enää operoi, uhkaa köyhdyttää, ei ainoastaan ajatuksen *menneisyyden toiseudesta* vaan myös meidän arvostuksemme tai kunnioituksemme kulttuurien välisistä eroista”.²⁶ Olisi kuitenkin toivonut, että Moxey olisi ottanut huomioon hermeneuttiset ongelmat anakronismi-kritiikissään. Oikeastaan Didi-Hubermanin anakronismi-käsitys tuo mieleen Walter Benjaminin ajatuksen kuvista ja historiasta: ”Historia ei purkaudu kertomuksiksi vaan kuviksi.”²⁷

On oikeastaan hieman erikoista, että ei Didi-Huberman, sen enempää kuin Keith Moxeykaan viittaa hermeneutiikkaan väitellessään anakronismin puolesta tai sitä vastaan. Nykyhetken

18 Segre, *La pelle di san Bartolomeo*, 87.

19 Keith Moxey viittaa Augén lausumaan. Ks. Keith Moxey, *Visual Time. The Image in History* (Durham & London: Duke University Press, 2013), 41.

20 Ks. Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images* (New York: Cornell University Press, 2012); Claudia Wedepohl, ”Pathos – Polarität – Distanz – Denkraum. Eine archivarische Spurensuche,” im *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien. Trajekte*, bearbeitet von Sigrid Weigel & Karlheinz Barck (München: Wilhelm Fink Verlag, 2014), 46–48.

21 David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1991), passim.

22 Moxey, *Visual Time*, 44–45.

23 Ibid., 45.

24 Ibid., 42.

25 Ibid.

26 Ibid., 47. Korostus AK.

27 Ks. Hayden White, *Figural Realism. Studies in Mimesis Effect* (Baltimore & London: The John Hopkins University Press, 2000), 66; ks. myös Walter Benjamin, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), 253. (”Über den Begriff der Geschichte” V).

luomien ennakkokäsitysten kokonaisuutta kutsutaan ”hermeneuttiseksi situaatioksi”.²⁸ Itse asiassa tämä situaatio edellyttää aina vähintään kaksi aikaa, ei yhtä anakronis(tis)ta toivetta tai mitta. Kun mietimme anakronistista lähestymiskulmaa, nykyhetkisyttä on todella katsottava hermeneuttisesti. Se tarkoittaa yksinkertaisesti, Hans-Georg Gadamerin ajatusta hieman muunnellen: tulkitsija saattaa unohtaa oman situaationsa historiallisuuden,²⁹ ja kokee sen läpinäkyväksi. Juuri näin käy Didi-Hubermanin lähestymistavassa. Gadamerin mukaan nykyisyyttämme erottaa menneestä väistämätön kulttuurinen välimatka, jota traditio – myös tutkimustraditio, *Wirkungsgeschichte* ja siihen liittyvä tulkintojen vaikutushistoria – rittävät kuroa umpeen.³⁰

Taiteen ”ajatton essenssi” anakronismina

Erääksi anakronismin muodoksi – ennen Didi-Hubermanin käsityksiä – voi katsoa taiteen universalismin. Tätä ”ajatonta” suuntausta ovat harrastaneet taidekriitikissä voimallisimmin – Lionello Venturin jälkeen – Clement Greenberg ja Michael Fried. Heidän teoreettisten otaksu- miensa vuoksi nykyhetki alkoi venyä ikuiseksi nykyhetkeksi. He uskoivat, että kuvataide Edouard Manet’n jälkeen – ja etenkin 1950-luvun kuva- taide ennen minimalismia – oli viimein löytänyt maalauksen todellisen ajattoman essenssin, sen tosiolemuksen: maalauksen taiteen ajattoman ja muuttumattoman olemuksen” (”the timeless and unchanging essence of the art of paintin-

28 Ks. Heidegger, *Sein und Zeit*, 232 (§ 45); vrt. Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method* (London: Sheed & Ward, 1989), 268–270.

29 Hans-Georg Gadamer, *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa* (Tampere: Vastapaino, 2004), 39.

30 Gadamer, *Truth and Method*, 297–298; vrt. Gadamer, *Hermeneutiikka*, 37–39.

g”).³¹ Ajattomuuden ainekset olivat maalauksen litteä vaikutelma (*flatness*) ja sen rajaus. Friedin mukaan nämä kaksi ehtoa määrittivät myös sen, mikä on hyvää taidetta.³²

Maalaustaiteen oli siis määrä *huipentua ajattomuuteen* näiden kahden normin nojalla. Samalla ne sanelivat sen, miten maalaustaide ”kehittyy” kehittämällä vain sen omaa mediumia ja saavuttaa lopulta muuttumattoman, ikuisen essenssin.³³ Syntyi paradoksi: ajattomuudesta voi puhua vain aikaan ja tarkemmin sanoen taiteellisen kehityksen huippuun viitaten. Friedin sanoin *flatness*-maalauksissa on kysymys ”jatkuva ja kokonaisesta tämänhetkisyudesta (*presentness*)”.³⁴

Kului yllättävän paljon aikaa, kunnes huomattiin, että nämä määritelmät olivat etnosentrisyytensä lisäksi mielivaltaisia, ja että niiden silmämäärä oli amerikkalainen pelkistävä modernismi. Kun ajattomuuden virtaan uppoaa, ei vältty paradokseilta. Greenbergin ja Friedin määritelmät omaksuttiin silti eri puolilla maailmaa, vaikka niiden ongelmat olisivat olleet nähtävissä. Josef Kosuthin mukaan ongelmallisuus piili seuraavassa ajatuksessa: miten maalaustaide voi kehittyä, jos jo etukäteen tiedetään, mitä on hyvä ja *ajatton maalaustaide*.³⁵

Kun taiteen edistyvyyttä perusteltiin universalismilla, luotiin samalla paradoksi, jota taiteen itsensä piti selittää. Tällaisen asenteen jäljet joutavat romantiikkaan. 1800-luvun alun prerafaellii-

31 Michael Fried, *Art and Objecthood* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1998), 35; vrt. Clement Greenberg, ”Towards a Newer Laocoon,” in *Pollock and After. The Critical Debate*, edited by Francis Francina (London: Harper & Row, 1985), 35–46, 42.

32 Fried, *Art and Objecthood*, 39.

33 Ibid.

34 Fried, *Art and Objecthood*, 44–45.

35 Ks. Josef Kosuth, *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966–1990* (Cambridge, MA & London: The MIT Press, 1998), 16–18; ks. myös Altti Kuusamo, ”Havainto ja kieli, esine ja mieli,” teoksessa *Synnyt, toim.* Timo Valjakka (Helsinki: Nykytaiteen museo, 1989), 235.

teille ja nasareeneille ”rehellisen” taiteellisuuden mallin antoivat 1400-luvun ”primitiivit” – taiteilijat, jotka elivät ennen ”luonnon jäljittelyn” täydellistymistä eli Rafaelia ja täysrenessanssia. Niinpä 1800-luvun alusta saakka luettiin historiaa toisessa järjestyksessä: ensin Fra Angelico, Piero della Francesca – ja viimein Giotto 1900-luvun vaihteessa ja sen jälkeen. Nämä tarvittiin tässä järjestyksessä, jotta modernismin primitivismi olisi tullut historialla siunatuksi. Useat tyyliperiodit elävätkin kuin huomaamatta kahdessa ajassa: toinen, varhaisempi, tarvitaan nykyisyyden puolustajaksi ja takaajaksi. Aiempi myytti vahvistaa uutta myyttiä. On oikeastaan erikoista, että ajattoman taiteen ajatus vaatii ja vaalii käsitystä primitivismistä – Venturista Di-di-Hubermaniin.

Ajan kulku ja siihen kytketty tyyllinen edistymisen tulivat monella tavalla haasteeksi modernismin taiteilijoille. Ajan kulku ja taiteen kehitys yhtäläistettiin. Ne eivät voineet kulkea ”takaperin”. Diakronian oli oltava yhdensuuntainen, lineaarinen. Kun kehityksen suunta oli valittu, paluuta aiempaan ei ollut. Pikemminkin odotettiin jatkuvaa kehitystä, jossa ei enää saa katsoa ”taaksepäin” historiaan. Kuvataiteellisessa modernismissa taaksepäin silmäily katsottiin taiteelliseksi regressioksi tai itsemurhaksi. Paul Mann kommentoi: ”Uusi tuli sekä välttämättömydeksi että fataaliksi laiksi”.³⁶ Uuden normatiivisesta tavoittelusta ei sittemmin tullut vanhentunutta, ei ainakaan taidemaailmassa.

Taakseen katsomisen sääntöä on kuitenkin silloin tällöin rikottu. Kasimir Malevitsh ja Francis Picabia, esimerkiksi, päättivät tehdä figuratiivisia teoksia abstraktien jälkeen. Picabian tapaus on sekä kiinnostava että ”varoittava” esimerkki. Hänen öljymaalauksensa *Femmes au bull-dog* (*Nainen ja bulldoggi*, 1941–42) oli monille shokki, koska se oli kuulaan plastis-realistinen. Timothy van Laar ja Leonard Diepeveen kommentoivat:

36 Paul Mann, *A Theory-Death of the Avantgarde* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), 91.

”Teos pudotti hänet pois planeetan pinnalta”.³⁷ Figuurimaalaus ei ollut prestiisin mukaista henkilöltä, joka oli tehnyt niinkin pelkistetyn teoksen kuin *Danses à la source 1* vuonna 1912.

Giorgio de Chirico puolestaan palasi myöhemmin tekemään teoksia aiemmalla tyyllillään, mitä muun muassa André Breton paheksui. De Chiricon voidaan sanoa tapaille oman synkroniansa ulottuvuuksia, kun hän 1920-luvun puolivälissä sanoi hyvästit lineaariselle modernistiselle aikakäsitykselle ja palasi yhä uudestaan aiempiin metafyyssisen kauden teoksiinsa. Uusia maalauksia ei usein erota hänen aiemmista teoksistaan, vaikka hän tekikin niitä ironisesti muunnellen.³⁸ De Chiricoa syytettiin pysähtyneisyydestä, vaikka hän yritti pysäyttää aikaa – ja kenties nopeuttaa myyntiä.

1980-luvun lopussa alkoi lopulta näyttää siltä, että modernismin ”nouseva” lineaarisuus ei ollut enää ainoa kriteeri. Julian Spalding toteaaakin: ”[M]odernistinen käsitys avantgarden askel-askeleelta -edistymisestä ei ole enää vakuuttavaa tai puolustettavissa.”³⁹ Näillä lausunnoilla ei kuitenkaan ole ollut paljon merkitystä. Taiteen kentän myyttisyys kosketti usein myös tutkimusta. Voikin sanoa, että ajatus modernistisen taiteen lineaarisuudesta tuotti lopulta anakronismin, mikä on oikeastaan paradoksaalista, koska anakronistinen näkemys juuri vastustaa lineaarista historiakäsitystä. Kysymys oli pikemmin stagnaatiosta, jonka merkit tulivat esiin Friedin ja Greenbergin ajattomuuden ideasta: lineaarinen kehitys johtaa ajattomuuteen. Voimme oikeastaan vain puhua diakronian dialektiikasta: on olemassa diakronia myös väliaikaista synkroniaa varten.

37 Timothy van Laar & Leonard Diepeveen, *Artworld Prestige. Arguing Cultural Value* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 63.

38 Ks. Altti Kuusamo, ”Giorgio de Chirico, melankolia, aika, synestesia. Modernin melankolian dynamiikkaa VIII, 2. osa,” *Synteesi* nro 1–2 (2020): 22, 26–27.

39 Julian Spalding, *The Eclipse of Art. Tackling the Crisis in Art Today* (Munich, Berlin, London: Prestel, 2003), 94.

Kronotopia: ajan ja paikan yhteenliittymät

Ennen kuin pohdin heterokronian ulottuvuuksia, on luotava katsaus aika-paikka -relaatioiden eräänlaiseen ensiasteeseen, kysymykseen kronotopiasta. Tämä juuri sen takia, että anakronistiset käsitykset unohtavat paikanmääritykset taiteen historiassa. Käsitteen isä, Mihail Bahtin, tarkoitti kronotopialla alun perin ”ajallisten ja paikallisten suhteiden [- -] keskinäistä sidonnaisuutta” ja rajasi sen ensi sijassa kirjallisuuden ilmiöksi, vaikka termi oli lainattu luonnontieteistä. Kronotoopilla on Bahtinin mukaan ”kirjallisuudessa lajiominaisuuksia määräävä merkitys”.⁴⁰ Laajemmin ottaen tämä tarkoittaa myös kirjallisen perinteen vaikutusta seuraaviin aika-paikka -käsityksiin. Taidehistoriassahan vastaava prosessi jakautuu eri genrien kesken tyylikausipainotteisesti. Kirjallisuudessa kronotopia on erilainen rakenne: se ei ole sidottu tyylikausiin. Henry Miller voi kaikessa rauhassa lainata Francois Rabelais’n kirjoitustyyliä – ja modernisti Marcel Proustin kirjallinen tyyli voidaan lopulta nähdä lähempänä 1700-luvun kirjallista tyyliä kuin monen aikalaiskirjailijan.

Ajallisuus ja paikallisuus eksistoi siis kirjallisuudessa eri tavoin kuin kuvataiteessa, jossa kunkin ajan ”tyyli” värittää koko kuvien tantereen. Tätä ei useinkaan ymmärretä. Kirjallisuudentutkimus voikin hypellä analyysissään aikakaudesta toiseen aivan eri tavoin kuin taidehistorian tutkimus ja kuvataiteen käytännöt (ehkä 1980-luvulle saakka). On myös muistettava, että epiikka mahdolluttaa kokonaisen kielellisen maailman itseensä. Voisi sanoa: jokainen romaani on oma aikakautensa. Mihail Bahtin lausui asian seuraavasti: ”Tästä johtuu aivan erilaisten kirjallisuuden ilmiöiden rinnakkaiselo, joka vaikeuttaa tavattomasti historiallista kirjallisuudentutkimusta”.⁴¹ Bahtin

40 Mihail Bahtin, *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*, käänt. Kerttu Kyhälä-Juntunen (Moskova: Progress, 1979), 243–244.

41 Ibid.

tarkoittaa tässä sitä, että kirjallisuuden historia voi panna eri aikakaudet samalle janalle kielen ilmaisujen suhteen.

Yhtä kaikki, voimme kronotopialla kuvataiteessa tarkoittaa sitä, miten paikka ja aika ovat suhteessa toisiinsa kuvissa: maalaukset ja arkkitehtuuri syntyvät tiettyyn paikkaan tai kuvaavat tiettyjä paikkoja – ja ovat tietyn paikkakulttuurin synnyttämiä. Silloin kun aika-paikka -relaatiot eri kulttuurien kosketuksessa sekoittuvat, olemme oikeastaan hyvin lähellä sitä, mitä nykyään yhä useammin kutsutaan heterokroniaksi.

Paikka voi myös herättää tietyn aikakauden – ja muuttaa näkemyksiä nykyhetkestä. Tästä on paljon huonoja ja hyviä esimerkkejä. Huonoja ns. Siena-ilmiön suhteen. 1950-luvulla modernit arkkitehdit vaelsivat Italiaan, Sienaan, ihaillemaan piazza del Campoa. He ajattelivat, että sen hienous voidaan muuttaa ”suhteiksi” ja palasivat takaisin suunnittelemaan lisää valkoisia ikkunauhalaatikoita ja teräs- ja lasikoteloita, jotka eivät ollenkaan näyttäneet sellaiselta kuin piazza del Campon näkymät, eivätkä juuri poikenneet arkkitehtien edellisistä suunnitelmista. ”Suhteet” eivät luoneetkaan samanlaista vaikutelmaa.⁴²

Myönteisemmin ymmärrettynä aika-paikka -relaatio huomioi historian. Arkkitehti Louis Kahnille oleskelu Roomassa merkitsi suurta muutosta hänen arkkitehtuurinäkemyksissään. Historian resonanssi oli mahdollista nykyisyydessä. Filosofin ja esteetikko Arthur Danto kirjoittaa, miten ratkaiseva tämä Roomassa vietetty aika oli Kahnin lisäksi myös hänelle itselleen. Siellä hän löysi taidehistorioitsija Rudolf Wittkowerin tekstit. Oleskelustaan Roomassa Danto toteaa: ”Näin kaiken historiallisen muuntuvuuden (*transfiguration*) merkeissä. [- -] En koskaan sen jälkeen voinut olla sinut formalismin kans-

42 Ks. Altti Kuusamo, ”Muoto, merkitys, muisti,” *Synteesi* nro 3 (1988): 97–98; vrt. myös Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York: The Museum of Modern Art Press, 1984), 62. Olen edelleen kehittänyt Venturin ideoita mainitussa tekstissäni, luvussa ”Piazza del Campo -syndrooma”.

sa”, hän kommentoi.⁴³ Voidaankin sanoa, että Rooman kronotopia muutti Danton näkemykset aikakaussuhteista perustavanlaatuisesti. Mutta kronotopia merkitsee tässä myös herätettä huomaamaan *historiallisen* heterokronian olemassaolo: Rooma oli eri paikka ja aika 1600-luvulla kuin Danton ja Kahnin aikana.

Heterokronia vaihtoehtona?

Pamela Lee on esitellyt käsitteen kronofobia, aikakauhu, kuvatakseen sen avulla 1960-luvun erikoista suhdetta aikaan. Tuolloin elettiin kulttuurin tihenevien rytmien paradigmaattista aikakautta ja käytiin siten sotaa ajan kulumista vastaan. Samalla aika haluttiin kohottaa absoluuttiseksi mittariksi kaikelle nopealle muutokselle. Yhden aikaperiodin sisään täytyi saada mahdutetuksi paljon enemmän kuin aiemmin. Hyvä esimerkki tästä on On Kawaran *Date paintings*, joihin taiteilija taltioi kunkin päivän päivämäärän. Siten *ajankohta* itsessään tuli kuvan aiheeksi ja sisällöksi.⁴⁴ Ajan ja tapahtumisen rytmi oli kiihkeää ja sen takia pienikin aikaväli täyttyi tiheästä tapahtumisesta. Ajan ongelma olikin käsitetaiteelle keskeinen haaste. Pamela Lee toteaa: ”Voisimme kirjoittaa teostolkulla käsitetaiteen sitoutumisesta aikakysymyksiin: se on itsessään loputon päänäpintymä”.⁴⁵ Leen kommentti tuo mieleen Gillo Dorflesin ajatuksen aikaintervallien kutistumisesta nykykulttuurin eri alueilla.⁴⁶

1960-luku on hyvä esimerkki myös siitä, miten kulttuurin eri alueiden suhteet tiivistyivät. Siten

voimmekin huoletta puhua 1960-luvun hengestä. Esimerkkejä on riittämiin. Olen toisaalla analysoinut 1960-luvun suhdeverkkoa.⁴⁷ Pierre Bourdieun toiminta 1960-luvulla osoittaa hyvin, miten *Zeitgeist*-ajattelu ottaa mallia jonkin aikaisemman periodin *Zeitgeist*-ajattelusta perustellakseen olemassa olevia tiiviitä eri alueiden yhteyksiä. Bourdieu toimi koko 1960-luvun läheisessä yhteistyösuhteessa kuvataiteilija Bernard Rancillaciin.⁴⁸ Tämä yhteistyö eri alojen välillä tuli myös perustelluksi sillä, että Bourdieu käänsi Erwin Panofskyn teoksen *Gothic Architecture and Scholasticism* ranskaksi. Teos käsittelee samankaltaisuuksia 1200-luvun alun arkkitehtuurin ja skolastiikan välillä: systemaattinen älyllinen toiminta johtaa supra-persoonallisiin ”tapojamuovaaviin-voimakenttiin”.⁴⁹

Kaikkein hätkähdyttävien todistus syvästä muutoksesta on Umberto Econ toiminta: ”Kun sitten tuli 60-luku, se yhtäkkiä kaatoi päälleen ajan tasalla pysymisen kastikkeen ja hukutti lapsensa siihen [- -] Löydöt muuttuivat kiihtymykseksi, kiihtymys lingvistiseksi tottumuksiksi, lingvistinen tottumus hermoväreeksi, hermoväreet kohtuuttomuudeksi”.⁵⁰ Näin voi käydä silloin, kun heterogeenisimmillakin älyllisillä toiminoilla on homogeeninen ajallinen yhteys.

1960-luku synnytti paradoksin: aika piti pysäyttää kulttuurin nuortumisen nimissä nopeuttamalla taiteen muutoksia. Syntyi myös toinen paradoksi: diakronia (ajallisten muutosten ulottuvuus) etsi synkronista momenttiaan taiteen jatkuvan muutoksen nimissä. Diakronia näytti muuttuvan synkroniaksi, kun muutoksesta tuli stagnaatio.

43 Arthur Danto, *Philosophizing Art. Selected Essays* (Berkeley: University of California Press, 1999), 195.

44 Pamela Lee, *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s* (Cambridge, MA & London: The MIT Press, 2004), 8, 293–297. Ajankohdan nostamisesta teoksen aiheeksi, ks. Roberta Smith, ”Conceptual Art,” teoksessa *Concepts of Modern Art*, ed. Nikos Stangos (London: Thames and Hudson), 267.

45 Ibid., 288.

46 Gillo Dorfles, *L'intervallo perduto* (Milano: Skira, 2006), 3–9, 22–27.

47 Ks. Altti Kuusamo, ”Identiteetistä toiseen: 60-luku,” teoksessa *Mediatieteen kysymyksiä 2*, toim. Sam Inkinen, Eva Sundgren, Mauri Ylä-Kotola (Rovaniemi: Lapin yliopisto, 1998), 323–350.

48 Sarah Wilson, *The Visual World of French Theory: Figurations* (New Haven & London: Yale University Press, 2010), 64–97.

49 Ibid., 79; vrt. Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism* (New York: Meridian, 1976), 36–45.

50 Umberto Eco, *Matka arkipäivän epätodellisuuteen* (Helsinki: WSOY, 1984), 190.

Usein on mietitty, kumpi Louis Ferdinand de Saussuren keksimistä merkityksen sivuista on pitempi, diakronia vai synkronia? Diakronia merkitsee muuttuvaa ja siten epäjatkovaa ajanmääritystä, kun taas synkronia merkitsee muuttumattomien rakenteiden ja merkitysten ulottuvuutta. Siten kielellä on synkroninen rooli, sen kielioppi luo historiaan pysyvyyden syvyys-suunnan: ymmärtäisimme ilman Lönnrothin *Kalevalaa* Agricolan ajan kieltä. Diakronia liittyy ajallisesti muuttuviin kielioppeihin, joista paras esimerkki on kuvataiteen tyyliperiodit. Jokainen periodi haluaa luoda oman kielensä, vaikka se tuntuisi vain kielen pinnalta. Diakronian ”laidalle” sijoittuvat sellaiset kuvataiteen suuntauksat, jotka ovat jokseenkin immuuneja suurille aikakausimuutoksille – tai eivät välitä niistä.⁵¹ Tällöin tyyli muuttuu lajiksi, kuten kävi naivismin muuntuessa ”toritaiteeksi”. Tyylistä tulee laji – ja lajista lopulta esteettinen painolasti.

Modernismille oli aivan keskeinen se Ernst Jüngerin ajatus, että moderniteettiin kuului taipumus vaeltaa ”kevyellä pakkauksella” (*mit leichtem Gepäck*). Modernismi jätti taakseen kaiken *raskaan*: mimesiksen taiteessa, traditio-naalisen mestaruuden, perityt eettiset ja esteettiset konventiot ja antiikin mytologisen tradition ylläpitämisen. Taide, musiikki ja filosofia hylkäsivät kaiken liiallisen painon ja pyrkivät radikaaleihin reduktioihin.⁵² Tämä voittoisa reduktionismi saavutti lakipisteensä – ei niinkään romaanitaiteessa – vaan juuri 1950-luvun yhä pelkistyvässä abstraktismissa, jossa se pysytteli koko 1960-luvun ja lopulta johti taiteen immaterialisointiin käsitetaiteen nimissä – ja lopuksi sen vastakohtaan, toimintataiteeseen. Tämä ”kevytpakkaus” vaati ainoastaan yhden mausteen: *uuden* mytologisoinnin. Tähän uuden mytologisointiin liittyi myös ajatus periodin täydellisestä erilaisuudesta aiempaan nähden, ikään

kuin mytologisoinnin takaajana. Samalla tähän kevytpakkaukseen oli sisällytetty kaikki tulevat anakronismit.

Peter Koselleck toteaa, että juuri moderniteetti teki ajasta itsestään dynaamisen ja historiallisen voiman tavalla, joka oli uusi (sic!) ”historian kollektiivinen singulaari”.⁵³ Kuten usein on todettu, moderniteetti ei ainoastaan asettunut antiikkia ja keskiaikaa vastaan, vaan yleensä koko traditiota vastaan.⁵⁴ Paul Ricoeur sanoo sen näin: ”Tosi-asiassa moderniteetti on yhtä aikaa sekä itseään arvostava että itseensä viittaava. Se karakterisoi itsensä yliveritaiseksi epookiksi määrittämällä itsensä laadultaan tämänhetkisyudeksi.”⁵⁵ Voi sanoa, että Friedrich Schlegelin ”uuden poettisen mytologian” ohjelma, joka romantiikan alkuvaiheessa pyrki tekemään täydellisen eron ”vanhan ajan” symbolisiin käytäntöihin,⁵⁶ oli ensimmäinen askel tämän ”uuden” laadullistamiseksi.

Diakroniaan kuuluva tyylimurros on Slavoj Žižekin mukaan aina tapahtuma (*event*).⁵⁷ Filosofi Maurice Blanchot puolestaan toteaa: jos myönnät sen tosiasian, että olet käännekohtassa, tosiasiallisesti et ole käännekohtassa.⁵⁸ Käännekohta tuntuu määrittävän meitä enemmän kuin me käännekohtaa. Oikeastaan ei ole erikoista vaan tyypillistä se, että jokainen vuosi nykyisessä hektisessä ajassamme tuntuu käännekohtalta. Aikatietoisuutemme herkkyytys luo tämän illuusion.

51 Ks. Altti Kuusamo, *Tyylistä tapaan – semiotiikka, tyyli, ikografia*, (Helsinki: Gaudeamus, 1996), 198–199.

52 Boris Groys, *Going Public* (Berlin: Sternberg Press, 2010), 86–87.

53 Peter Koselleck, *Futures Past. On the Semantics of Historical Time* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1985), 246, 249.

54 Ks. esim. Peter Osborne, *The Politics of Time. Modernity and Avant-Garde* (London: Verso, 1995), 14.

55 Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2006), 310.

56 Ks. Friedrich Schlegel, *Über literatur, Kunst und Geist des Zeitalters* (Stuttgart: Reclam, 1964), 104.

57 Slavoj Žižek, *Event* (London, Penguin Books, 2014), 180–181.

58 Žižek, *Event*, 179.

Jos on niin, että kronofobia on lisääntynyt tyylien saostumisen jälkeen – ja synnyttänyt mielikuvan siitä, että aiemman diakronian esimerkit elävät synkronisesti samassa ajassa, se merkitsee myös uutta haastetta heterokronialle – sille, että monet aika- ja paikkatasot ovat yhtä aikaa sekä mieltävissä että käytettävissä, konteksteja unohtamatta. A. Nagelin ja C. Woodin esittämä ajatus pluraalista temporaalisuudesta on nähdäkseni lähellä heterokronian käsitettä.⁵⁹

Aiempi länsimainen aikakäsitys ja ajatus ”kehityksestä” ulotettiin koskemaan myös kolonisoituja maita – ja siten hallitsemaan kaikkea kulttuurista toiseutta ja vaihtoehtoisia temporaalisuuksia, heterokroniaa. Vallalla oleva taiteen aikasysteemi olikin asettunut toimimaan kolonialismin aikakaudella.⁶⁰ Länsimaisen kulttuurin aikakäsitys oli, ja edelleen on, universalisoidun taiteen suhteen ”ajatonta” taidetta vain tiettyjen aikakausien suhteen. Tällaista käsitystä hallitsi, voisi sanoa, historiallinen kronotopia, historiallinen aika-paikka -käsitys, jonka keskipisteinä ja kriteereinä ovat olleet suuret länsieurooppalaiset maat, pääasiassa Italia ja Ranska.

Kun kasvettiin ajatukseen, että meidän kulttuurimme kronologia on universaaliala, taidehistorian länsimaiselle aikajanalle siirrettiin myös meksikolainen, aasialainen ja Lähi-Idän taide. Voisikin sanoa, että varhainen modernismi, tässä tapauksessa prekubismi, pakotti Länsi-Afrikan varhaiskantaiset naamiot *meidän kulttuurimme aikajanalle*.

Varsin tuore esimerkki siitä, miten meidän kulttuurimme kronologia on yhä ratkaisevassa asemassa, on Julian Bellin kirjoittama tuore taidehistoria *Mirror of the World. A New History of the Art* (2007). Siinä muiden kulttuurien taidetta tarkastellaan länsimaisen samanaikaisuuden valossa – ikään kuin ”kulttuurien välisen vertailun”

kautta.⁶¹ Nykyisin on kuitenkin selvää, että eri kulttuurien aikakäsitykset ja ”aikajanat” ovat hyvin erilaisia. Niiden kronotopia on toinen ja siten myös heterokronia – eli eriaikaisuus.

Tutkimustapaamme luonnehtii kuitenkin edelleen voittopuolisesti se, että kaikki uusi voikumota entiset käsitykset vain päivämäärän perusteella. Tutkimusasetelmat muuttuvat nopeasti: Jacques Lacanista ollaan yhtäkkiä hiljaa avantgarde-tutkimuksen piirissä, mutta Iranissa hänen ajattelunsa saa osakseen yhä enemmän opiskelijoiden mielenkiintoa.

Tutkimuskohdetta ja -asenteen eroja on vaikea huomata silloin, kun on kysymys toisaalla olevan kulttuurin taiteesta. Heterokronia merkitseekin: meidän on otettava huomioon eri kulttuurien omat aikavyöhykkeet.⁶² On kuitenkin myös niitä, jotka näkevät, että juuri nykytaide elää ajattomuudessa ja että heterokronia tapahtuu meidän taiteessamme. Näin ajattelee esimerkiksi Nicolas Bourriaud.⁶³ Ajatus heterokronian mahdollisuudesta on kuitenkin vaarassa: globalisaation myötä taidekulttuuri on homogenisoitunut ja ottanut yhä enemmän ilmiöitä valkoisen kuutionsa sisään. Tämän prosessin varjopuoliin havahtuminen ei kuitenkaan pysäytä taidekauppaa, jonka keskus on postkolonialistinen Lontoo. Samalla kun se sulattaa taideilmiöitä samalle huutokauppapöydälle, tutkijoille on tullut tarve nähdä aikakaudet, ei pelkästään ajallisessa syvyysuunnassa vaan myös kulttuurien eripaikkaisuuden mukaan. Tällä tavalla aikamme subjektiivinen ja relatiivinen, Henri Bergsonista alkunsa saanut aikakäsityksen malli voidaan valjastaa laajempiin tarkoituksiin ja siten avata mahdollisuus tarkastella kulttuurisen toiseuden aikakäsityksiä ylyksilöllisinä ilmiöinä. Tähän paradoksiin on toistaiseksi tyytymisen.

61 Julian Bell, *Mirror of the World. A New History of the Art* (London: Thames and Hudson, 2007), 7.

62 Keith Moxey, *Visual Time*, 43.

63 Nicolas Bourriaud, *The Exform* (London: Verso, 2015), 47, 60.

59 Nagel & Wood, *Anachronic Renaissance*, 7.

60 Vrt. Moxey, *Visual Time*, 8, 173–174.

Anakronismin ongelma on juuri historiallisen toiseuden saostuminen. Anakronisti ei esimerkiksi osaa vastata kysymykseen, miksi Hagar ja enkeli -aihe ilmestyi maalaustaiteeseen juuri 1600-luvun alussa?⁶⁴ Asian selvittäminen vaatii aikakauden ainutkertaisten psykohistoriallisten ja uskonnollisten muutosten sekä muiden kontekstien tutkimista ja ymmärtämistä. Tämä tutkiminen ei kuitenkaan poissulje sitä, että huomaamme ennen huomaamattomia piirteitä eri Hagar ja enkeli -maalauksissa. Aiemmin ei esimerkiksi ole kiinnitetty huomiota siihen, että enkeli koskettaa Hagaria.⁶⁵ Tämä on siis aikamme huomio, joka saattaa yhdistää tutkijaa aikamme vallitseviin tutkimusintresseihin. Kuitenkin tuon ajan katoliseen uskoon liittyvät visuaaliset yksityiskohdat saattavat vain tuoda julki kulttuurisen kuilun aikamme ja 1600-luvun välillä.

64 Hagar ja enkeli -aihetta on tutkittu kansainvälisesti hyvin vähän – irrotettuna eri taiteilijoiden monografioista. Niinpä ns. lattea empiristinen näkökulma on rajoittunut vain selvittämään, miten aihe periytyy taiteilijalta toiselle kiinnittämättä laisinkaan huomiota siihen, miten ja miksi aihe tulee suosituksi juuri 1600-luvun alussa (ks. Altti Kuusamo, ”Maallisen ja yliluonnollisen välinen kommunikaatio: Hagar ja enkeli -aiheen dynamiikkaa 1600-luvun Italian taiteessa, I osa.” Ilmestyy: *Synteesi* nro 1 (2022)).

65 Kuusamo, *ibid.*

Tässä mielessä heterokronian käsite on soveliaampi korostamaan eri kulttuurien ja eri aikakausien ajallista toiseutta ja erilaisuutta. Heterokronikko ottaa huomioon muutosten hermeneuttiset kytkökset ja myöntää aikakausien väistämättömän kulttuurisen erilaisuuden. Kun anakronisti haluaa unohtaa oman tutkimusajankohtansa historiallisuuden jonkin hetkellisesti vireillä olevan taiteen trendin nojalla, hän samalla unohtaa juuri laajasti opitun kontekstuaalisen toiseuden käsitteen. Loppuyhteenvedo on tässä mielessä helppo kiteyttää: heterokroninen asenne pyrkii ottamaan huomioon kontekstit ja kulttuurisen erilaisuuden, kun taas anakronistinen asenne haluaa formalistisesti unohtaa ne taideteoksen historiattoman olemistavan nimissä. Anakronismi on näin ollen vain uusi formalismin muoto.

Altti Kuusamo on taidehistorian emeritusprofessori (Turun yliopisto), Helsingin yliopiston taidehistorian dosentti ja Lapin yliopiston mediasemiotiikan dosentti. Hänen kiinnostuksen kohteisiinsa lukeutuvat post-renessanssi, taidehistorian metodologia sekä nykytaide teorioineen.

Lähteet

Bahtin, Mihail. *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Suom. Kerttu Kyhälä-Juntunen. Moskova: Progress, 1979.

Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1999.

Bell, Julian. *Mirror of the World. A New History of the Art*. London: Thames and Hudson, 2007.

- Benjamin, Walter. *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- Bourriaud, Nicholas. *The Exform*. Trans. by Erik Butler. London: Verso, 2015.
- Culler, Jonathan. *Ferdinand de Saussure*. Suom. Risto Heiskala. Helsinki: Tutkijaliitto, 1994.
- Danto, Arthur. *Philosophizing Art. Selected Essays*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Didi-Huberman, Georges. *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantomes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.
- Didi-Huberman, Georges. "Before the image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism." In *Compelling Visuality*, edited by Claire Farago & Robert Zwijnenberg, 31–44. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2003.
- Didi-Huberman, Georges. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Torino: Bollari Boringhieri, 2006.
- Didi-Huberman, Georges. *Ninfa fluida. Saggio sul pannello-desiderio*. Tradotto da R. Rizzo. Milano: Ascondita SRL, 2019.
- Dorfles, Gillo. *L'intervallo perduto*. Milano: Skira, 2006.
- Eco, Umberto. *Matka arkipäivän epätodellisuuteen*. Suom. A. Buffa. Helsinki: WSOY, 1984.
- Fried, Michael. *Art and Objecthood*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1998.
- Freedberg, David. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1991.
- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. Second, revised edition. Trans. by J. Weinsheimer & D. Marshall. London: Sheed & Ward, 1989.
- Gadamer, Hans-Georg. *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Käänt. I. Nikander. Tampere: Vastapaino, 2004.
- Greenberg, Clement. "Towards a Newer Laocoon." In *Pollock and After. The Critical Debate*, edited by Francis Francina, 35–46. London: Harper & Row, 1985.
- Groys, Boris. *Going Public*. Berlin: Sternberg Press, 2010.
- Heidegger, Martin. *Sein und, Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993.
- Johnson, Christopher. *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. New York: Cornell University Press, 2012.
- Koselleck, Peter. *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*. Trans. by K. Tribe. Cambridge, MA: The MIT Press, 1985.
- Kosuth, Joseph. *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966–1990*. Cambridge, MA & London: The MIT Press, 1998.
- Kubler, George. *The Shape of time. Remarks on the History of Things*. New Haven & London: Yale University Press, 1962.
- Kuusamo, Altti. "Muoto, merkitys, muisti." *Synteesi* 7, nro 3 (1988): 84–110.
- Kuusamo, Altti. "Havainto ja kieli, esine ja mieli." Teoksessa *Synnyt*, toim. Timo Valjakka, 227–248. Helsinki: Nykytaiteen museo, 1989.
- Kuusamo, Altti. *Tyylistä tapaan: semiotiikka, tyyli, ikonografia*. Helsinki: Gaudeamus, 1996.

- Kuusamo, Altti. "Identiteetistä toiseen: 60-luku." Teoksessa *Mediatieteen kysymyksiä 2*, toimittaneet Sam Inkinen, Eva Sundgren, Mauri Ylä-Kotola, 323–349. Rovaniemi: Lapin yliopisto, 1998.
- Kuusamo, Altti. "Michelangelo ja melankolian vieteri." *Synteesi* 25, nro 4 (2006): 19–41.
- Kuusamo, Altti. "Giorgio de Chirico, melankolia, aika synestesia. Modernin melankolian dynamiikkaa VIII, 2. osa." *Synteesi* 39, nro. 1–2 (2020): 13–39.
- Laar, Timothy van & Diepeveen, Leonard. *Artworld Prestige. Arguing Cultural Value*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Lee, Pamela. *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s*. Cambridge & London: The MIT Press, 2004.
- Mann, Paul. *A Theory-Death of the Avantgarde*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Moxey, Keith. *Visual Time. The Image in History*. Durham and London: Duke University Press, 2013.
- Nagel, Alexander & Wood, Christopher. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010.
- Osborne, Peter. *The Politics of Time. Modernity and Avant-Garde*. London: Verso, 1995.
- Paul Ricoeur. *Memory, History, Forgetting*. Trans. by Kathleen Blamet & David Pellaur. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2006.
- Saxl, Fritz. *A Heritage of Images*. Harmondsworth: Penguin Books, 1970.
- Schlegel, Friedrich. *Über literatur, Kunst und Geist des Zeitalters*. Stuttgart: Reclam, 1964.
- Segre, Cesare. *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*. Torino: Giulio Einaudi, 2003.
- Spalding, Julian. *The Eclipse of Art. Tackling the Crisis in Art Today*. Munich, Berlin, London: Prestel, 2003.
- Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art Press, 1984.
- Warburg, Aby. "Einleitung zum Mnemosyne-Atlas (1929)." Im *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, bearbeitet von Ilsevilla Fliedl & Christoph Geissmar, 171–173. Wien: Residenz Verlag, 1992.
- Wedepohl, Claudia. "Pathos – Polarität – Distanz – Denkraum. Eine archivarische Spurensuche." Im *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien*, bearbeitet von Sigrid Weigel & Karlheinz Barck, 17–49. München: Wilhelm Fink Verlag, 2014.
- White, Hayden. *Figural Realism. Studies in Mimesis Effect*. Baltimore & London: The John Hopkins University Press, 2000.
- Wilson, Sarah. *The Visual World of French Theory: Figurations*. New Haven & London: Yale University Press, 2010.
- Žižek, Slavoj. *Event*. London: Penguin Books, 2014.

Studying Restoration Painting

A Case Study of a Modification¹

Emilia Laaksovirta

doi.org/10.23995/tht.112171



In this article I discuss the history of restoration painting through art history and art conservation with the help of a case study. Restoration painting has a long history as a part of art conservation. The methods and theories of restoration painting have evolved along with the process of art conservation into a discipline of academic study. I discuss an old method of restoration painting called overpainting by means of a case study. Overpainting was quite a common practice, until it became viewed as unethical and unprofessional. The case study is a painting that was modified by overpainting. The modifications were done most likely at the same time as damages to the canvas were repaired, possibly sometime before the middle of the 20th century. The old overpaintings were removed during a complete restoration of the painting in 2018–2019. The removal of the overpaintings uncovered new possibilities for the interpretation of the motif of the painting. I briefly discuss the idea of the Italian *tratteggio* method of restoration painting, which in my view demonstrates a scientific turn in conservation. I also discuss new ways of using scientific methods of collecting data for decision making in restoration.

Keywords: *art conservation, art history, overpainting, restoration painting, science in conservation*

¹ I would like to thank all those who have provided feedback, comments, and assistance during various parts of writing this article: my supervisors Tutta Palin and Riikka Stewen, TAHITI editors and referees, art history seminar group, conservator colleagues, The Kunsthistorisches Museum in Vienna, Annika Niemelä, Sarah Maisey, Elizabeth Nyman and Jonne Lehtimäki. All the shortcomings of the text are my own.

Restoration painting is a common conservation practice. The development of conservation and restoration as an academic discipline has been established through adapting the research methods of the natural sciences for material investigations and working practices. In this article, the history of restoration painting is approached by means of a case study of a painting depicting a female figure holding grapes and wearing a vine leaf garland. The painting had large areas of overpainting and modifications that were done as part of an earlier conservation and restoration intervention. With the removal of the overpainting as part of the conservation, the painting's motif was opened up from a simple portrait of a woman into an androgynous Bacchic or bacchante one.

Methodology and attitudes adopted from natural sciences have acted as a way of controlling conservation and restoration practices and have led to the development of a specific scientific method of restoration painting, called *tratteggio*. *Tratteggio* was developed in the 1930s in Italy by Cesare Brandi as a solution to combat unethical and lavish restoration painting. The *tratteggio* restoration is clearly discernible from the original painting and restricted to the area of loss, unlike previous overpainting modifications. The quest for objectivity and truth characteristic of natural science when used as a method in conservation has been questioned within the field, while, in contrast, new and innovative ways of using scientifically acquired data have been applied in contemporary conservation and restoration. The act of restoration painting calls for knowledge of materials, the ethics of conservation, and creativity and skill in painting. A conservator-restorer must balance their actions between science and creativity. The act of restoration painting requires creativity and skilful craftsmanship, both of which may be elusive to the so called hard sciences.

Restoration painting as a phenomenon

The appearance of a work of art changes over time and also through different conservation and restoration treatments carried out on it. The general public is mostly unaware of these treatments and changes, although museums around the world are increasingly sharing snippets of information about their conservation work through social media and in their exhibition spaces and publications.² The treatment history of a painting can both conceal and allow the ways an artwork can be seen at a given time. The material existence of a painting is inextricably linked to how its subject matter is seen and interpreted, and often subsequent restorations may have altered the appearance of a painting so extensively that even its subject is no longer legible, or it has been totally obscured.

In this article, I will present a brief overview of the history of restoration painting as part of art conservation as opposed to the old practice of overpainting by discussing the case study of a painting that has undergone restoration; the painting depicts a womanly figure dressed in what seemed to be some sort of pleated garment with vine leaves and grapes. Removing the old restorations and overpainting revealed a significant modification of the painting's character. I will also discuss some of the terminology and attitudes associated with restoration painting in art conservation. Restoration painting as part of contemporary art conservation practice has evolved from a craft and artisanal activity to an often critically discussed and sometimes scien-

2 A recent publicly shared project is the material investigation and restoration of *The Night Watch* (1642) by Rembrandt van Rijn in the Rijksmuseum in the Netherlands. The Rijksmuseum decided to build a glass case surrounding the enormous painting, so that it could be on display through the process. "Operation Night Watch", accessed 17.12.2020, <https://www.rijksmuseum.nl/en/nightwatch>.

tifically reasoned method of the pictorial reintegration of damaged areas or losses in paintings.³

An old practice of overpainting can be understood as the modification of artworks by painting over the original surface by someone other than the artist themselves. This is a practice commonly seen in paintings that have undergone conservation and been restored before the ideas of modern conservation became widespread. It demonstrates the transformation of restoration painting from an uncontrolled, and from a contemporary perspective, an ethically uninformed activity to a professional restoration method. It has to be noted here, that not all older restorations were done “badly” or with the intention to modify or alter the paintings. However, the ethics of restoration were largely non-existent before the 19th century. Restoration painting as a part of contemporary art conservation follows the ethical guidelines of conservation that condemn the use of unsuitable materials (i.e., paints and other material that are difficult to remove or that would cause damage to the original surface) and the speculative filling in of an area of loss.⁴ This is a problem in paintings that have large areas of damage or loss that cannot be traced to a reliable source such as photographs, lithographs, replicas or remakes, to guide the restoration process. An interesting example of this kind of large area of loss is provided by a painting restored at the Tate Britain, the *Destruction of Pompeii and*

Herculaneum (1821) by John Martin, where the conservator Sarah Maisey had recourse to sound archival sources for the extensive restoration.⁵ Maisey used recent scientific methods to help the decision making, such as eye movement tracking and digital restoration models. This case seems to follow the continuum of science being used as best practice in conservation and restoration, both in research and decision making.

Without the archival sources available in the case of the Tate Britain painting, a restoration as extensive as that would not have been possible or ethical considering contemporary conservation ethics. ICOM-CC (International Council of Museums, Committee for Conservation) states that “Restoration is action taken to make a deteriorated or damaged artefact understandable, with minimal sacrifice of aesthetic and historic integrity.” As regards the co-operation of a conservator-restorer and curator the ICOM-CC also state that: “Together they must distinguish between the necessary and the superfluous, the possible and the impossible, the intervention that enhances the qualities of the object and that which is detrimental to its integrity.”⁶ These statements underline that all conservation and restoration activity should strive to maintain the integrity of an object and refrain from unnecessary interventions. Integrity of the object and the level of necessity of the conservation treatments and interventions are concepts that are under continuous discussion and have undergone significant changes in the past decades. Conservator David Bomford discusses in an article the change in attitudes towards a formerly common procedure of wax-lining that was critically re-evaluated in a

- 3 Salvador Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation* (Oxford: Routledge, 2005), xi–xii. Muñoz Viñas claims that contemporary theory of conservation started to develop in the 1980s, since the Burra Charter was published by Australia ICOMOS. The Burra Charter is an adaptation of the Venice Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites. “Burra Charter & Practice Notes”, accessed 17.12.2020, <https://australia.icomos.org/publications/burra-charter-practice-notes/>.
- 4 Magdalena Grenda, “Tratteggio retouch and its derivatives as an image reintegration solution in the process of restoration. Case study: restoration of a 20th century lithograph film poster by Stefan Norblin,” *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d’Objets d’Art*, no. 1 (15 November 2010), paragraph 11.

- 5 Sarah Maisey, Patricia Smithen, A. Soler & Tim Smith, “Recovering from destruction: the conservation, reintegration and perceptual analysis of a flood-damaged painting by John Martin,” *ICOM-CC: 16th triennial conference, Lisbon, 19-23 September 2011*, Paris: ICOM Committee for Conservation, 2011, 1–8.
- 6 ICOM-CC, “The Conservator-Restorer: A Definition of the Profession,” accessed 23.6.2021, <http://www.icom-cc.org/47/about-icom-cc/definition-of-profession/#.YNN5zr4za00>.

famous text “The Lining Cycle” by Westby Percival-Prescott in 1974.⁷ Wax-lining is now considered an unethical procedure, since it drastically changes the structural integrity of the painting, is irreversible, and can have negative effects on pigments by darkening them.⁸ Conservation and restoration ethics are not immutable, but continuously evaluated as new technical and material advances are introduced and old restorations are re-evaluated.

Since the turn of the 20th century and from a contemporary perspective, restoration painting and more broadly conservation has evolved from what seems like an uncontrolled craft activity to an academic field pursuing control via ethical guidelines, treatises, and conservation and heritage organisations such as the ICOM (International Council of Museums), ICOMOS (International Council on Monuments and Sites), the IIC (The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works), the ICON (The Institute of Conservation), and different regional groups.⁹ Dr. Salvador Muñoz Viñas explains how the contemporary theory of conservation has its roots in the writings of the 19th century art and architecture critic John Ruskin, who thought that ruins should be left as they were and no to be rebuilt. In contrast are the writings of Eugène Viollet-le-Duc, an architect and restorer likewise active in the 19th century, who in turn felt that the filling in of “blanks” in damaged buildings was justified. These two authors represent the polar

opposites of restoration attitudes in conservation. A third architecture scholar of importance for conservation history is the Italian architect and art historian Camillo Boito, who established the principle that the original and restored parts of an object should be clearly discernible “which allows for honest restoration of the object”.¹⁰ Restoration painting has been discussed in conservation conferences throughout the years and the number of publications on suitable methods and materials has been increasing.¹¹ It may be noted, though, that one of the earliest remarks on altering or retouching paintings can be found in the writings of Giorgio Vasari.¹²

There is a pronounced tendency in art conservation to break free from the amateurish background of modifying and altering paintings. Not only has conservation developed into an academic discipline that applies the research methods of natural sciences, but restoration painting has also been approached as a scientific method for filling in areas of loss. One of the most cited theorists in the conservation field is Cesare Brandi, who developed a specific method of restoration painting,

7 David Bomford, “The Conservator as Narrator: Changed Perspectives in the Conservation of Paintings,” *Personal Viewpoints. Thoughts about Paintings Conservation*, edited by Mark Leonard (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2001), 1–14.

8 Ibid.

9 Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*, 2.

A fairly comprehensive list of organisations dealing with conservation and cultural heritage around the world can be found on the CoOL (Conservation On-Line) website: <https://cool.culturalheritage.org/byorg/orgs.html>. The CoOL website is managed by FAIC (The Foundation for Advancement in Conservation).

10 Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*, 2.

11 Contemporary publications: Knut Nicolaus, *The Restoration of Paintings* (Cologne: Könemann, 1999); Joyce Hill Stoner & Rebecca Anne (eds.), *The Conservation of Easel Paintings* (Abingdon, Oxon [England]; New York: Routledge, 2012); Johannes Karl Fink, *Chemicals and Methods for Conservation and Restoration: Paintings, Textiles, Fossils, Wood, Stones, Metals, and Glass*, (Hoboken, New Jersey: Wiley, 2017). Several older texts are still available, but these do not comply with modern conservation ethics. There are also some do-it-yourself books targeted for non-conservators on the market that will not be listed here for obvious reasons.

12 Sheldon Keck, “Some Picture Cleaning Controversies: Past and Present,” *Journal of the American Institute for Conservation* 23, no. 2 (1984): 73–87, <https://doi.org/10.2307/3179471>. According to Keck, Vasari claimed Leonardo’s *Last Supper* as being “ruined” after restoration work done by Lomazzo in 1584. *The Last Supper* was painted in an experimental way, which caused the paint to start crumbling shortly after its completion in 1479, and it was subjected to several interventions by different artist-restorers.

the *tratteggio*, which strives to minimise those aspects that are considered unethical in restoration as part of conservation¹³: unfounded invention, and modification of the original.¹⁴ *Tratteggio* is a restoration method that on closer inspection is clearly discernible from the original painting and has for this reason been considered an ethical method of restoration painting. Conservator and researcher in Museum Studies, Miriam Clavir writes about the professional values in conservation and draws attention to the ideal of science in conservation. Methods adopted from the natural sciences in material investigation have been seen as the best way to preserve the integrity of an object.¹⁵ I see the overpowering scientificism in conservation as having resulted in a quest for an objective, scientifically sound and justifiable method of restoration painting. However, I find that the discourse surrounding conservation and science often fails to consider areas that are beyond scientific examination and methods, such as personal taste, tactile knowledge, and artisanship, all of which are, in my view, essential for a good restoration. Contemporary conservation relies on methods and attitudes it has adopted from the natural sciences, one of these attitudes or aspirations being that of objectivity in research results and practical methods of conservation and restoration.¹⁶

The practices of restoration painting cover several different techniques, attitudes, and terminology towards handling a painting in a way that inflicts change on its surface. Restoration is considered

to be something that differs from solely stabilising, conserving, the already existing materials of the artefact. Restoration painting is considered here as adding something unoriginal, such as additions made on the painting's surface in most cases by someone else than the artists themselves. These additions are made with the intention of modifying the painting, most frequently to fill an area of loss in order to establish visual cohesion after damage on the surface of a painting.

Restoration painting as discussed here is a part of art conservation and follows the ethics of conservation. However, the act of restoration painting is an act of creativity and skill, that in my view cannot be fully controlled scientifically. To achieve a restoration that is aesthetically pleasing and at the same time follows the ethics of conservation, conservators use their knowledge of materials they have acquired through a scientific investigation of the object. They also rely on tactile knowledge, a sense of materiality and aesthetics, that is accumulated through their work and is difficult to convert into writing. This skill is not so dissimilar to the work of an artist, but the aim is very different. An artist usually aims for impact, where the (contemporary) conservator aims to fade into the background. Through the centuries, art has been handled and modified with much more freedom than the contemporary ethics of art conservation would allow.¹⁷ Alessandra Melucco Vaccaro discusses the way art and cultural heritage at large were restored “in the style of the original” and how statues have been moved and modified to serve new purposes.¹⁸ Melucco

13 Restoration as part of conservation follows the ethical guidelines of conservation. Restoration as an independent activity done by someone other than a trained conservator does not necessarily follow these guidelines.

14 Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*, 3–4.

15 Miriam Clavir, “The Social and Historic Construction of Professional Values in Conservation,” *Studies in Conservation* 43, no. 1 (January 1998): 1–8, <https://doi.org/10.1080/00393630.1998.12068815>.

16 Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*, 67, 69.

17 Noémie Étienne, *The Restoration of Paintings in Paris, 1750–1815. Practice, Discourse, Materiality* (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2017), 10.

Maximiliaan P. J. Martens, “« Leave it or take it away »: ethical considerations on the removal of overpaintings”, *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d’Objets d’Art* (Juin 2015), paragraph 28.

18 Alessandra Melucco Vaccaro, “Historical Perspectives,” *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage* (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1996), 262–267.

Vaccaro states, that since the second half of the 19th century, with the advent of a new scientific thinking in the humanities, the transforming and reuse of objects has been unacceptable.¹⁹ Examining these early acts of conservation, restoration and modification offers new insight into the history of conservation and the handling of art.

Restoration painting historically

Recently some accounts of poorly conducted restorations done by amateurs have received wide media coverage, such as *Ecce Homo* (ca. 1930) in the Spanish town of Borja by Elias Garcia Martinez, a fresco now also known as the “Monkey Christ”, and a copy of Bartolomé Esteban Murillo’s *Immaculate Conception* in a private collection in Valencia.²⁰ In this chapter these poor amateur restorations function as a starting point, as they bear witness to a contemporary continuum of the long tradition of conservation and restoration of art done by amateurs and artists not trained to be conservators. These badly executed restoration jobs have understandably stirred irritation among professional conservators, not only because they have caused irreversible damage to an item of cultural heritage, but because they seem to demonstrate a lack of appreciation towards the profession of conservation; a specialised profession that has quite recently been developed to answer the need to control what happens to our cultural heritage and artefacts. The spoiled ‘restorations’ also demonstrate the fact that, when done professionally, restoration usually goes unnoticed by the public, but when it goes wrong, it is often painfully obvious even to the untrained eye and is often irreversible.

Prior to the establishment of conservation as a modern profession with its own education programme, museums and galleries commissioned artists to take on the restoration of artworks that needed care, such as the removal of a darkened layer of varnish, tears in the canvas, flaking paint, or other damages.²¹ In an article, which has become classic reading for art conservators, Sheldon Keck shares some of the most famous controversies surrounding the cleaning of paintings. The first one is from 1792, when the Louvre was preparing to open for the public and a commission was assigned for the cleaning and restoration of some two hundred old paintings from its collection. The work was done by artists not trained in conservation, which was criticised by their contemporaries. Critics claimed that the cleaning had been too harsh and had damaged the paintings.²² According to Keck, a second notable discussion about cleaning paintings surfaced in the 19th century in which the effects of time on paintings was the focal point.²³

Natural resin varnish darkens over time, which is well known a feature for artists and conservators, but there are differences between varnishes as regards how dark they become, however, as time passes, all natural resin varnishes darken to the point where the darkened layer to some extent obscures the colours under it. This darkening and obscuring of colours results in a desire to clean, replenish and replace the varnish layer at various intervals. In the so called cleaning controversies this passing of time manifesting as a darkened varnish layer was seen as something essential to old art and the removal of this layer was sometimes described as flaying the paintings.²⁴ Another feature of natural resin varnish is its tendency to form small microcracks criss-crossing the surface. These cracks cause the varnish layer

19 Ibid., 263.

20 Sam Jones, “Experts call for regulation after latest botched art restoration in Spain,” *The Guardian International Edition*, June 22, 2020, accessed 10.12.2020, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/jun/22/experts-call-for-regulation-after-latest-botched-art-restoration-in-spain>.

21 Keck, “Some Picture Cleaning Controversies”, 73.

22 Ibid., 74.

23 Ibid., 75.

24 Ibid., 76–77.

to appear dull and opaque, again obscuring the colours and details of a painting and again calling for the removal of the old varnish layer. In 1863 Dr. Max von Pettenkofer patented a method (the Pettenkofer method), in which the surface of the painting was exposed to ethyl alcohol vapours. The vapours cause the varnish layer to soften, so that the microcracks are diminished for a period of time and the varnish layer seems bright again. With the Petterkofer method discovered, no large-scale cleanings were undertaken for several years.²⁵

Cleaning was one of the reasons why earlier restoration painting took place as part of the conservation of paintings. The methods and solvents used were harsh and caused damage to the paint layer that then had to be covered with retouching and often exaggerated overpainting. Methods of and attitudes towards cleaning and restoring paintings have developed in the aftermath of the earlier cleaning controversies and the work of the amateur artist-restorers.²⁶ Other reasons for restoring paintings are flaking paint due to deterioration of the paint film caused by either environmental stress or poor choice or handling of painting materials. Research conservator and art historian Kim Muir mentions three international conferences which have formed the discourse of modern restoration. The first of these was *The International Conference for the Study of Scientific Methods for the Examination and Preservation of Works of Art* held in Rome in 1930.²⁷ Miriam Clavir considers this conference as a starting point for conservation as a modern discipline.²⁸ What seems noteworthy is the emphasis on science already expressed in the name of the conference,

and Clavir further confirms that this was the conference that acknowledged science “as a preferred methodology for solving problems in the preservation of historic cultural materials”.²⁹ The second conference Muir mentions is the *Twentieth International Congress of the History of Art* held in 1961 in New York. In this conference a session was dedicated to loss compensation. The third important conference, according to Muir, was the one held in 2002 at Yale, *Early Italian Paintings: Approaches to Conservation*. As Muir notes, there are several publications concerning retouching approaches, methods, and materials, but they are not literature reviews.³⁰

Muir distinguishes three main lines of restoration painting: complete reintegration, visible retouching, and no reintegration.³¹ Complete reintegration means that the viewer will not be able to distinguish the restoration from the original. Early restoration painting was executed with no concept of conservation ethics or consideration for the integrity of original works. Following the contemporary ethics of conservation and restoration painting, the restoration should never exceed the area of loss, otherwise it is considered as overpainting and altering the original work to a complete forgery. However, this was not a problem for early artist-restorers or today’s amateur restorers. As a reaction to these undisciplined restorations, a more controlled method of restoration painting was called for, and the well-known restoration method of *tratteggio* was developed in Italy.³² Before discussing the *tratteggio* method further, I will present a case study of a painting which had, at some point, experienced a transformation in the hands of an unknown conservator-restorer.

25 Ibid., 79.

26 Clavir, “The Social and Historic Construction of Professional Values in Conservation”, 2.

27 Kim Muir, “Approaches to the reintegration of paint loss: theory and practice in the conservation of easel paintings,” *Studies in Conservation* 54: sup1, DOI:10.1179/sic.2009.54.Supplement-1.19.

28 Clavir, “The Social and Historic Construction of Professional Values in Conservation”, 3.

29 Ibid.

30 Muir, “Approaches to the reintegration of paint loss”, 19.

31 Ibid.

32 Ibid., 20, 22.

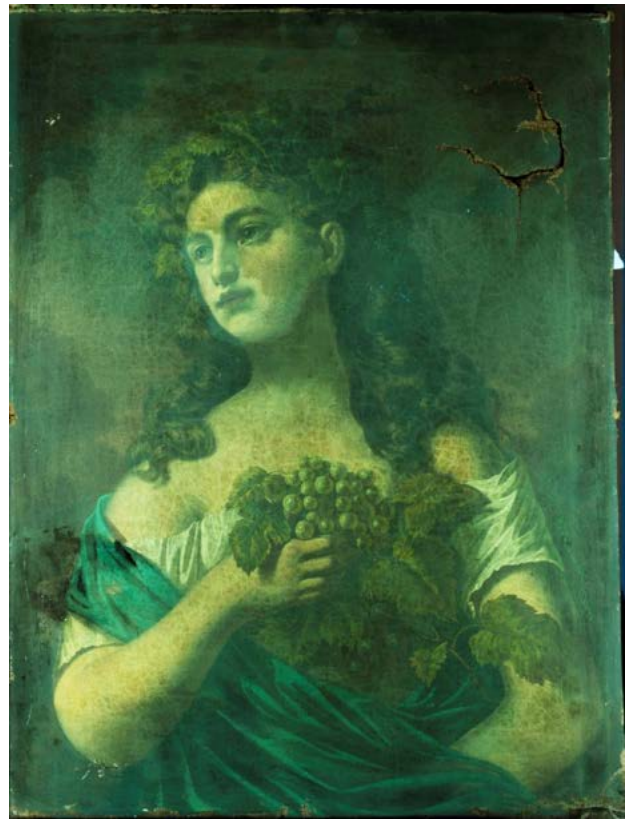
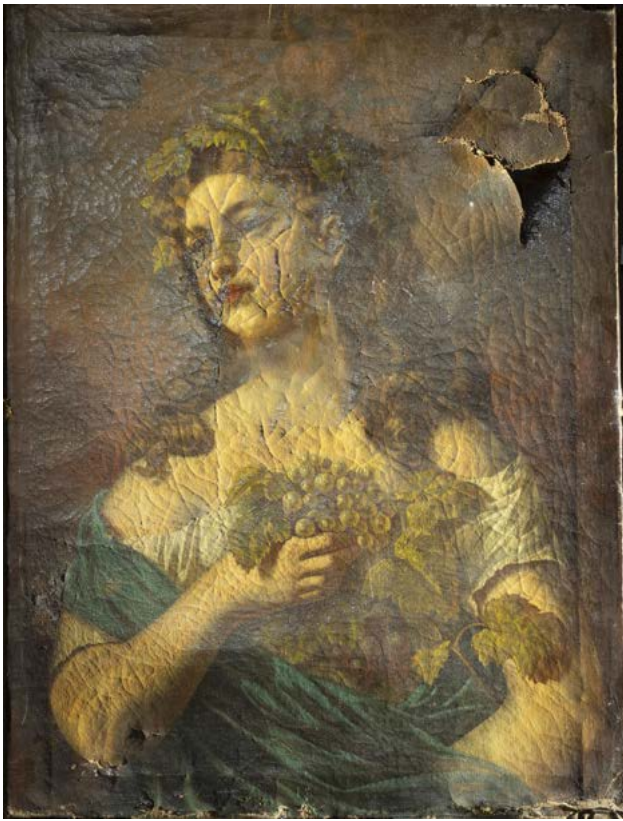


Figure 1. Marcel Johann von Zadorecki(?), untitled, undated. Oil on canvas, 78 x 59 cm. (1.1) Before conservation: sidelight or raking light, (1.2, top right) ultraviolet fluorescence. (1.3) During conservation: infrared reflectance and (1.4) areas of previous restorations and overpaintings marked with green. Photographs: Metropolia University of Applied Sciences, Emilia Laaksovirta and Annika Niemelä.

Revealing and concealing – a modified painting

In this chapter, I will discuss the conservation and restoration of a painting on canvas that had large areas of previous overpainting. These earlier overpaintings were done in part as a conservation and restoration intervention of a tear in the canvas, but it became obvious that the overpaintings were also meant to significantly modify the depicted figure. The painting of a woman with a vine leaf garland on her head holding grapes, is by an unknown artist and has no background information or provenance; it was restored as an item of coursework on an art conservation course on paintings on canvas in the Conservation department of the Metropolia University of Applied Sciences in Helsinki, Finland in 2018–2019. The painting was in a poor state with severely damaged edges and a large triangular tear in the upper right corner (Fig. 1.1). A sidelight or a raking light was used to accentuate the topography of the surface of the painting and to better visualise the damages. Old and heavily yellowed varnish, with a strong greenish fluorescence typical of natural resin varnish in the ultraviolet fluorescence image (Fig. 1.2), was removed from the painting, and it became apparent that old restoration painting had been done in several large areas, especially near the neckline but also in all of the corners (Fig. 1.4). A UV-light shows restorations as darker areas since they are often painted on top of the varnish layer.³³ The more recent restorations also appear darker than the older ones.³⁴

When the infrared reflectance image (Fig. 1.3) was studied, it seemed that the painting had been

33 René de la Rie, "Ultraviolet radiation fluorescence of paint and varnish layers," *Journal of the European Study Group on Physical, Chemical, Biological and Mathematical Techniques Applied to Archaeology (PACT)* 13: Scientific Examination of Easel Paintings, (Council of Europe, Parliamentary Assembly, Strasbourg, 1986), 91–108.

34 Ibid.

altered in several ways: there were curving lines visible in the upper corners, which were not obvious in daylight, and the corners were heavily overpainted. There seemed to be an oval shape surrounding the central figure which suggested that the painting was intended to sit in an oval stretcher and frame. Later my student colleague Annika Niemelä decided to add a gilded oval passepartout to the frame (Fig. 5.3). The passepartout allowed for the old restorations in the corner areas to be left mostly intact and saved a significant amount of time in the restoration painting.

Because the painting was intended for coursework, the decision was made, after consulting the owner, to remove some of the overpainting to see what could be discovered under the restored sections. This is a laborious and time-consuming procedure. In this case there was time and willingness, within reason, to experiment and take some calculated risks. When removing large areas of overpaint, there is always a risk of encountering nothing underneath. This is why large scale overpaintings are often left intact, since the void discovered would need to be refilled and reinterpreted. The removal could then result in uncovering a complete ruin with no clues to help in the reconstruction. Removing and then restoring this kind of loss would just be replacing one interpretation with another.³⁵ Reinterpreting a large area of loss requires reliable proof of what has previously been there, otherwise there can be the risk of the restoration of the painting being seen as a forgery.

The owner of the painting gave permission for removing some of the old restorations, with the knowledge of the risk that there might be no original paint layers under the overpainted areas. When working on removing old restorations, conservators today proceed with caution and

35 Martens, "« Leave it or take it away »: ethical considerations on the removal of overpaintings," paragraph 20.

care using microscopes and different imaging techniques to control the progress. Controlling the progress is important to prevent the aforementioned risk of discovering a ruin. If it seems that removing the overpainted area is not going to produce a desirable result, it might be a better choice to leave the old restoration as it is, if it does not significantly disrupt the cohesion of the painting.

The varnish removal was controlled with ultraviolet light, to see if there were still thick areas of varnish intact, and to make sure it would not cause damage to the original paint layer. Surprisingly under the ultraviolet light inspection, the facial features of the central figure began to look somewhat different from those prior to conservation (Fig. 2.1). This observation increased our confidence that the decision to remove the overpainting and the heavy filling was justified and became even more apparent in a photograph taken after the filling in of the neck area had been removed (Fig. 2.2).

When the neck area of the figure was cleaned of varnish, it revealed a thick layer of filling and a damaged area (Fig. 3.1). The filling had been applied heavily over and beyond the damage (Fig. 3.2). Clearly in this restoration there had been no notion of minimal intervention.

A mass of brown hair had been added on both sides of the neck area. When the added hair was removed, and the neckline cleaned, the figure seemed to take on a more ambiguous or even a male appearance. Could the subject be identified as Dionysus or Bacchus, the male god of wine? Depictions of Bacchus or Dionysus often include more attributes than just vine leaves and grapes, such as wine in a bottle or a glass and large felines or their furs.³⁶ An unfamiliar signature next to the figure's left arm was noted ending with the word 'Wien'. A bronze bust depicting Bacchus by

36 Cornelia Isler-Kerényi, *Dionysos in Archaic Greece: An Understanding through Images* (Leiden; Boston: Brill, 2007).

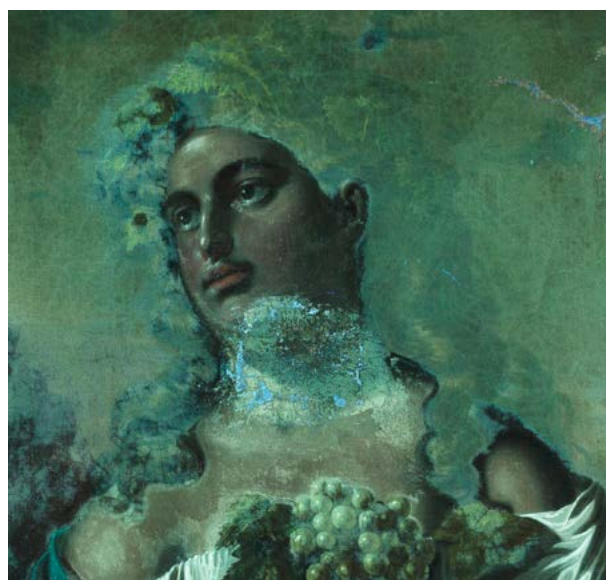


Figure 2. (2.1) Before conservation: detail image, ultraviolet fluorescence. (2.2) During conservation: detail image, ultraviolet fluorescence. Photographs: Metropolia University of Applied Sciences, Annika Niemelä.

Pier Jacopo Alari de Bonacolsi in the collection of The Kunsthistorisches Museum in Vienna (Fig. 4) has a very similar manner to the figure painting with a slightly tilted head, curly hair, vine leaves and grapes as well as soft and rounded features. This bust is also lacking all the other attributes associated with Bacchus. Another possible interpretation of the motif is a bacchante, or a maenad, a female follower of Bacchus. Bacchantes were a popular motif in European art

Figure 3. (3.1) Detail image after varnish removal. (3.2) Detail image after the overpainting and filling have been removed. Photograph: Annika Niemelä.

from the sixteenth to the nineteenth century.³⁷ Literary sources describe the bacchantes roaming the wilderness and engaging in violent rituals where they would make sacrifices to Bacchus or Dionysus by dismembering animals with their bare hands in a drunken frenzy.³⁸

Professor of Drama J. Michael Walton notes that Greek tragedies were popular in Victorian theatre in England during the nineteenth century, including the *Bacchae* by Euripides. According to Walton, the Euripidean Dionysus seems to have been too extreme for the Victorians' sensitivities, and was therefore demoted to the god of wine, instead of the ambiguous troublemaker and god of irrationality he is portrayed as in the *Bacchae*: "Dionysus could not possibly fit as god of that theatre, or god of anything else other than wine, which is where he was left, under the name of Bacchus, nothing more sinister than an underage drinker, his 'plump white arms imbrued with crimson' (*Endymion* IV 2–123)."³⁹

The old restorations and massive overpainting obscured the possibilities of recognising the original subject of the painting. With its thinned neckline the figure had been modified to resemble a female rather than a male. The figure has a hazy woodland scenery painted in the background (Fig. 5.2), which would further hint to a bacchanalian reading of the motif. As noted earlier, the bacchantes depicted in literature were

37 Thayer Tolles, *Bacchante and Infant Faun: Tradition, Controversy, and Legacy* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2019), 13–15.

38 Ibid., 15; "Bacchantes," *The Oxford Companion to Classical Literature*, edited by M.C. Howatson, Oxford University Press, 2011, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199548545.001.0001/acref-9780199548545-e-0457?rskey=qbCEoR&result=1>.

39 J. Michael Walton, "Dionysus: The Victorian Outcast," *Victorian Review* 34, no. 2 (2008): 185–99.



Figure 4. Pier Jacopo Alari de Bonacolsi, *Bacchus* (1520/22). Partially gilded bronze, 59 x 43 x 27 cm. Photograph: Kunsthistorisches Museum Wien, Kunsstkammer, ©KHM-Museumsverband (CC BY-NC-SA 4.0). <https://www.khm.at/de/object/360ec4ad34/>



the violent, drunken, and frenzied followers of Bacchus. The figure in the painting seems rather sedate in contrast to this description. The figure seems unapproachable, lost in its thoughts gazing into the remoteness – rather god-like. This sedateness, in my view, would point more towards interpreting the figure as Bacchus. In the absence of any clear attributes of Bacchus, such as wine and feline fur, it could just as well be viewed as a female bacchante. With the removal of the restorations the motif was revealed as having an interesting interpretation as a possible male figure, as construing the figure to be physiologically female was now perhaps less apparent. The figure remains androgynous and possibly this slight ambivalence of gender was the reason for the modification by excessive overpainting. Unfortunately, there is no record of the painting prior to its purchase by the current owner but based on material evidence, such as the use of a thin layer of light grey priming or ground, it



Figure 5. (5.1) Before and (5.2) after conservation. (5.3) With frame. Photographs: Emilia Laaksovirta and Annika Niemelä.

was estimated to have been painted in the 19th or early 20th century in Vienna.⁴⁰

The Kunsthistorisches Museum in Vienna was able to identify the painter as Marcel Johann von Zadorecki, who worked in Austria and Poland.⁴¹ There is little reliable information available about the artist. It seems the painter had a fascination for female masculinity, or exotic androgyny, when considering the paintings attributed to von Zadorecki in the artnet auction website.⁴² The Thieme-Becker biographical dictionary of artists mentions an altarpiece painted by von Zadorecki in 1780, but this seems unlikely, given that auction houses list paintings by von Zadorecki painted as late as the 1870's or even early 1900's.⁴³ It is possible that auction houses are confusing two painters, both named Zadorecki, which would explain some of the confusion concerning the active years of the painter. There could also be a typo in the Thieme-Becker which would need further investigation. The possible identification of the painter together with the material evidence of the grey ground layer typical to the period, suggest that the painting was painted probably in the late 19th or early 20th century.⁴⁴ The modification of the neck and chin area was almost

certainly done in response to the tear damage in the canvas, but the added hair had no other function than to further slim down and thus feminise the figure. Without any further background information, it is difficult to pinpoint when exactly these modifications were made but judging by the choice of an already hardened film of oil paint in the overpainting, rather than modern conservation paint mediums that would comply with the ideal of removability, the restoration might have been done sometime between the early and late 20th century.

The case of the modified Bacchic painting illustrates how, through a scientific study of the painting, it became obvious that the alterations which could safely be removed had been done on top of the original paint layer. In this case the modifications and overpainting were extensive, as is common in earlier restorations. In the Bacchus/bacchante case, it seems that the damage to the neck area was treated as a conservation procedure, and then either by intention or by getting carried away, the overpainting modifying the figure was conducted. Overpainting and modification of a paintings motifs are not in line with contemporary conservation and restoration ethics and practices, but these phenomena are something conservator-restorers need to tackle regularly when dealing with old art. Lavish overpainting is one of the main motivations for the development of a more scientific and objective method for restoration painting, to minimise interpretation and invention. I will now discuss the *tratteggio* method of restoration painting as a scientific solution for uncontrolled and unethical restorations.

***Tratteggio*, a scientific method for restoration painting**

Tratteggio was developed in Italy in the 1940s by Cesare Brandi as a near-scientific method of

40 Maartje Stols-Witlox, "Grounds, 1400–1900," *Conservation of Easel Paintings* (London: Routledge, 2012), 161–185.

41 Email correspondence, 8.6.2021.

42 "Marcel Johann von Zadorecki (Austrian/Hungarian, 1878–1939)," accessed 10.9.2021, <http://www.artnet.com/artists/marcel-johann-von-zadorecki/>.

43 Ulrich Thieme & Felix Becker, *Allgemeines Lexikon Der Bildenden Künstler Von Der Antike Bis Zur Gegenwart* (Leipzig, 1907), 379.

Agra Art auction house website claims that paintings by von Zadorecki have dates as late as 1936. Agra Art, "Marcel Johann von Zadorecki," accessed 19.6.2021, <https://sztuka.agraart.pl/autor/licytacje/3209/marcel-johann-von-zadorecki>.

44 Metropolia University of Applied Sciences, Conservation department, Conservation report T-070917-1; Maartje Stols-Witlox, "Grounds, 1400–1900," 176–177.

restoration painting.⁴⁵ Similar practices of minimal intervention by hatching or dotting had been done earlier, but not methodically.⁴⁶ *Tratteggio* aimed at a restoration which was true to the object and obvious to the viewer, so that there would be no possibility of interpreting the restoration as a forgery or a manipulation.⁴⁷ Following Kim Muir's classification, *tratteggio* refers to visible, or differentiated retouchings which: "aim to reintegrate the image by reducing the visual impact of the loss while ensuring that the restoration is clearly recognizable as such."⁴⁸

Tratteggio has its roots in the ideas of Gestalt psychology and phenomenology. The idea is that an area of damage, loss, or *lacuna* becomes a form in itself which disrupts and begins to dominate the viewing of the image. To re-establish the pictorial cohesion of the image, the disruptive *lacuna* must be treated so that it fades into the background and allows the image to be viewed as a harmonious whole.⁴⁹ *Tratteggio (rigatino)* is realised with vertical lines using a restricted palette of colours, with each one-coloured stroke blending in with the other strokes next to each other creating an illusion of an evenly coloured area (Fig. 6). *Tratteggio* has two other variants, *selezione cromatica*, where the lines do not have to be vertical but can be curvy to adapt to the composition, and *astrazione cromatica*, where large areas of losses can be filled with a "gener-

al neutral colour" to reintegrate the loss.⁵⁰ This method is often used, when a painting has large areas of loss that cannot be refilled with the help of archival sources. Large restorations call not only for a justified plan for the filling but also artistic capability from the conservator, since all restorations are still done by hand.

One of the problems with *tratteggio* and its derivatives is their apparent inability to take into consideration the amount of interpretation needed in the process of restoration. Firstly, one needs to identify the loss as a loss, secondly, one needs to decide whether this loss is disruptive in such a way that it prevents the identification and understanding of the nature of the object. If the loss is so significant, how can the restorer fill it objectively without interpreting too much?

Conservation and restoration rely on science as an objective method for material investigation as well as restoration. Muñoz Viñas criticises this pursuit of a scientific truth in conservation and claims that even the perceiving of damage on an object "is a result of taste and prejudices that can vary among persons, cultures, and with time".⁵¹ Muñoz Viñas also claims that a painting with restorations has, in fact, two painters and that the only authentic state an object can have is the current one: "Any attempt to take the object back to another presumed and favoured state is first and foremost a matter of choice".⁵² Muñoz Viñas also views scientific restoration as an oxymoron, "because no scientific, objective reason to substitute a presumed, preferred past state of an

45 Lucija Močnik Ramovš & Hirci Barbka Gosar, "Retouching: How and with What? International Workshop on Retouching Oil Paintings and Wooden Polychrome Sculpture," *Varstvo Spomenikov*, no. 44 (2008), 222–227.

46 Muir, "Approaches to the reintegration of paint loss," 23.

47 Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*, 67–69.

48 Muir, "Approaches to the reintegration of paint loss," 22.

49 Lucija Močnik Ramovš & Hirci Barbka Gosar, "Retouching," 223; Maisey, Smithen, Soler & Smith, "Recovering from destruction," 4.

50 Grenda, "Tratteggio retouch and its derivatives," paragraph 14.

51 Salvador Muñoz Viñas, "Contemporary Theory of Conservation," *Studies in Conservation* 47 (January 2012), 25–34, DOI:10.4324/9780080476834.

52 *Ibid.*, 26.



Figure 6. (6.1) Sandro Botticelli, *The Birth of Venus*, c. 1484–1486. Tempera on canvas. 172.5 cm × 278.9 cm. (6.2) Tratteggio restoration visible in the upper left corner on *The Birth of Venus*. Photograph: **Wikimedia Commons**.



object for the present one (which is necessarily, undoubtedly authentic) exists”⁵³

Following the thoughts of Muñoz Viñas, the earlier presented case of removing an extensive overpainting raises some fundamental questions about the ethics of the removal. This is by no means an insignificant question, but it is still one that is seldom addressed in conservation reports and case articles. In general, old restorations are not considered worthy of salvaging when they are not the work of the original artist. The removal

is often justified with science, as was the case in the Bacchus/bacchante painting: through scientific, meticulous investigation it became clear that the restoration had been performed on top of the original paint layer by someone other than the original artist. Even so, we cannot escape the fact that individuals made the choice to remove the majority of the overpainting, causing a significant and irreversible change in the potential iconographical interpretation of the painting.

53 Ibid., 27.

Science and invention in contemporary restoration painting

As stated earlier, conservation and restoration have been developed from craftsmanship through the introduction of the so called hard natural sciences into an academic discipline. The pronounced role of natural sciences in decision making has been criticised. Even after this criticism, new scientific inventions to aid restoration have been introduced, as if there were a circular movement in the development of conservation and restoration. A quest for a scientific method of restoration painting has resurfaced through new technology involving the tracking of eye movement and the possibility to make digital sketches of the planned restoration. In my view, advances in science and technical methods offer interesting new tools, but the human factor can never be fully regulated or measured, nor should it be. Tate Britain's *Destruction of Pompeii and Herculaneum* (1821) by John Martin suffered severe flood damage in 1928 and was deemed "irretrievably lost" with a good portion of the original canvas missing and considerable damage to the remainder. The painting was stored away for almost a century before the decision to restore it in 2009.⁵⁴

Paintings conservator Sarah Maisey, the conservator in charge of the conservation process of the painting, made digital models of the intended restoration. These models were shown to an audience of twenty naïve (non-conservator) viewers and their eye movements were tracked. The models were an illusionistic infill, a neutral infill with a single colour, a muted infill with toned down colours and an abstracted infill based on the illusionistic one. The viewers were also asked about their preference as regards the models in a separate questionnaire and the majority preferred the illusionistic model followed by the abstracted

version.⁵⁵ The final restoration was planned and executed using three different source images of the intact composition.⁵⁶ Maisey responded in an email to me, that a restoration of this proportion would not have been undertaken without any existing imagery to guide the work, since it would have called for a significant invention and would have been considered unethical.⁵⁷

The use of digital restorations is becoming more common in conservation, but it is time consuming and requires technical skills and access to suitable software and hardware.⁵⁸ Even with these advances in modelling the restoration before realising it, the actual restoration work is still executed manually. Conservator-restorers use their skills as a painter and judgement as a conservator when making decisions about the restoration, often as it progresses. This visual judgement is guided by the goals that are set for the restoration often in consultation with other museum professionals such as curators and art historians, or by the ethics of conservation and restoration, but also by personal taste and preferences to some degree.

Considering the case of the Bacchus/bacchante painting discussed above and similar paintings that have undergone such treatments resulting in drastic change, it might be interesting to consider these types of advancements in technology with digital modelling combined with augmented reality in exhibition spaces, both virtual and actual. As a part of ethical and professional conservation, all work is documented with photographs and a written report that explains the materials and methods used in the conservation. Even with the painting with its transformed iconography, there is a record of its earlier stage, showing the

54 Maisey, Smithen, Soler & Smith, "Recovering from destruction," 1.

55 Ibid., 6.

56 Ibid.

57 Sarah Maisey, email correspondence, 16.12.2020.

58 Another example of digital modelling as part of conservation and restoration: Grenda, "Tratteggio retouch and its derivatives," paragraph 17–18.

damage and previous alterations. Augmented reality is more broadly used on archaeological sites, where digital modelling helps the audience to visualise what the site was once like. Perhaps something like this could be applied in art museum settings with paintings that have a history of modification, to visualise changes more concretely. One could argue here that the perception of a painting is very different to the perception of an archaeological site or object and that the painting should be received and respected as it appears at the moment of perception, without the burden of its material history. I would argue the opposite, and in my view the knowledge of the material, its ageing, and the treatment history of the painting, especially when that history is a long one, increases the understanding and appreciation of a piece of art, not only as a material object, but as a work of art that has been assessed as worthy of treatments which, for the most part, aim at prolonging its life span.

Conclusion

In this paper, I have discussed the history of restoration painting as part of conservation. The practice of restoration painting, and more broadly conservation of art, has a history as an amateur activity executed by artists or other craftsmen. Amateur restorers have caused, and sadly are still causing, irreversible damage and alterations to paintings and, as a reaction, a method of controlled and ethical restoration painting was developed after the second world war in Italy, the *tratteggio*. This article presented a case study of a painting possibly by Marcel Johann von Zadorecki, that had significant overpainting as a result of an earlier conservation and restoration that was done to repair a tear in the canvas; however, it also modified the iconography of the painting, as it reduced the gender ambiguity. This modification might have been intentional, but at least it was not considered problematic at the time of its creation. It exemplifies an unethical alteration that the scientific method of *tratteggio*

aims to avoid. When examining and treating the painting, it became clear that it was possible to remove the later overpainted modifications without causing harm to the original paint layer. The removal of old overpainting is not an easy decision, as was discussed earlier. It risks discovering a ruin and always irretrievably changes the ways in which a painting can be seen.

The *tratteggio* method or restoration painting was thought to be a scientific and objective way of restoring since its hatched lines are clearly discernible from the original painting on closer inspection. The *tratteggio* and more broadly the theory of conservation has in my opinion struggled to find a balance between striving for objective scientificity and the need for the conservator to have high artisan skills when practicing their profession. The role of science in contemporary practices of conservation and restoration is significant, and new innovative ways to explore the possibilities in restoration painting have been tested and applied in practice. Science and academic professionalism seem to have become pronounced in the conservation field as a way of breaking free from the history of craftsmanship and amateur activity and in controlling the act of restoration. Restoration painting needs further studies to better understand the methods, attitudes, ethics and impacts it has had and continues to have on art and art history. Museum collections harbour paintings that have been restored and modified, and these modifications are not always obvious to the naked eye. Examining these restored paintings increases our knowledge about their individual histories and more broadly about the aesthetics and ethics of art restoration.

Art history MA, conservator BA, **Emilia Laakso-virta** is working on a doctoral thesis concerning restoration painting as an art historical phenomenon and as a conservation practice in the University of Turku. The thesis work has received funding from Koivisto foundation and Finnish Cultural Foundation.

References

- Agra Art. "Marcel Johann von Zadorecki." Accessed 19.6.2021. <https://sztuka.agraart.pl/autor/licytacje/3209/marcel-johann-von-zadorecki>.
- Artnet. "Marcel Johann von Zadorecki (Austrian/Hungarian, 1878–1939)." Accessed 10.9.2021. <http://www.artnet.com/artists/marcel-johann-von-zadorecki/>.
- Australia ICOMOS. "Burra Charter & Practice Notes." Accessed 17.12.2020. <https://australia.icomos.org/publications/burra-charter-practice-notes/>.
- Bomford, David. "The Conservator as Narrator: Changed Perspectives in the Conservation of Paintings." *Personal Viewpoints. Thoughts about Paintings Conservation*, edited by Mark Leonard, 1–14. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2003.
- Clavir, Miriam. "The Social and Historic Construction of Professional Values in Conservation." *Studies in Conservation* 43, no. 1 (January 1998): 1–8. <https://doi.org/10.1080/00393630.1998.12068815>.
- De La Rie, E. Rene. "Ultraviolet radiation fluorescence of paint and varnish layers." *Journal of the European Study Group on Physical, Chemical, Biological and Mathematical Techniques Applied to Archaeology (PACT) 13: Scientific Examination of Easel Paintings*, edited by R. van Schoute and H. Verougstrate-Marcq, 91–108. Council of Europe, Parliamentary Assembly, Strasbourg, 1986.
- Étienne, Noémie. *The Restoration of Paintings in Paris, 1750–1815. Practice, Discourse, Materiality*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2017.
- Grenda, Magdalena. "Tratteggio retouch and its derivatives as an image reintegration solution in the process of restoration. Case study: restoration of a 20th century lithograph film poster by Stefan Norblin." *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, no. 1 (15 November 2010).
- ICOM-CC. "The Conservator-Restorer: A Definition of the Profession." Accessed 23.6.2021. <http://www.icom-cc.org/47/about-icom-cc/definition-of-profession/#.YNN5zr4za00>.
- Isler-Kerényi, Cornelia & Wilfred G.E. Watson. *Dionysos in Archaic Greece: An Understanding through Images*. Leiden; Boston: Brill, 2007.
- Jones, Sam. "Experts call for regulation after latest botched art restoration in Spain." *The Guardian International Edition*, June 22, 2020. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/jun/22/experts-call-for-regulation-after-latest-botched-art-restoration-in-spain>.
- Keck, Sheldon. "Some Picture Cleaning Controversies: Past and Present." *Journal of the American Institute for Conservation* 23, no. 2 (1984): 73–87. <https://doi.org/10.2307/3179471>.
- Maisey, Sarah, Patricia Smithen, A. Soler & Tim Smith, "Recovering from destruction: the conservation, reintegration and perceptual analysis of a flood-damaged painting by John Martin." *ICOM-CC: 16th triennial conference, Lisbon, 19-23 September 2011*, Paris: ICOM Committee for Conservation, 2011, 1–8.
- Martens, Maximiliaan P. J. "« Leave it or take it away »: ethical considerations on the removal of over-paintings." *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, Juin 2015. <https://doi.org/10.4000/ceroart.4765>.
- Melucco Vaccaro, Alessandra. "Historical Perspectives." *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, edited by Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr. and Alessandra Melucco Vaccaro, 262–267. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1996.
- Metropolia University of Applied Sciences, Conservation department. Conservation report T-070917-1.

Muir, Kim. "Approaches to the reintegration of paint loss: theory and practice in the conservation of easel paintings." *Studies in Conservation* 54:sup1, 19–28. DOI:10.1179/sic.2009.54.Supplement-1.19.

Muñoz Viñas, Salvador. *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Routledge, 2005.

Muñoz Viñas, Salvador. "Contemporary Theory of Conservation." *Studies in Conservation* 47 (January 2012): 25–34. DOI:10.4324/9780080476834.

"Bacchants." *The Oxford Companion to Classical Literature*, edited by M. C. Howatson. Oxford University Press, 2011. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199548545.001.0001/acref-9780199548545-e-0457?rskey=qbCEoR&result=1>.

Ramovš, Lucija Močnik & Hirci Barbka Gosar. "Retouching: How and with What? International Workshop on Retouching Oil Paintings and Wooden Polychrome Sculpture." *Varstvo Spomenikov*, no. 44 (2008): 222–227.

Rijks Museum. "Operation Night Watch". Accessed 17.12.2020. <https://www.rijksmuseum.nl/en/nightwatch>.

Stols-Witlox, Maartje. "Grounds, 1400–1900." *Conservation of Easel Paintings*, edited by Joyce Hill Stoner and Rebecca Rushfield, 161–185. London: Routledge, 2012.

Thieme, Ulrich & Felix Becker. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann, 1907, 379.

Tolles, Thayer. *Bacchante and Infant Faun: Tradition, Controversy, and Legacy*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2019.

Walton, J. Michael. "Dionysus: The Victorian Outcast." *Victorian Review* 34, no. 2 (2008): 185–199.

Adolf von Beckerin identtiset *Ateljeessa*-maalaukset – aitoja, kopioita vai väärennöksiä?

Kirsi Hiltunen, Anne-Maria Pennonen & Hanne Tikkala

doi.org/10.23995/tht.112244



Artikkelissa esittelemme kahden Adolf von Beckerin nimiin signeeratun *Ateljeessa*-teoksen tutkimusta taidehistorian, maalaustekniikan ja materiaalitutkimuksen näkökulmista. Samalla pyrimme tuomaan esiin mitä uutta moniammatillinen yhteistyö ja luonnontieteessä käytetyt menetelmät ovat tuoneet taideteosten tutkimukseen. Tutkimuksessa voitiin osoittaa, että toinen teoksista on alkuperäinen ja toinen on kopio siitä. Kopion maalaajaksi osoittautui Hilda Granstedt. Tutkimusmenetelminä käytettiin perinteisen arkistotutkimuksen lisäksi erilaisia sähkömagneettista säteilyä tallentavia kuvantamismenetelmiä, kuten röntgen-, ultravioletti- ja infrapunareflektiokuvausta, sekä materiaalianalyttisiin menetelmiin kuuluvaa energiadiispersiivista röntgenfluoresenssispektrometriaa (EDXRF) ja polarisaatiomikroskopiaa (PLM).

Avainsanat: väriaine, pigmentti, EDXRF, polarisaatiomikroskopia, materiaalitutkimus, maalaustekninen tutkimus, röntgensäteily, infrapunasäteily, ultraviolettisäteily, maalaustekniikka, Adolf von Becker, Hilda Granstedt, laatukuva.





Kuva 1. Hilda Granstedt, kopio Adolf von Beckerin mukaan, *Ateljessa*, 1868. Öljyväri kankaalle, 79 x 66 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kansalliskokoonpanon konservointiyksikkö.

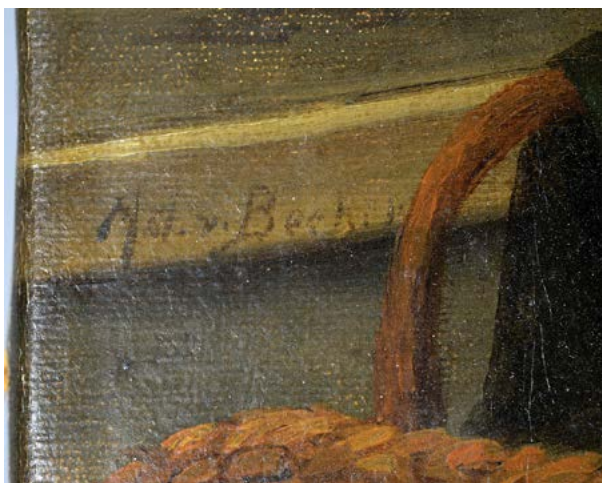


Kuva 2. Adolf von Becker, *Ateljessa*, 1867. Öljyväri kankaalle, 77 x 67 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kansalliskokoonpanon konservointiyksikkö.

Kesällä 2018 Kansallisgallerian Ateneumin konservointiateljeeseen tuotiin tutkittavaksi kaksi aiheeltaan ja sommitelmaltaan samanlaista suomalaiselle laatukuvamaalari Adolf von Beckerrille (1831–1909) nimettyä teosta. Teosten aihe tunnetaan nimellä *Ateljeessa* (1867). Maalausten näkymä avautuu ateljeehen, jossa on neljän henkilön ryhmä. Harmaapartainen taiteilija istuu maalaustelineensä ääressä kääntyneenä pienen tytön puoleen, ja vanhempi nainen kumartuu pikkutytön takaa huolehtivasti hänen ylleen. Taiteilijan takana oikealla on toinen mieshenkilö. Taiteilijan maalaustelineellä nähdään kesken-eräinen maalaus.

Toinen teoksista oli ostettu vuonna 2018 saksalaisesta huutokaupasta suomalaiseen yksityiskokoelmaan (kuva 1). Kun uusi hankinta saapui Suomeen, teoksen omistaja sai tietää, että myös toisessa suomalaisessa yksityiskokoelmassa on samanlainen maalaus (kuva 2). Saksasta hankitun teoksen omistaja toivoi taideteoksensa tarkempaa tutkimista, koska teoksen olemassaolosta ei tiedetty aiemmin. Tässä vaiheessa pohdittiin, onko von Beckerillä ollut tapana maalata toisintoja teoksistaan ja todettiin, että teokset vaativat lisätutkimuksia. Ateneumissa käynnistettiin tutkimus, jota varten molemmat maalaukset tuotiin museoon teosvertailua, tarkempia maalausteknisiä tutkimuksia ja materiaalianalyysyjä varten. Tutkimuksen erityisenä kiinnostuksen kohteena oli Saksasta ostettu teos, jota verrattiin toisen yksityiskokoelman maalaukseen.

Molemmat *Ateljeessa*-maalaukset vaikuttivat ensimmäisissä tarkasteluissa aidoilta ja niitä oli vaikea erottaa toisistaan. Teosten signeeraukset poikkesivat toisistaan, mutta konkreettisin ero oli teosten maalauspuhjen koossa: Saksasta ostetun teoksen koko oli 79 x 66 cm ja suomalaisen kokoelman teoksen koko 77 x 67 cm. Maalaukset olivat siis lähes samankokoiset. Jos kysymyksessä olisi kopio, niin kirjoittamattoman hyvän kopiokäytännön mukaan kopion tulisi poiketa vähintään 10 % alkuperäisen teoksen koosta. Tutkittavien teosten kohdalla näin ei ollut. Kun



Kuva 3. Signeeraus Granstedtin *Ateljeessa*-maalauksessa. Kuva: Kansallisgallerian konservointiyksikkö.



Kuva 4. Signeeraus von Beckerin *Ateljeessa*-maalauksessa. Kuva: Kansallisgallerian konservointiyksikkö.

teoksia tutkittiin silmämääräisesti kauemmin, myös aiheen hienovaraiset erot alkoivat näkyä selkeämmin. Yksityiskohtien havainnointi voi auttaa kopioiden tunnistamisessa, sillä usein kopioitsija ei kiinnitä huomiota kaikkien yksityiskohtien toistamiseen.¹

Saksasta ostetussa teoksessa (teos 1) huomattiin poikkeamia aiheen toteutuksessa ja horjuvuutta perspektiivissä. Yksi silmiin pistävimmistä eroista oli pieni maisemamaalaus vasemmalla

1 Albert Boime & Alexander Kossolapov, "Manet's Lost Infanta," *Journal of the American Institute for Conservation* 42, no. 3 (2003): 416–417, <https://www.jstor.org/stable/3179864>.

seinällä. Kyseisessä teoksessa maalauksen kehyksen perspektiivi kääntyy päinvastaiseksi kuin tilan muu perspektiivi. Sen sijaan että kehyksen ääriviivat kapenisivat kohti takaseinää ja perspektiivin pakopistettä, ne kapenevatkin päinvastaiseen suuntaan synnyttäen vaikutelman, että teos olisi irti seinästä ja käännetty kohti katsojaa. Samaa vaikutelmaa ei synny toista tutkittavana ollut teosta (teos 2) katseltaessa. (Kuvat 3 ja 4.) Lisäksi taiteilijan takana oleva mieshahmo on hieman erilainen ja hänen päänsä muoto on pyöreämpi. Henkilöiden asennot ovat pidättyväisempiä ja pystympiä sekä heidän kasvonsa eleettömämmät kuin teoksessa 2. Myös ateljeen taustalla näkyvä seinäkudos-aiheinen maalaus ei ole teoksessa 1 yhtä yksityiskohtainen, vaan jää luonnosmaisemmaksi kuin teoksessa 2.

Kahden aiheeltaan ja sommitelmaltaan samanlaisen maalauksen olemassaolo ei ole epätavallista, mutta se herättää kysymyksiä: ovatko molemmat teokset taiteilijan itsensä maalaamia, vai onko toinen kopio tai kenties jopa väärennös? Millä menetelmillä maalauksia voi tutkia tarkemmin? Selventääkö teosten maalaustekniikoiden ja käytettyjen materiaalien tutkiminen teosten aitoutta ja suhdetta toisiinsa?

Tämän artikkelin tavoitteena on esitellä *Ateljeessa*-teosten kautta monitieteisiä näkökulmia, joita sovelletaan yleisimmin maalaustekniikan, teosten rakenteen ja materiaalien tutkimuksessa. Lisäksi pyrkimyksenä on selvittää, voiko luonnontieteellisten alojen tutkimusmenetelmillä saada uutta tietoa ja vastauksia teoskohtaisiin kysymyksiin taidehistoriallisen tutkimuksen ohella.

Taideteosten monitieteisen aitoustutkimuksen taustaa

Taideteosten tutkimus on muuttunut olennaisesti 2000-luvulla, sillä vielä 1900-luvun loppupuolella pidettiin taiteilijan tuotannon tuntevan taidehistorioitsijan näkemystä teoksen aitouden tärkeimpänä takeena. Nykyään museoissa

ja taidemarkkinoilla hyödynnetään myös tarkkoja teoskohtaisia maalaustekniikka- ja materiaalitutkimuksia, joiden luotetaan osoittavan objektiivisesti taideväärennökset.² Vallitsevaksi käytännöksi taideteosten tutkimuksissa onkin muodostunut eri alojen asiantuntijaosaamisen yhdistäminen. Tutkimuksissa on taidehistorioitsijoiden lisäksi otettu käyttöön konservattoreiden ja materiaalitutkijoiden asiantuntemusta. Niissä hyödynnetään myös luonnontieteellisten alojen tutkimusmenetelmillä tuotettua tietoa ja kuvamateriaalia, jotka havainnollistavat taideteosten rakenteellisia ilmiöitä.³

Monitieteisessä tutkimuksessa tiedot kootaan yhteen tutkimusryhmän arvioitaviksi ja saatuja tuloksia verrataan keskenään. Vertailun ja yhteisen keskustelun keinoin kiinnitetään huomiota tutkimuksen aikana heränneisiin kysymyksiin ja seikkoihin, jotka puhuvat joko aitouden puolesta tai sitä vastaan. Toisinaan voi paljastua jotain, mikä osoittaa selvästi, ettei kyseessä ole aito tai alkuperäinen teos. Hyvin harvoissa tapauksissa aitous tai epäaitous pystytään todistamaan vain yhden osa-alueen tutkimusten perusteella. Teoksen alkuperäiset maalauskerrokset saattavat koostua esimerkiksi väriaineista, joita ei valmistettu tai ollut saatavilla vielä taiteilijan eläessä. Tällöin teoksen epäaitous on kiistaton. Kattavin

2 Taideteosten attribuomisesta ja taideväärennöksistä ks. esim. Jukka Ervamaa & Johanna Vakkaria, "Taiteen ajoitus ja teoksen tekijä ja Ossian Lindberg, "Taideväärennös on petos", teoksessa *Pinx. Maalaustaide Suomessa. Arki ja pyhäpuvussa*, toim. Anssi Mäkinen, Rakel Kallio & Veikko Kallio (Porvoo: Weilin+Göös, 2001), 282–285, 286–289. Ks. myös Tiina Koivulahti, Teija Luukkanen-Hirvikoski & Hanna Pirinen, "Hylätty Mooses – monitieteinen tutkimus valottaa erään maalauksen tarinaa," teoksessa *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 52, toim. Susanna Aaltonen, Hanna Pirinen, Tuuli Lähdesmäki & Annika Waenerberg. (Helsinki: Taidehistorian seura, 2020), 140–150.

3 Jilleen Nadolny, "A history of early scientific examination and analysis of painting materials ca. 1780 to the mid-twentieth century", in *Conservation of Easel Paintings*, eds. Joyce Hill Stoner & Rebecca Rushfield (London: Routledge, 2012), 336; Philippe Walter & Laurence de Viguerie, "Materials science challenges in paintings", *Nature Materials* 17 (February 2018): 106–107.

lopputulos saadaan kuitenkin silloin, kun teosta tarkastellaan kaikkien osa-alueiden näkökulmista. Ammattiryhmien välinen yhteistyö tuo laaja-alaista osaamista, uutta tietoa ja näkemystä yhteisen keskustelun pohjaksi ja sopii sekä vanhan taiteen että modernin taiteen tutkimukseen.⁴

Vuonna 2017 Kansallisgallerian Ateneumin taidemuseossa tutkittiin samankaltaista teosparia, kun tutkittavana oli Ferdinand von Wrightin *Huuhkaja iskee jänikseen* (1860) ja toisinto samasta aiheesta. Näistä ensimmäinen kuuluu Kansallisgallerian ja toinen Lahden taidemuseon kokoelmiin. Tutkimuksen perusteella pääteltiin, että Kansallisgallerian teos oli hyvin todennäköisesti alkuperäisteos, kun taas Lahden taidemuseon maalaus oli taiteilijan itsensä tekemä toisinto.⁵ Vastaavanlainen tapaus nousi esiin myös vuonna 2014, jolloin tutkittiin kahta Werner Holmbergin identtiseltä vaikuttavaa maalausta aiheesta *Toriseva* (1860). Toinen näistä kuuluu Signe ja Ane Gyllenbergin säätöön taidekokoelmaan ja toinen oli yksityisen keräilijän ruotsalaisesta huutokaupasta ostama teos. Ruotsista ostettu teos osoittautui toisen taiteilijan tekemäksi kopioksi Holmbergin alkuperäisestä maalauksesta.⁶ Toisintojen maalaaminen ei ollut poikkeuksellista 1800-luvulla. Taiteilijat tekivät niitä suosituista teoksistaan asiakkaiden toiveesta. Yleensä nämä teosparit näyttävät hyvin samanlaisilta ja myös niiden rakenne, väriainekoostumus ja yksittäis-

ten värialueiden koostumukset ovat yhteneväiset.⁷ Kopioiden tekeminen puolestaan oli osa taideopetusta ja niitä myös tilattiin taiteilijoilta esimerkiksi vanhempien mestareiden teoksista.

Monitieteinen yhteistyö taideteosten tutkimuksessa on käytössä myös kansainvälisesti eri taideinstituutioissa. Yhteistyön edut huomattiin taideinstituutioiden tutkimuslaboratoriotoininnan kehittymisen myötä 1900-luvun alussa. Luonnontieteellisten tutkimusmenetelmien hyödyntäminen esinetutkimuksessa alkoi jo 1800-luvun lopulla, jolloin Berliinin valtiollisten museoiden (Staatliche Museen zu Berlin) yhteyteen perustettiin tutkimuslaboratorio Rathgen Research Laboratory, jota seurasi British Museumin tieteellinen tutkimusyksikkö vuonna 1919. Ensimmäinen taideteosten materiaalien ja maalaustekniikan tutkimukseen keskittynyt laboratorio perustettiin vuonna 1928 Fogg Museum of Arts -museoon Cambridgesssä. Laajemmin taideteosten rakenteen ja materiaalien tutkimusmenetelmien kehitystyö yleistyi Roomassa 1930 pidetyn konferenssin jälkeen.⁸ Konferenssissa käsiteltiin perinteisesti luonnontieteiden käyttämien tutkimusmenetelmien soveltuvuutta taideteosten tutkimukseen. Konferenssin jälkeen teosten tutkimuslaboratoriota perustettiin Bostoniin, New Yorkiin, Pariisiin, Brysseliin, Lontoon, Müncheniin ja Roomaan.⁹

Suomessa taideteosten maalaustekninen tutkimustyö kehittyi Kansallisgallerian edeltäjäorganisaatioissa 1950-luvulta alkaen, jolloin konservointiateljeehen hankittiin mikroskoop-

4 Thea C. Moran et al., "The roles of X rays and other types of electromagnetic radiation in evaluating paintings for forgery and restoration," *Journal of Forensic Radiology and Imaging* 5 (2016): 38–43, <http://dx.doi.org/10.1016/j.jofri.2016.02.001>; Denis Pitzalis et al., "Non-destructive Analyses for Modern Paintings: The Russian Avant-garde Case" (presentation, *9th International Conference on NDT of Art. Jerusalem*, Israel, May 25–30, 2008).

5 Kirsi Hiltunen et al., "Huuhkajat saalistavat," teoksessa *Veljekset von Wright. Taide, tie ja elämä*, toim. Erkki Anttonen & Anne-Maria Pennohen (Helsinki: Libris, 2017), 156.

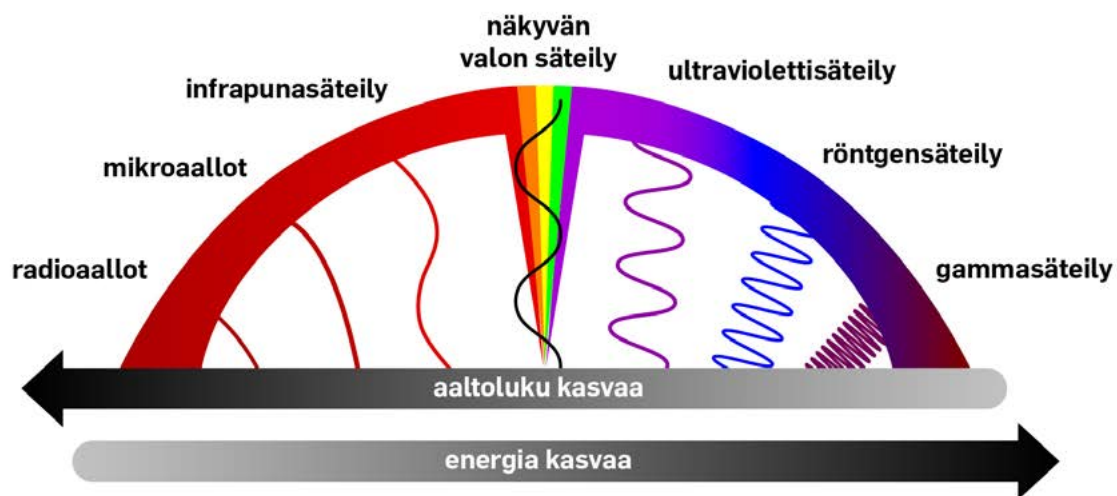
6 Anne-Maria Pennohen, *In Search of Scientific and Artistic Landscape. Düsseldorf Landscape Painting and Reflections of the Natural Sciences as Seen in the Artworks of Finnish, Norwegian and German Artists*, (Helsinki: Nord Print Oy, 2020), 202, viite 730.

7 Libby Sheldon & Gabriella Macaro, "Materials as markers: How useful are distinctive materials as indicators of master or copyist?" in *European paintings 15th–18th century. Copying, replication and emulating, CATS Proceedings*, I, 2012, ed. Erma Hermens (London: Archetype Publications Ltd, 2014), 109.

8 "International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works: A brief history of IIC", luettu 9.2.2021, <https://www.iiconservation.org/about/history>.

9 Nadolny, "A history of early scientific examination and analysis of painting materials," 340.

SÄHKÖMAGNEETTINEN SPEKTRI



Kuva 5. Sähkömagneettisen säteilyn spektri. Kuva: Kansallisgalleria.

KANSALLISGALLERIA •

peja, kameroita ja röntgenlaitteisto.¹⁰ Varsinainen materiaalitutkimuslaboratorio perustettiin silloisen Valtion taidemuseon yhteyteen vuonna 1999. Taideteosten tutkimus liittyy kiinteästi koelmatyöhön ja kokoelmateosten tuntemiseen, ja monitieteistä tutkimusyhteistyötä on edistetty johdonmukaisesti. Ilman taidehistorian, taiteilijan maalaustekniikan, väriainepaletin ja taidemateriaalien historian tuntemusta teosten tutkimus on vaikeaa ja väärennösten tunnistaminen luotettavasti lähes mahdotonta.¹¹

Tutkimuksissa pyritään nykyään käyttämään tutkimusmenetelmiä, jotka eivät riko tai muuta

teoksen materiaaleja tai rakennetta.¹² Tärkeimpiä menetelmiä maalaustekniikan ja rakenteen tutkimuksessa ovat erilaiset kuvantamismenetelmät, joiden avulla voidaan tallentaa tietoa maalauksen pinnalta ja maalipinnan alta. Maalaustekniikan ja materiaalien tutkimus on helpottunut ja yleistynyt 2000-luvulla, koska laitteistot ovat kehittyneet kooltaan pienemmiksi ja helpommin liikuteltaviksi. Näin ollen tutkimuslaitteistot voidaan viedä teosten luokse ja teosten liikutelu voidaan minimoida. Teoksia tutkittaessa tarkastellaan useimmiten sähkömagneettisen säteilyn ja teosten materiaalien välistä vuorovaikutusta. Näkyvän valon lisäksi eniten käytetyt sähkömagneettisen säteilyn aallonpituusalueet

10 Henni Reijonen, "Taidekonservointi ja siihen liittyvä opetustoiminta Ateneumissa 1880–1950-luvuilla," pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, 2007, 77–86.

11 Tämä pätee vanhaan taiteeseen, jos kyseessä on vanha väärennös tai vanhasta teoksesta muokattu väärennös. Uudet väärennökset kytetään tunnistamaan helpommin.

12 Myös väri- ja sideaineiden tutkimus pyritään suorittamaan nykyisin ainetta rikkomattomilla (non-destructive) ja/tai kohteeseen kajoamattomilla (non-invasive) menetelmillä. Tässä tutkimuksessa käytettiin energiadiispersiivistä röntgenfluoresenssispektrometriaa (EDXRF) ja polarisaatiomikroskopiaa (PLM). Eräs paljon käytetty ainetta rikkomaton menetelmä kulttuurihistoriallisten materiaalien tutkimuksessa on Raman-spektrometria, jota ei tässä tutkimuksessa kuitenkaan hyödynnetty, koska molempien tutkittavien teosten pinnassa oli paksu lakkakerros. Se häiritsee Raman-spektrometrimittauksia aiheuttamalla voimakasta fluoresenssia, jolloin tunnistettavaa Raman-spektriä ei saada kerättyä.



Kuva 6. Yksityiskohta perspektiivistä Granstedtin *Ateljeessa*-maalauksesta. Kuva: Kansallisgallerian konservointiyksikkö.



Kuva 7. Yksityiskohta perspektiivistä von Beckerin *Ateljeessa*-maalauksesta. Kuva: Kansallisgallerian konservointiyksikkö.

sijoittuvat matalaenergiseseen infrapunasäteilyyn ja korkeaenergiisiin ultraviolett- ja röntgensäteilyyn.¹³ (Kuva 5)

Sähkömagneettisen säteilyn eri aallonpituuksien osuminen teokseen vaikuttaa sen rakenteessa ja maalikerroksissa eri tavoin riippuen teoksen materiaaleista. Osa säteilystä absorboituu eli imeytyy maalikerrokseen, osa transmittoituu eli läpäisee ja osa heijastuu niistä takaisin. Osa säteilystä voi myös aikaansaada fluoresenssia materiaalissa, jolloin se alkaa säteillä sille tyypillisellä tavalla. Maalausten epäorgaaniset ja orgaaniset väriai-

neet sekä sideaineet reagoivat niille tyypillisillä ja todennettavilla tavoilla täydentäen dokumentoitavaa tietoa.

***Ateljeessa*-teoksen taidehistoriallista taustaa**

Taidehistoriallisessa teosanalyysissä pyritään aluksi identifioimaan teos eli määrittämään sen tekijä, aihe tai nimi sekä valmistumisvuosi. Sen jälkeen tarkastellaan teoksen erityispiirteitä ja teosta osana taiteilijan kokonaistuotantoa. Tiedonhaussa käytetään apuna teosluetteloita, tutkimuskirjallisuutta, näyttelyluetteloita sekä arkistomateriaalia kuten perunkirjoja, kirjeitä ja lehtiartikkeleita. Seuraavaksi pyritään selvittämään teoksen provenienssitiedot eli teoksen mahdollinen tilaaja, omistajat ja sijaintipaikka eri vaiheissa. Lisäksi selvitetään, onko teos ollut huutokaupattavana tai esillä näyttelyissä. Näihin

13 Moran et al., "The roles of X rays", 38–43; Sophie Plender & Polly Saltmarsh, "Copies and versions: discussing Holbein's legacy in England. Technical examination of copies of Holbein portraits at the National Portrait Gallery," in *European paintings 15th–18th century. Copying, replication and emulating, CATS Proceedings*, 1, 2012, ed. Erma Hermens (London: Archetype Publications Ltd, 2014), 50; Walter & de Viguerie, "Materials science challenges in paintings", 106.



Kuva 8. Granstedtin *Ateljeessa*, lyijykynämerkintä kiilapuussa. Kuva: Kansallisgallerian konservointiyksikkö.

tietoihin löytyy usein viitteitä teoksen kääntöpuolelta, jossa saattaa olla tietoa omistajista, aitoustodistuksia ja näyttelyleimoja.

Ateljeessa-teosten tekijää identifioidessa lähtökohtana oli, että molemmat teokset olisivat Adolf von Beckerin tekemiä. Von Becker tunnetaan erityisesti pienikokoisista lapsia ja kissoja esittävästä teoksista, mutta hänen tuotannossaan on myös useita arkipäivän tapahtumia esittäviä laatuksia, kuten kyseinen *ateljeeaihe*. Molemmissa taitavasti maalatuissa teoksissa on taiteilijan signeeraus. Saksasta ostetussa teoksessa signeeraus on vasemmassa laidassa olevan korin yläpuolella, mutta hieman epäselvänä muodossa Adolf v. Becker (kuva 6) ja ilman vuosilukua. Teoksessa 2 näkyy selkeästi taiteilijan signeeraus 'Becker-67' vasemmassa alakulmassa lattian kohdalla (kuva 7). Teoksen 1 kääntöpuolta tutkittaessa havaittiin myös tärkeä yksityiskohta: kiilapuuhun on lyijykynällä tehty merkintä "Juni 1868" ja kuulakärkikynällä kirjoitettu nimi Adolf von Becker (kuva 8). Signeerausten perusteella oletettiin, että toinen teoksista olisi taiteilijan alkuperäisteos ja toinen hänen maalaamansa toisinto. Signeeraukset eivät kuitenkaan yksinään vahvista, että teokset olisivat von Beckerin maalaamia.

Von Becker opiskeli ja työskenteli Ranskassa vuosina 1859–1868. Hän matkusti Pariisiin ensimmäisen kerran vuonna 1858 päämääränään aloittaa taideopinnot Thomas Couturen (1815–1879) yksityisateljeessa. Kaupunki vaikutti kuitenkin ensikokemuksella liian suurelta. Von Becker

perääntyi neljän kuukauden ajaksi Düsseldorfin, joka oli huomattavasti pienempi. Siellä asui myös toisia suomalaisia taiteilijoita.¹⁴ Von Becker kuitenkin pettyi Düsseldorfin taideakatemian opetukseen, koska joutui aloittamaan opintonsa alimmalta asteelta, vaikka hänellä oli jo vuosina 1856–1858 suoritettu tutkinto Kööpenhaminan taideakatemian taideakatemian. Vuonna 1859 von Becker matkusti uudelleen Pariisiin ja aloitti opinnot Couturen yksityisakatemiassa, jossa hän opiskeli viisi kuukautta.¹⁵ Siellä hän omaksui uudenlaisen maalaustavan, niin kutsutun *ébauche*-tekniikan, joka poikkesi osittain akateemisesta maalaustavasta. Sen avulla pyrittiin kokonaisvaltaiseen kuvalliseen ilmaisuun. Varjostettavia alueita tai joitakin yksityiskohtia ei merkitty puoliksi. Couture itse maalasi märkää märälle -tekniikalla ja käytti yksittäisissä siveltimenvedoissaan enemmän väriä, jolloin pinta- ja pohjakerrosten värit sekoittuivat keskenään. Täten hän pyrki myös yksinkertaistamaan väripalettiaan.¹⁶ Seuraavana vuonna von Becker jatkoi opintojaan Parii-

14 Esimerkiksi Werner Holmberg (1830–1860), Erik Löfgren (1825–1884) ja Alexandra Frosterus (myöhemmin Sältin, 1837–1916).

15 Becker, Adolf von. Adolf von Becker B. O. Schaumanille, 9.12.1881. Kirje. Kansallisgallerian arkisto, Taiteilijakirjekokoelma.

16 Tiina Penttilä, "Adolf von Becker – 'tout à fait parisien'. Adolf von Beckerin taiteen ranskalaisvaikutteet," teoksessa *Adolf von Becker – Pariisin tien viitoittaja – vägen till Paris*. (Vaasa: FRAM, 2002), 11. Ks. myös Couturen *ateljeesta* ja opetusmenetelmistä teoksessa Albert Boime, *The Academy of French Painting in the Nineteenth Century* (London & New York: Yale University Press, 1986 [1971]), 68–69, 71–72.

sin taideakatemiassa École des Beaux-Artsissa. Kaksi vuotta myöhemmin hän kokeili ranskalaisen realismin mestarin Gustave Courbet'n (1819–1877) yksityisakatemiaa. Myöhemmin 1860-luvulla hän opiskeli myös Salongissa menestyneiden Félix-Joseph Barriasin (1822–1907), Ernest Hébertin (1817–1908), Léon Cognier'n (1794–1880) sekä Léon Bonnat'n (1833–1922) johdolla.¹⁷

Tutkittavien teosten henkilöitä ja ateljeen sisustusta tarkasteltaessa syntyy vaikutelma, että aihe ei olisi Suomesta. Tähän viittaavat henkilöiden ulkonäkö, vaatteet sekä ateljeen esineistö. Jos verrataan von Beckerin teoksen aiheita tyypillisiin Düsseldorfissa maalattuihin laatukuviiin, ei voida sanoa, että se eroaisi niistä merkittävästi. Teoksen 2 vuosiluvun perusteella voidaan kuitenkin olettaa, että von Becker olisi maalannut sen Pariisissa. Vaikka von Beckerin opinnot Courbet'n yksityisateljeessa kestivät vain kevään 1862, tutkijat ovat nähneet hänen teoksissaan vaikutteita tai jopa suoria viitteitä opettajan teoksiin.¹⁸ Yksi tällainen on tutkimuksen kohteena oleva aihe *Ateljeessa*, jota taidehistorioitsija Tiina Penttilä on verrannut Courbet'n allegoriseen teokseen *Taiteilijan ateljeessa* (1854–1855). Aiheeltaan von Beckerin teos on kuin tyypistetty versio Courbet'n valtavasta maalauksesta, mutta yhtymäkohtia ovat muun muassa taiteilija keskeneräisen maalauksen ääressä, ulkopuoliset henkilöt ateljeessa ja taustalla häämöttävä seinävaate. Tosin von Becker ei ole käyttänyt teoksessaan palettiveistä opettajansa tapaan, koska koki sen haasteelliseksi.¹⁹ Tämä tieto tukee tutkittavista teoksista välittyvää vaikutelmaa, sillä niiden pintarakenteista ei löydy palettiveitsen käytölle tyypillistä impastoa eli paksumpia värikerroksia. Teosten pinta on tasainen, eikä niistä erotu myös-

kään paksuja siveltimevetoja. Oletus edellyttää kuitenkin tarkempia maalausteknisiä tutkimuksia, eikä se anna vastausta siihen, miksi taiteilija olisi tehnyt kaksi identtistä maalausta.

Suomalaisessa taidehistorian kirjoituksessa von Beckeriä ei ole pidetty erityisen omaperäisenä tai taitavana maalarina, vaan pikemminkin uudistajana, opettajana sekä taidepoliittisena vaikuttajana. Oletettavasti opettajan ura oli hänelle itselleen yhtä tärkeä kuin taiteilijan.²⁰ Samalla on korostettu sitä, kuinka hän vapautti suomalaisen taiteen sitä 1850-luvulta lähtien hallinneen Düsseldorfin taiteen vaikutuksesta. Tällöin von Beckerin katsotaan olleen ensimmäinen, joka välitti Suomeen vuosisadan loppupuolen ranskalaisen taiteen vaikutteita siirryttäessä myöhäisromantiikasta realismiin ja oman ajan todellisuuden kuvaamiseen. Muutos vaikutti erityisesti teosten sisältöön ja ilmaisukeinoihin. Lisäksi valokuvauksen yleistymisen ja valokuvien käyttäminen apuvälineinä sekä tuubiöljyväreiden ja erimuotoisten siveltimeiden käyttäminen vaikuttivat paitsi teosten maalauspaikan valintaan myös niiden lopulliseen ulkoasuun. Osa taiteilijoista noudatti perinteisen akateemisen maalauksen periaatteita, kun taas osa pyrki perustamaan taiteensa puhtaaseen havainnointiin ja maalaamaan ympärillään näkyviä aiheita. Niin kutsutut 'luonnostelijat' hakeutuivat ulos maalaamaan, minkä johdosta teokset syntyivät nopeammin, niiden väriskaala muuttui vaaleammaksi ja kirkkaammaksi, sivelintyöskentelystä tuli vapaampaa ja värikerroksista paksumpia. Sen sijaan 'viimeistelijät' työskentelivät edelleen sisällä ateljeessa tukeutuen perinteiseen akateemiseen maalaustapaan, jonka tuloksena teosten maalauspinta oli sileämpi ja viimeistellympi.²¹

17 Aimo Reitala, "Kansankuva ja laatukuva 1860–70-luvulla. Adolf von Becker," teoksessa *Ars Suomen taidet* 3 (Espoo: Weilin+Göös, 1989), 132.

18 Penttilä, "Adolf von Becker – 'tout à fait parisien,'" 12.

19 Adolf Von Becker, "Courbets atelier för elever. Ett minne från min studietid i Paris", *Finsk Tidskrift*, 1891, 33; Penttilä, "Adolf von Becker – 'tout à fait parisien,'" 12.

20 Ks. esimerkiksi Reitala, "Kansankuva ja laatukuva 1860-70-luvulla. Adolf von Becker," 131.

21 Penttilä, "Adolf von Becker – 'tout à fait parisien'", 9–10. Ranskalaisesta akatemiamaalauksesta yleensä ks. Boime, *The Academy of French Painting in the Nineteenth Century*.



Kuva 9. UV-kuva Granstedtin *Ateljeessa*-maalauksesta. Kuva: Kansallisgallerian konservointiyksikkö.



Kuva 10. UV-kuva von Beckerin *Ateljeessa*-maalauksesta. Kuva: Kansallisgallerian konservointiyksikkö.



Kuva 11. IRR-kuva Granstedtin *Ateljeessa*-maalauksesta. Kuva: Kansallisgallerian konservointiyksikkö.



Kuva 12. IRR-kuva von Beckerin *Ateljeessa*-maalauksesta. Kuva: Kansallisgallerian konservointiyksikkö.

***Ateljeessa*-teosten maalaustekniikka ja rakenne**

Taideteosten perustutkimus ja dokumentointi tehdään sekä ihmissilmälle näkyvän valon aallonpituuksilla (400–700 nm) että korkeaaenergisemmän ultraviolettisäteilyn (UV)²² avulla. Kun teosta tutkitaan näkyvässä valossa, se valaistetaan voimakkailla päivänvalolampuilla, jolloin värisävyt ja yksityiskohdat nousevat hyvin esiin teoksen maalipinnasta. Perustutkimukseen kuuluvat silmin todettavat seikat, muiden muassa sommittelun, perspektiivin, maalaustekniikan, rakenteen ja kunnan arviointi. Kun taideteokseen kohdistetun valon suunta muutetaan lähes suoraan sivulta tulevaksi, saadaan valon ja varjojen avulla näkyviin sen pintarakenne sekä yksittäisiä siveltimenvetoja ja deformaatioita eli taideteoksessa olevia kuhmuja, painautumia tai aaltoilua. Taideteos voidaan myös läpivalaista,

22 Ultraviolettisäteilyä on käytetty apuna taideteosten tutkimisessa laajemmin 1920-luvulta lähtien.

jolloin saadaan näkyviin maalikerrosten halkeilu sekä ohuet ja puuttuvat maalausalueet.²³

Ultraviolettisäteily on näkyvää valoa lyhytaaltoisempaa. Taideteosten tutkimuksessa käytetyn UV-säteilyn aallonpituus on yleisesti noin 300–400 nm. Näin ollen se ei läpäise maalauksen materiaaleja, vaan sen avulla tutkitaan lakka- tai maalipinnan mahdollisia muutoksia sekä tehdään havaintoja käytetyistä materiaaleista.

Kun *Ateljeessa*-teoksia tarkasteltiin ultraviolettivalossa, molempien teosten paksu lakkakerros fluoresoitui vihertävänä. Tämä viittaa usein luonnonhartsilakkoihin, joista von Beckerin ajan teoksissa käytettiin yleisimmin dammar- tai mastikshartsilakkaa.²⁴ Molemmissa teoksissa oli myös restaurointimaalauksia, jotka näkyivät tummina pisteinä tai läikkinä. Teosta 1 oli

23 Denis Pitzalis et al., “Non-destructive Analyses for Modern Paintings”, 2; Kate Seymour, “Standard non-destructive techniques used to document and examine artworks employed within the conservation field” (Presentation, *International Symposium on Cultural Heritage Conservation: Non-destructive testing technology application*, Taiwan, 6.–7.12., 2010).

24 Alan Phenix & Joyce Townsend, “A brief survey on historical varnishes,” in *Conservation of Easel Paintings*, eds. Joyce Hill Stoner & Rebecca Rushfield (London: Routledge, 2012), 259–260.

konservoitu hieman enemmän, sillä henkilöiden kasvoja ja vaaleita alueita, esimerkiksi henkilöiden valkoisia paitoja oli kirkastettu siten, että niistä oli poistettu vanha, kellastunut lakka ja tilalle oli lisätty uusi lakkakerros. (Kuvat 9 ja 10.) UV-valossa tarkasteltaessa teoksen 1 signeeraus erottui muuta maalipintaa tummempana, mikä viittasi sen sisältävän tuoreempaa sideainetta. Tämän perusteella voitiin olettaa, että signeeraus oli lisätty teoksen maalausajankohtaa myöhemmin.

Tutkimus perustuu siihen, että UV-säteilyn energia saa maaliaineessa aikaan elektronien liikettä, jonka vuoksi vapautuu energiaa ja molekyylit alkavat säteillä matalaenergisempää, pidempiaaltoista säteilyä. Säteily voidaan havaita näkyvän valon aallonpituuksina. Maaliaineissa syntyy tällöin niin kutsuttua fluoresenssia, jolloin UV-säteily saa osan materiaaleista hohtamaan eri sävyisinä. Ilmiön vuoksi esimerkiksi luonnonhartsilakat fluoresoivat kellanvihreinä ja osa orgaanisista punaisista väriaineista voimakkaan oranssina tai kylmän punaisena. Fluoresenssin syntymiseen ja havaitsemiseen²⁵ vaikuttavat maalauksen materiaalien koostumus, maalikerroksen paksuus, materiaalin ikä ja alla olevien kerrosten vaikutus tarkasteltavaan alueeseen. Maalauksen myöhemmin lisätyt materiaalit absorboivat eli imevät UV-säteilyn ja näkyvät usein hyvin tummina maalauksen pinnassa, kun taas vanhemmat kerrokset fluoresoivat voimakkaasti hohtaen. Koska eri ikäiset maaliaineet reagoivat omalla tavallaan UV-säteilyyn, ensimmäisissä UV-tutkimuksissa arvioitiin *Ateljeessa*-maalauksen signeerausten autenttisuutta ja pyrittiin todentamaan niihin tehdyt restaurointimaalaukset. UV-säteilyn tuottama UV-fluoresenssikuva voidaan tallentaa perinteisellä digitaalijärjestelmäkameralla käyttämällä objektiivin edessä suo-

25 Fluoresenssia ei voi välttämättä havaita ihmissilmän, koska sitä voi tapahtua esimerkiksi myös infrapuna-aallonpituusalueilla.

dinta, jolla teoksen pinnasta heijastuva UV-valo poistetaan.²⁶

Kun tutkittavia teoksia verrattiin niistä heijastuvaa infrapunasäteilyä tallentavien kuvien (IRR) avulla, teoksessa 1 nousivat esiin tarkat ja yksityiskohtaiset luonnospiirroksiset toisin kuin teoksessa 2 (kuvat 11 ja 12). Tämä herätti kysymyksen, miksi taiteilijan luonnospiirroksiset ja työskentelytekniikka olisi merkittävästi erilainen kuin alkuperäisessä maalauksessa. IRR-kuvissa tulevat parhaimmillaan esiin hiilipitoisella piirtövälineellä tehdyt aluspiirroksiset, jotka poikkeavat toisistaan eri taiteilijoiden teoksissa. Maalaustekniikka- ja väriainevertailua varten valittiin Kansallisgallerian kokoelmasta kahdeksan Adolf von Beckerin öljyvärimaalauksista samalta aikakaudelta.²⁷ Näistä vertailuteoksista otetuissa IRR-kuvissa ei ole havaittavissa samankaltaisia yksityiskohtaisia aluspiirroksia kuin teoksessa 1. Näiden IRR-kuvien välittämä informaatio sopii paremmin yhteen teoksen 2 IRR-kuvan kanssa.

Ihmissilmälle näkymätön infrapunasäteily (IR) on pidempiaaltoista (700 nm – 1 mm), matalataajuisempaa ja vähemmän energiaa sisältävää kuin näkyvän valon aallonpituudet. Taideteosten

26 Ingeborg de Jongh et al., *Technical Art History. A Handbook of Scientific Techniques for the Examination of Works of Art* (Den Hague: Authentication in Art Foundation, 2019), 9; Denis Pitzalis et al., "Non-destructive Analyses for Modern Paintings," 5; Seymour, "Standard non-destructive techniques," 8–11.

27 Tutkimuksissa käytetyt referenssiteokset: *Keskiajan oppinut* (1862, A I 101, <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/624135>); *Marian neitseellinen sikiäminen*, kopio Murillon mukaan (1863, A I 112, <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/623760>); *Kissa poikasinneen* (1863, A I 102, <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/624344>); *Nukkuva harmaa kissa ja rotta* (1864, A I 103, <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/624845>); *Dante ja Vergilius manalassa*, kopio Eugène Delacroix'n mukaan (1867, A I 114, <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/624809>); *Kyläsuutari* (1868, A I 104, <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/625225>); *Pikettipeli* (1869, A I 491, <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/388901>); *Ompelleva tyttö* (1869, A I 105, <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/623682>).



tutkimuksessa käytetään niin kutsuttua lähi-infrapunasäteilyn aallonpituusalueita (700–2200 nm).²⁸ Taideteosten IR-tutkimukset perustuvat IR-säteilyn kykyyn läpäistä maalikerroksia näkyvää valoa paremmin. Vaikka IR-säteilykin voi absorboitua materiaaleihin tai heijastua materiaaleista, pitkäaaltoisena säteilynä se ei saa aikaan muutoksia atomien elektronikentissä, vaan pystyy läpäisemään useat materiaalit. Teoksissa se läpäisee maalikerrokset, heijastuu takaisin maalauksen pohjakerroksesta ja absorboituu pohjan päälle tehtyihin hiilipitoisiin luonnospiirroksiin.²⁹ IRR-kuvauksen yleisin käyttö liittyykin maalauksissa maalipintojen alla, silmille näkymättömissä olevien hahmotelmien, luonnospiirrosten ja apumerkintöjen tarkasteluun.³⁰ Kansallisgalleriassa teoksia tutkitaan sekä pelk-



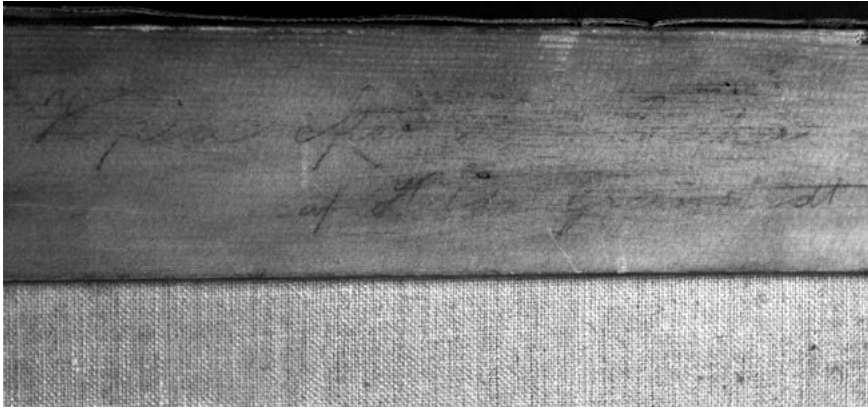
28 Infrapunasäteily havaittiin 1800-luvun alussa. Taideteosten tutkimuksessa lähi-IR-säteilyn (700–2200 nm) reflektiota eli heijastumista alettiin hyödyntää 1930-luvulta lähtien. Ateneumin taidemuseossa ensimmäisiä infrapunareflektokuvia (IRR) otettiin filmikameralla 1950-luvun lopulla, mutta kuvauslaitteisto ja -tekniikka aiheuttivat vielä haasteita. 1970-luvulla tehtiin kansainvälistä perustyötä IR-tutkimuksessa, ja sen jälkeen IRR-tutkimukset (900–2200 nm) ovat olleet laajalti käytössä taiteen tutkimuksessa. Reijonen, *Taidekonservointi*, 87–88; Seymour, "Standard non-destructive techniques," 3, 12–13.

29 Maalaustekniikan tutkimisessa käytettyjä kuvantamismenetelmien tuottamia kuvia voidaan tarkastella myös materiaalianalyttiseltä kannalta. Tällöin voidaan tehdä joitain arvioita teoksen väriaineista sen perusteella, miten väriainepartikkelit läpäisevät, absorboivat, heijastavat tai säteilevät sähkömagneettisen säteilyn eri osia. Yksi tavallisin kohde ovat erilaiset siniset väriaineet ja niiden reagointi infrapunasäteilyyn. Sinisistä väriainepartikkeleista monet läpäisevät infrapunasäteilyä, mutta esimerkiksi preussinsinisen partikkelit absorboivat sitä, jolloin alueet näyttäytyvät IRR-kuvissa tummina. Kun teoksissa havaitaan ultraviolettisäteilyn aikaansaamaa fluoresenssia eri väripinnoilla, voidaan materiaalitutkimus kohdentaa orgaanisten väriaineiden tunnistamiseen näiltä alueilta.

30 Seymour, "Standard non-destructive technique," 12–13.

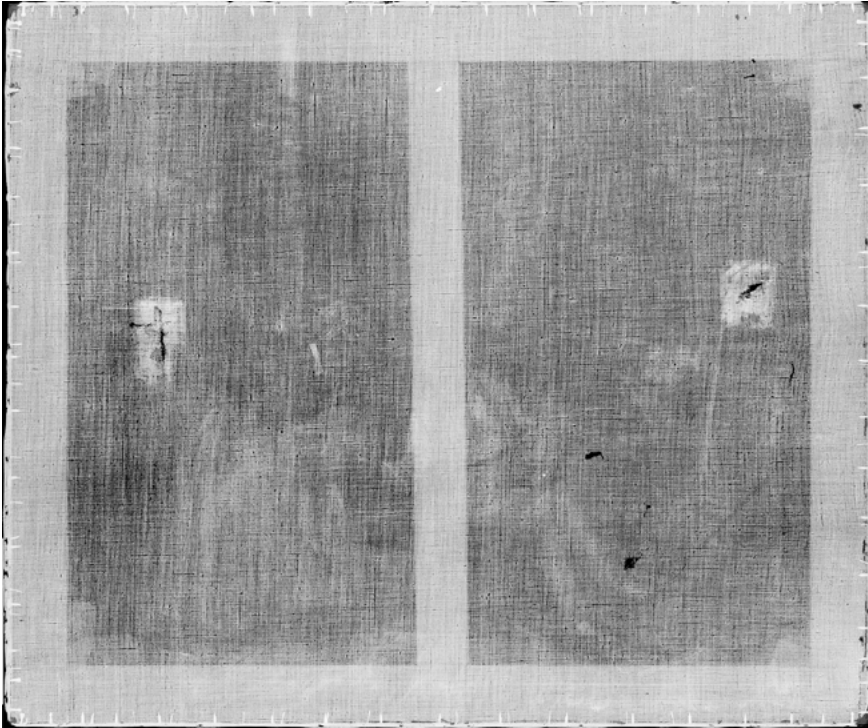
Kuva 13. IRR-kuvan yksityiskohta Granstedtin *Ate/jeessa*-maalauksesta. Kuva: Kansallisgallerian konservointiyksikkö.

Kuva 14. IRR-kuvan yksityiskohta von Beckerin *Ate/jeessa*-maalauksesta. Kuva: Kansallisgallerian konservointiyksikkö.



Kuva 15. IRR-yksityiskohtakuva kiilapuun lyijykynämerkinnöistä Granstedtin *Ateljeessa*-maalauksessa. Kuva: Kansallisgallerian konservointiyksikkö / Minna Rajaniemi.

Kuva 16. Röntgenkuva Granstedtin *Ateljeessa*-maalauksesta. Kuva: Kansallisgallerian konservointiyksikkö / Katariina Johde.



kää IR-säteilyä että näkyvää valoa tuottavilla säteilylähteillä.³¹

31 Tässä tutkimuksessa silmille näkymätön säteilyn tuottama kuva tallennettiin tietokoneelle IRR-kuvaksi *Artist Multispectral Imaging* -kuvantamislaitteistolla, joka tallentaa mustavalkokuvana heijastunutta IR-säteilyä aallonpituusalueella 900–1100 nm. Teosten maalaustekniikan tutkimuksessa on 2010-luvulla yleistynyt hyperspektrikuvantaminen. Sen avulla pystytään tarkastelemaan paksujenkin maalikerrosten alla olevia aluspiirroksia, koska laitteiston avulla voidaan tallentaa kuvia heijastuneesta IR-säteilystä aallonpituuskohtaisesti aallonpituusalueella 900–2500 nm. Tekniikkaa ei sovellettu tämän tutkimuksen yhteydessä, koska tuloksiin päästiin perinteisempien kuvantamistekniikoiden avulla.

Koska maalaus pelkistyy IRR-kuvissa mustavalkokuvaksi ja infrapunasäteily korostaa joitakin väriaineita, taiteilijan siveltimenjäljet ja maalausrytmi erottuvat paremmin. *Ateljeessa*-teosten rytmiero oli selvä erityisesti taustan seinävaatteen alueella. Teoksessa 1 seinävaatteen kolme keskushahmoa oli maalattu, mutta kaikki muu oli väripintaa ilman kuva-aiheita. Teoksessa 2 voitiin löytää kuva-aiheita koko seinävaatemaalauksen alueella ja maalauksen rytmi oli levottomampaa. Samoin ateljeen vasen seinä oli huomattavan erilainen IRR-kuvissa. Kummassakin teoksessa oli nähtävissä samat aiheet, mutta teoksen 2 maalipinnan alta löytyi yksityiskohtia, joita ei ollut teoksessa 1. Esimerkiksi tuolin taakse oli



Kuva 17. Röntgenkuva von Beckerin *Ateleessa*-maalauksesta. Kuva: Kansallisgallerian konservointiyksikkö / Katariina Johde.

maalattu pylväsjalusta, jonka päälle oli sijoitettu veistos. Veistoksen päälle oli myöhemmin maalattu pieni maisemamaalaus ja sen yläpuolelle miehen muotokuva. Myös madonna-aiheisen teoksen kohdalla on ehkä ollut aiemmin pienempi maalaus tai ei maalausta ollenkaan, jolloin tapetin kuvio on ollut näkyvässä. (Kuvat 13 ja 14).

Maalaustaiteen teostutkimuksessa jo pitkään apuna käytetty röntgenkuvaus paljastaa paitsi yksityiskohtia teoksen rakenteesta, myös korostaa siveltimenvetoja. Teosten sivellintekniikkaa voidaan silloin vertailla paremmin kuin silmin näkyvässä valossa tarkasteltaessa. Röntgenkuvia vertaillaessa teos 2 oli samankaltainen kokoelmista valittujen von Beckerin referenssimaalausten kanssa. Taiteilijan kaikkien teosten röntgenkuvat paljastivat maalausten olevan siveltimenvedoitteaan rytmikkäitä ja maalaustekniikan varmaa. Teoksesta 1 otetussa röntgenkuvassa siveltimenvetoja kyettiin tuskin näkemään maalaustekniikan ollessa hennompi. Vertailu tuki hypoteesia

siitä, että teosta on työstetty vähemmän kuin teosta 2. (kuvat 15 ja 16)

Röntgenkuvausten avulla saadaan oleellista tietoa maalausten kunnosta ja rakenteesta. Samalla tehdään havaintoja sommitelmamuutoksista ja maalausmateriaaleista.³² Röntgenkuvista voidaan myös selvittää teosten maalausprosessia ja työstöä tai maalikerrosten paksuutta tai vähäisyyttä. Toisinaan maalin paksuus mahdollisten aluspiirrosten päällä voi olla hyvinkin ohut. Teostutkimuksissa ohut maalikerros on usein viitannut kopioon tai jopa väärennökseen, sillä kopiointi- tai jäljittelyprosessi voi hillitä tekijän luovuutta tämän keskittyessä toistamaan jo olemassa olevaa teosta, jolloin hänen ei tarvitse pohtia värien

32 De Jongh et al., *Technical Art History*, 21; Moran et al., "The roles of X rays", 38; Sonia O'Connor & Mary M. Brooks, *X-radiography of textiles, dress and related objects* (Oxford: Butterworth-Heinemann, 2007), 12–13; Seymour, "Standard non-destructive techniques," 5–8.

suhdetta toisiinsa ja kokeilla eri yhdistelmiä sekä mahdollisuuksia.³³

Röntgensäteily³⁴ on kaikkia aiemmin mainittuja säteilytyyppejä lyhytaaltoisempaa (0,01–10 nm) ja korkeaenergisempää ja se pystyy niistä poiketen läpäisemään osan materiaaleista. Se on silmälle näkymätöntä, eikä ihminen voi aistia sitä, mutta ionisoivana säteilynä se vahingoittaa soluja, joten röntgenkuvauksessa on huomioitava myös henkilöturvallisuus.³⁵

Kansallisgalleriassa röntgenkuvauksessa käytetään matalaenergistä (20–30 keV) röntgensäteilyä ja kuva tallennetaan digitaaliseen muotoon.³⁶ Matalaenerginen röntgensäteily läpäisee useimmat maalausteissa käytössä olevat materiaalit. Säteilyn läpäisevyys riippuu teoksissa käytetyistä materiaalista, sillä säteily läpäisee materiaalin sitä heikommin, mitä raskaammasta alkuaineesta tai tiheämmästä materiaalista on kyse. Tapahtuu röntgensäteilyn absorptio: säteily ei pääse läpi ja tapahtuma tallentuu röntgenkuvaan vaaleampana alueena. Kevyemmät materiaalit, esimerkiksi orgaaniset aineet, näkyvät tummempana



Kuva 18. Röntgenkuva von Beckerin *Ateljeessa*-maalauksesta. Kuva: Kansallisgallerian konservointiyksikkö / Katariina Johde.

33 Boime & Kossolapov, "Manet's Lost Infanta", 416–417; Catherine Hassell, "Paintings," in *Radiography of Cultural Material*, eds. Janet Lang & Andrew Middleton (Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005), 128–129.

34 Röntgensäteily havaittiin vuonna 1895. Taiteen tutkimuksessa röntgensäteily otettiin käyttöön lähes heti keksimisensä jälkeen, sillä ensimmäinen maalaus röntgenkuvattiin jo vuonna 1896.

35 Röntgenkuvauksia varten kuvaustilat täytyy tarkastuttaa Suomen Säteilyturvakeskuksen toimesta ja röntgenkuvia ottavan säteilyvastaavan on pitänyt suorittaa vastaavan johtajan säteilysuojelukoulutus. Säteilylaki (1991/592), säteilyasetus (1991/1512) ja säteilysuojelusuositukset, jotka perustuvat suurelta osin ICRP:n (International Commission on Radiological Protection) suosituksiin, ohjaavat säteilyn käyttöä. Samat ohjeistukset koskevat röntgenfluoresenssilaitteistoa.

36 Kansallisgallerian röntgenkuvauksessa teos asetetaan telineeseen röntgenputken päälle siten, että säteily kohtaa teoksen sen kääntöpuolelta. Röntgenkuva tallentuu maalauksen pinnalle asetetulle fosforilevyille, joka kuvauksen jälkeen skannataan digitaaliseen muotoon. Käytetty röntgenlaite oli Solu Schall Limited No. 49920, kuvalevykanneri General Electric CRXFlex Type 5176/100.

röntgenkuvassa, koska säteily läpäisee ne helpommin. Maalikerrosten paksuudella on myös merkitystä säteilyn läpäisevyyttä ajatellen. Saatua kuva ilmentää maalauksen siveltimenvetojen voimaa ja rytmiä.³⁷

Ateljeessa-teosten röntgenkuvat osoittivat eroavaisuuksia paitsi maalikerroksen paksuudessa, myös sommitelmassa. Teoksen 2 vasemmassa reunassa on taiteilijan tekemä *pentimento*. Toisin sanoen taiteilija on peittänyt huoneen vasemmalla seinustalla sijainneen jalustan sekä sen päällä olleen veistoksen – ehkä tasapainottaak-

37 Hassell, "Paintings," 112–124; O'Connor & Brooks, *X-radiography of textiles*, 15–18.

seen sommitelmaa – ja lisännyt niiden paikalle tuolin sekä seinälle yhden maalauksen. (Kuva 17.) Saksasta ostetussa teoksessa silmin nähtävät yksityiskohdat on maalattu suoraan paikoilleen. Kuva-aiheen ja yksityiskohtien muutosten jäljitys voi toimia apuna, kun vertaillaan samanlaisen maalausten maalausajankohdan järjestystä. Taiteilijalla on vapaus muuttaa teostaan miten haluaa, mutta kopioija jäljentää näkyvän kuva-aiheen sellaisenaan.³⁸

Teosten kääntöpuolen tutkimus

Kun *Ateljeessa*-teosten kuva-aiheita ja maalaus-tekniikkaa oli tutkittu, huomio kiinnitettiin vielä kerran kääntöpuolelle. Jo aiemmin oli huomattu, että teoksen kiilakehyksessä olevan lyijykynällä kirjoitetun tekstin ”Juni 1868” edessä saattaisi olla joitakin merkintöjä. Alue kuvattiin tarkemmin IR-valossa toivoen säteilyn imeytyvän tekstin jäänteisiin ja voimistavan hiilipitoista jälkeä lukukelpoiseksi. Kuvauksen avulla kiilapuusta paljastuikin teksti ”Kopia efter [...] Becker af Hilda Granstedt Juni 1868” (kuva 18). Tämä tieto oli ratkaiseva koko tutkimuksen kannalta ja selitti teosten väliset poikkeamat sekä vahvisti oletuksen, että teos 1 on kopio von Beckerin alkuperäisteoksesta. Nyt tekijäksi voitiin identifioida Hilda Granstedt (1841–1932).

Koska Granstedtin maalauksen kiilakehyksessä mainitaan kesäkuu ja vuosi 1868, voidaan olettaa, että von Beckerin vuonna 1867 maalaama alkuperäisteos tuli Suomeen ennen kesäkuuta 1868. Tiedon pohjalta herää kysymys, olisiko von Becker opettanut Granstedtia yksityisesti vuonna 1868, jolloin tämä olisi osana opetusta kopioinut von Beckerin teoksen. Granstedt ei kuitenkaan ole voinut olla von Beckerin oppilas

38 Eva de la Fuente Pedersen & Troels Filtenborg, “Two versions of a Boutsian Virgin and Child painting: questions of attribution, chronology and function,” in *European paintings 15th–18th century. Copying, replication and emulating*, CATS Proceedings, 1, 2012, eds. Erma Hermens (London: Archetype Publications Ltd, 2014), 37–46.

yliopiston piirustuskoulussa, koska von Becker aloitti toimessa vasta Magnus von Wrightin jälkeen, joka kuoli heinäkuussa 1868.³⁹ Hän ei ole myöskään opiskellut von Beckerin 1870-luvulla perustamassa yksityisakatemiassa.⁴⁰

Granstedtin elämänvaiheita, uraa ja tuotantoa on tutkittu toistaiseksi vähän, mutta hänellä oli naisena kuitenkin jo varsin vankka koulutus alalla. Granstedt opiskeli aluksi ajan tavan mukaan Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa vuosina 1869–1870 ja 1871–1872. Tämän jälkeen hän täydensi opintojaan ensin Tukholmassa vuosina 1872–1874 professori M. E. Wingen johdolla ja sitten Pariisissa Charles Chaplinin ja Tony Robert-Fleuryn oppilaana vuosina 1874–1875. Tätä ennen Granstedt on mahdollisesti saanut piirustusopetusta myös kotona, sillä hänen isänsä oli arkkitehti Anders Fredrik Granstedt. Taiteilijan uransa aikana hän maalasi maisemia, muotokuvia ja laatukuvia myöhäisromantiikan ja orastavan ranskalaisen realismin hengessä. Häntä kiinnostivat erityisesti talonpoikaisaiheet sekä lasten ja vanhusten kuvaaminen. Granstedtin tiedetään myös kopioineen muun muassa von Beckerin teoksia.⁴¹

Teosten syntyvaiheisiin liittyviin kysymyksiin yritettiin löytää vastaukset selvittämällä niiden omistajatietoja, mutta toistaiseksi aiemmista vaiheista saatiin selville varsin vähän. Von Beckerin *Ateljeessa*-teos oli ollut ennen sen nykyistä

39 Reitala, ”Kansankuva ja laatukuva 1860-70-luvulla. Adolf von Becker,” 133. Granstedtin nimeä ei löydy yliopiston piirustussalin oppilaslistoista.

40 Armi Hölttö, ”Keisarillisen Aleksanterin Yliopiston piirustussalin toiminnasta Adolf von Beckerin opettajakaudella 1869–1892,” (pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, 1997).

41 Riitta Konttinen, ”Hilda Granstedt,” 2008 [2004], luettu 4.2.2021, <https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/3380>. Grandstedt lopetti kuitenkin taiteilijanuransa ja siirtyi piirustuksenopettajaksi Ruotsalaiseen tyttökouluun, kuten moni muu naistaitelija tuohon aikaan. Riitta Konttinen, *Oma tie* (Helsinki: Otava, 2004), 49. Myöhemmin vuonna 1879 Granstedt toimi kuitenkin von Beckerin sijaisena tämän yksityisakatemiassa ja opetti mm. Helene Schjerfbeckiä.

omistajaa, joka hankki teoksen 1990-luvulla, toisen suomalaisen perheen omistuksessa ainakin 1960-luvun alusta lähtien. Vastaavasti Saksassa huutokaupassa myyty Granstedtin teos oli ollut saksalaisen perheen omistuksessa pitkään. Se, miten teos oli joutunut Saksaan, ei toistaiseksi ole selvinyt.

Väriaineiden tutkimus

Teoskohtaisella väriainetutkimuksella luodaan ja vahvistetaan aikajanaa väriaineiden käytöstä maalaustaiteessa sekä yleisesti että taitelijakohtaisesti. Aikajana tarkentuu ja täsmentyy, kun uutta tietoa väriaineiden käytöstä saadaan. Taiteilijakohtaisten väriainepalettien tuntemus auttaa tutkijoita yhdistämään tutkittavan teoksen oikeaan taiteilijaan ja oikeaan ajanjaksoon.

Tämän tutkimuksen yhteydessä yleiskäsitys Adolf von Beckerin 1860-luvulla käyttämistä väriaineista luotiin kahdeksan Kansallisgallerian kokoelmiin kuuluvan von Beckerin referenssiteoksen tutkimuksella.⁴² Jotta teosten väriainepaletit olisivat vertailukelpoisia keskenään, valittiin kokoelmista teoksia, jotka sijoittuvat samalle vuosikymmenelle *Ateljeessa*-maalausten kanssa.⁴³ Useimmiten 1800–1900-lukujen vaihteen teosten kohdalla riittää alkuaineiden tunnistaminen värialueilta, koska suurimmalla osalla tuolloin yleisimmin käytetyistä historiallisista epäorgaan-

nisista väriaineista on tunnusomainen alkuaine tai alkuaineita rakenteessaan.⁴⁴

Teosten väriaineet tunnistettiin Kansallisgallerian materiaalitutkimusprotokollan mukaan, jossa värialueita tarkastellaan ensin stereomikroskoopilla 10–40-kertaisilla suurennoksilla. Näin tehdään havaintoja värialueiden rakenteesta: minkä värisiä ja kokoisia partikkeleita on teosten pinnassa ja miten ne ovat jakautuneet. Tarkastelun avulla voidaan odottaa, että esimerkiksi vihreitä värialueilta tunnistetaan joko erilaisia seoksia sinisiä, keltaisia tai vihreitä väriaineita tai vain yhtä vihreää väriainetta. Tarkastelu edesauttaa pinnoista tunnistettavien alkuaineiden sijoittamista kullekin väriaineelle. Kun alustavat toimenpiteet on tehty, teoksen kultakin värialueelta tunnistetaan alkuaineita. Tämä tehdään energia-dispersiivisen röntgenfluoresenssispektrometrin (EDXRF) avulla, jonka tulosten perusteella suunnitellaan näytteenotto mahdollisia lisätutkimuksia varten.

EDXRF-spektrometrimittauksissa tutkittavaa kohtaa säteilytetään röntgensäteilyllä, jolloin kohteen atomit virittyvät ja alkavat emittoida röntgensäteilyä. Tämä säteily on energialtaan tunnusomaista kullekin alkuaineelle. Säteily kerätään ja muunnetaan röntgenspektriksi, jossa kullakin alkuaineella on röntgenpiikki tai -piikkejä niille tunnusomaisilla energiapaikoilla. Piikkien intensiteetti riippuu alkuaineen määrästä, massasta ja siitä materiaalimatriisista, jossa alkuaine sijaitsee. Matriisissa esiintyy maalaustaiteen kohdalla usein epäorgaanisia täyte- ja väriaineita, orgaanista sideainetta ja mahdollisesti myös orgaanisia väriaineita. Paljon

42 Granstedtin teoksia ei tutkittu, koska tutkimuksen tavoitteena ei ollut osoittaa teosta hänen maalaamakseen.

43 Tutkitut referenssiteokset ajoittuvat vuosille 1862–1869.

44 Suurin osa värialueiden sisältämistä epäorgaanisista väriaineista pyrittiin tunnistamaan EDXRF-spektrometrilla mitattujen röntgenspektrien avulla, koska näytteenottoa pyritään tutkimuksissa välttämään. Teoksesta 1 mitattiin 19 röntgenspekttriä ja kerättiin yksi näyte polarisaatiomikroskopialla varten. Näyte otettiin tytön sinisestä vyöstä. Teoksesta 2 mitattiin myös 19 röntgenspekttriä ja otettiin yksi näyte polarisaatiomikroskopialla varten. Näyte otettiin tytön sinivihreästä vyöstä, koska sinistä väriä ei kyetty tunnistamaan pelkän alkuaineanalyysin perusteella.

	koboltinsininen	preussinsininen	synteettinen ultramariini	sinooperi	napolinkeltainen	smaragdinvihreä	kromipitoiset väriaineet	rautaoksidiväriaineet	lyijyvalkoinen	sinkkivalkoinen	CaCO ₃	BaSO ₄ /litoponi
Granstedt, Ateljeessa	x		x	x	x		x	x	x	x	x	x
Von Becker, 1860-luvun väriainepaletti	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x

Taulukko 1. Hilda Granstedtin teoksen väriainepaletti verrattuna Adolf von Beckerin 1860-luvulla valmistuneiden teosten tunnistettuun väriainepalettiin.

	Granstedtin teos (teos 1)	von Beckerin teos (teos 2)
Keltainen paletti (taiteilija)	napolinkeltainen (x)	kromipitoiset väriaineet (x)
	rautaoksidiväriaineet (x)	sinooperi (x)
	lyijyvalkoinen (x)	rautaoksidiväriaineet (x)
	(sinkkivalkoinen) (x)	smaragdinvihreä (x)
		lyijyvalkoinen (x)
	sinkkivalkoinen (x)	
Vihreä viltti (lattialla)	napolinkeltainen (x)	smaragdinvihreä (x)
	rautaoksidiväriaineet / maavihreä(x)	rautaoksidiväriaineet / maavihreä (x)
	lyijyvalkoinen (x)	lyijyvalkoinen (x)
	(sinkkivalkoinen) (x)	sinkkivalkoinen (x)
Valkoinen pusero (tyttö)	rautaoksidiväriaineet (x)	sinooperi (x)
	lyijyvalkoinen (x)	rautaoksidiväriaineet (x)
	(sinkkivalkoinen) (x)	lyijyvalkoinen (x)
		sinkkivalkoinen (x)
Sininen vyö (tyttö)	koboltinsininen (x, p)	preussinsininen (p)
	synteettinen ultramariini (p)	sinooperi (x)
	lyijyvalkoinen (x)	lyijyvalkoinen (x)
		sinkkivalkoinen (x)
Musta takki (nainen)	rautaoksidiväriaineet (x)	smaragdinvihreä (x)
	lyijyvalkoinen (x)	sinooperi (x)
	hiilimusta/preussinsininen (irr)	rautaoksidiväriaineet (x)
		lyijyvalkoinen (x)
		sinkkivalkoinen (x)
	hiilimusta/preussinsininen (irr)	

Taulukko 2. Tutkittavien teosten värialuekohtaiset väriaine-eroavaisuudet (x=EDXRF, p=PLM, irr=infra-punareflectio)

lyijyä sisältävässä maalikerroksessa, esimerkiksi lyijyvalkoisella maalialueella, kevyempien alkuaineiden emittoima röntgensäteily saattaa absorboitua ja jäädä näin ollen joko tunnistamatta tai röntgenpiikkien intensiteetti on todellisuutta pienempi. Tästä syystä analyysimenetelmä on nimenomaan kvalitatiivinen, eikä sitä voida maalaustaitteen tutkimuksessa käyttää kvantitatiivisena menetelmänä.⁴⁵ Analyysimenetelmä on ainetta rikkomaton ja tutkimus voidaan tehdä suoraan teoksen pinnasta ilman näytteenottoa.⁴⁶

Toisinaan röntgenspektreistä tunnistetut alkuaineet voivat viitata useaan erityyppiseen epäorgaaniseen väriaineeseen. Mikäli väriaineella ei ole tunnusomaista alkuainetta rakenteessaan, se jää tällä tutkimusmenetelmällä tunnistamatta. Tällöin tarvitaan täydentäviä tutkimuksia, jotka Kansallisgalleriassa tehdään muun muassa polarisaatiomikroskopiaa (PLM) hyödyntäen.⁴⁷ Polarisaatiomikroskopiaa varten teoksesta otetaan pieni, muutaman kymmenen mikrometrin kokoinen väriainenäyte sitä varten laboratoriossa valmistetulla näytteenottoneulalla. Näyte asetetaan tietyn taitekertoimen omaavaan väliaineeseen objekti- ja peitinlasin väliin ja sitä tarkastellaan 100–400-kertaisella suurennoksella taso- ja ristiinpolarisoidussa läpi- ja/tai pintavaloissa. Tarkastelussa tunnistetaan väriainepartikkeleille tyypillisiä optisia ominaisuuksia: väriainepartikkelin koko, muoto, värisävy, erottuvuus väliaineesta, taitekertoimen suuruus verrattuna vä-

liaineeseen ja valon taittuminen partikkelissa, muun muassa kahtaistaitteisuus ja pleokroismi.⁴⁸

Tutkimuksessa selvisi, että Granstedtin teoksen paletti sisältää koboltinsinistä, synteettistä ultramariinia, sinooperia, kromioksidia tai hydratoitua kromioksidia (viridiini) tai kromikeltaista, napolinkeltaista, rautaoksidiväriaineita ja lyijyvalkoista. Sinkkivalkoista on vain hieman. Täyte- ja pohjusteaineina on CaCO_3 ja BaSO_4 /litoponia. Von Beckerin teoksen palettiin kuuluvat sinooperi, smaragdinvihreä, kromikeltainen, preussinsininen, rautaoksidiväriaineet, lyijy- ja sinkkivalkoinen. Sinkkivalkoista on ajalle tyypillisesti vähemmän kuin lyijyvalkoista. Täyte- ja pohjusteaineina on niin ikään CaCO_3 ja BaSO_4 /litoponia. Granstedtin teoksen väriaineet sopivat von Beckerin 1860-luvulle ajoittuvien teosten väriainepalettiin (taulukko 1).

Referenssiteosten väriainetutkimus osoitti von Beckerin väriainepaletin sisältävän pääosin epäorgaanisia väriaineita: koboltinsinistä, sinooperia, kadmiumkeltaista, kuparia ja arsenia sisältävää vihreää (smaragdinvihreä), kromioksidia tai hydratoitua kromioksidia tai kromikeltaista, rautaoksidipitoisia väriaineita. Yksi teos sisälsi myös napolinkeltaista.

Koska kahdeksan Kansallisgallerian kokoelmaan kuuluvaa von Beckerin referenssiteosta tutkittiin pelkästään EDXRF-spektrometrin avulla, ei voida sanoa, kuinka yleisesti preussinsininen ja synteettinen ultramariini esiintyvät taiteilijan väriainepaletissa. Näitä väriaineita ei voi tunnistaa pelkästään EDXRF-spektrometrin avulla. Val-

45 Chris McClinchey, "Handheld XRF for the examination of paintings: proper use and limitations," in *Handheld XRF for art and archaeology*, eds. Jennifer L. Mass & Aron N. Shugar (Leuven: Leuven University Press, 2012), 138.

46 Tämän tutkimuksen yhteydessä käytetty röntgenfluoresenssispektrometri oli kannettava Bruker S1 Titan, joka mittaa kohteen emittoimaa röntgensäteilyä kerrallaan halkaisijaltaan noin kolmen millimetrin suuruiselta alueelta. Käytetyt mittaussparametrit olivat 40 keV, 8 μA , TiAl-suodin, mittausaika 30 sekuntia.

47 Näissä tutkimuksissa käytetty mikroskooppi oli Olympus BH-2 polarisaatiotutkimusmikroskooppi.

48 Kahtaistaitteisessa materiaalissa valonsäde jakautuu kahdeksi säteeksi sen kulkiessa kiteen läpi. Tällaista materiaalia kutsutaan anisotrooppiseksi. Jos valonsäde kulkee jakautumattomana materiaalin läpi, suunnasta riippumatta, kutsutaan sitä isotrooppiseksi. Pleokroismi on kahtaistaitteisten läpinäkyvien värilisten materiaalien optinen ominaisuus, jonka seurauksena sen väri muuttuu, kun sitä tarkastellaan eri suunnista. Ole Ingolf Jensen, *Optical Identification of Pigments. Microscopical Determination of Pigments in Conservation. Theory and Methods* (Göteborg: Göteborg University, 1996), 81–97.

koisina väreinä von Becker on käyttänyt lyijy- ja sinkkivalkeista sekä täyteaineena tai pohjusteessa CaCO_3 ja BaSO_4 /litoponia. Jokaisessa referenssiteoksessa päävalkeoisena on lyijyvalkoinen, ja sinkkivalkeista on huomattavasti vähemmän. Orgaanisia väriaineita ei havaittu kummassakaan teoksessa, mutta koska molemmissa teoksissa on paksu pintalakka, orgaaniset väriaineet saattavat jäädä erottamatta käytettäessä edellä kuvattua tutkimusprotokollaa.

Näin samankaltaisten tulosten jälkeen tulee kiinnittää huomio eri värialueiden yhteneväisyyksiin. Jos taiteilija on itse maalannut toisinnon teokseen, hän on usein käyttänyt samoja väriaineita vastaavilla värialueilla, eikä teoskohtaisessa väriainepaletissa ole juurikaan eroja. Taulukossa 2 on esitetty teosparin värialuekohtaiset seoseroavaisuudet. Von Beckerin teoksessa värialueet on maalattu useamman väriaineen seoksella kuin Granstedtin teoksessa. Kokenut taiteilija tuntee käyttämänsä paletin mahdollisuudet käyttäen ja sekoittaen rohkeammin värisävyjä useista eri väriaineista. Tämä on tavallinen ero kokeneen taiteilijan ja oppilaan tai kopioijan väriinkäytössä.⁴⁹

Johtopäätökset

Taidehistorian lisäksi teostutkimuksessa on noussut esiin pyrkimys kuvata taitelijoiden työskentelyn tyypillisiä piirteitä, jotka liittyvät teosten toteutukseen ja materiaalivalintoihin. Taideteosten materiaaleja ja maalaustekniikkaa tutkittaessa on hallittava tähän tarkoitukseen käytettävät analyysimenetelmät ja tunnistettava niiden tuottaman tiedon rajat. Monitieteinen työskentely edellyttää perinteisten tieteiden välisten rajojen ylittämistä ja avointa keskustelua.

Ateljeessa-aiheisten teosten tutkimuksen alussa oletettiin, että molemmat teokset olisivat von Beckerin maalaamia. Ne olivat silmämääräisesti

katsottuna samalta aikakaudelta ja materiaaleiltaan sopivan ikääntyneitä. Kun teoksia vertailtiin tarkemmin, niiden pienet poikkeamat korostuivat. Taidokkuudestaan huolimatta Saksasta ostettu teos alkoi vaikuttaa kaavamaisemmalta, eikä sen perspektiivi ollut yhtenäinen. Jotta teosten sisällään pitämä informaatio saatiin näkyvämmäksi, käytettiin tutkimuksissa hyödyksi konservoinnissa ja materiaalien tutkimuksessa yleisesti käytettyjä luonnontieteellisten alojen tutkimusmenetelmiä. Tutkimusmenetelmät valittiin oletetun hyödyn ja tarvittavan tiedon perusteella.

UV-säteilyn avulla voitiin todeta Saksasta hankitun teoksen signeerauksen fluoresoituvan tummana, mikä viittaa signeerauksen olevan myöhempi kuin alkuperäinen maalikerros. IRR-kuvissa teoksesta paljastui selkeät ja voimakkaat aluspiirroksot, joita von Beckerin teoksessa ei ollut. Verrattaessa tutkittavan teoksen aluspiirroksia referenssiteoksista otettuihin IRR-kuviin, huomattiin, että von Beckerin aluspiirroksot olivat ylimalkaisempia, eivätkä kovin yksityiskohtaisia. Teosten tarkka luonnostelu ennen maalausta ei vaikuta kuuluneen von Beckerin tyypilliseen työskentelytapaan. Hän saattoi kuitenkin muuttaa sommitelmaa kesken maalauksen, mikä voitiin todeta sekä IRR- että röntgenkuvauksen avulla.

Väriainetutkimukset osoittivat teosten sopivan samaan ajankohtaan suhteessa toisiinsa ja niiden väriaineet vastasivat von Beckerin 1860-luvulla käyttämää väriainepalettia. Teosten keskinäinen väriainepaletti oli kuitenkin erilainen: von Beckerin *Ateljeessa*-teoksesta tunnistettiin smaragdinvihreä, jota Saksasta hankittu teos ei sisältänyt. Toisaalta teoksessa oli napolinkeltaista, synteettistä ultramariinia ja koboltinsinistä, joita ei havaittu von Beckerin teoksesta. Myös väriaineseokset poikkesivat toisistaan teosten vastaavilla värialueilla.

49 Libby Sheldon & Gabriella Macaro, "Materials as markers: How useful are distinctive materials as indicators of master or copyist?" 109.

Tutkimuskokonaisuuden tulosten arvioinnin jälkeen kaikki kallistuivat loppupäätelmään, joka ei puoltanut Saksasta hankitun teoksen olevan von Beckerin maalaus. Loppupäätelmä varmistui, kun teoksen kääntöpuolelle kiilapuuhun merkityn vuosiluvun alue kuvattiin IR-säteilyn avulla. Teos paljastui Granstedtin tekemäksi kopioksi von Beckerin maalauksesta. Teos oli myöhemmin signeerattu von Beckerin nimiin ja siitä oli poistettu kääntöpuolella oleva kopiomerkinä. Tutkimuksen aikana ei kuitenkaan selvinnyt, missä vaiheessa merkinä oli poistettu, eikä se, milloin ja miten teos oli päätyntä Saksaan. Granstedtin myöhemmissä teoksissa korostuu vahva piirustustaito, jonka voi myös hahmottaa jo tutkittavan teoksen aluspiirrosten yksityiskohtaisuudessa. Myös von Beckerin alkuperäisteoksen vaiheet jäivät toistaiseksi epäselviksi.

Teoskohtaisen monitieteisen tutkimusyhteistyön avulla saatiin uutta tietoa molempien taiteilijoiden maalaustekniikasta ja väriainepaletista. *Ateljeessa*-maalausten tutkimisen aikana kävi myös ilmi, ettei von Beckerin eikä Granstedtin maalaustekniikkaa ja materiaaleja ole aiemmin tutkittu yksityiskohtaisesti. Taiteilijakohtaisten teostutkimusten jatkaminen monitieteisesti luo mahdollisuuksia tuottaa uutta tietoa sekä arvioida ja tarkentaa jo olemassa olevaa tietoa myöskin muiden taiteilijoiden kohdalla.

Kirsi Hiltunen, konservaattori (YAMK), tekee Jyväskylän yliopistolle maisterintutkielmaa, jossa käsitellään yhden taiteilijan uraa taiteilijana ja taiteen väärentäjänä. Hän työskentelee Kansallisgallerian johtavana konservaattorina, missä hänen työhönsä kuuluu Ateneumin taidemuseon kokoelmiin kuuluvien taideteosten tutkiminen ja konservointi.

Anne-Maria Pennonen, FT, työskentelee amanuenssina Ateneumin taidemuseossa, missä hänen erityisaloianaan ovat tutkimus ja näyttelyt. Hän on erikoistunut 1800-luvun taiteen tutkimukseen ja hänen väitöskirjansa *In Search of Artistic and Scientific Landscape* (2020) käsitteli luonnontieteiden kehityksen suhdetta Düsseldorfin maisemamaalaukseen 1800-luvulla.

Hanne Tikkala, FM, väitöskirjatutkija Jyväskylän yliopistossa. Hän valmistee väitöskirjaa suomalaisten taiteilijoiden väriaineista, jotka on tunnistettu teoksista luonnontieteellisiä analyysimenetelmiä käyttäen. Tutkimustyötä on rahoittanut Suomen Kulttuurirahasto. Kirjoittaja työskentelee myös erikoistutkijana Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratoriossa.

Lähteet ja kirjallisuus

Painamattomat lähteet:

Kansallisgalleria, Taiteilijakirjekokoelma.

Adolf von Beckerin kirjeet Berndt Otto Schaumanille.

Helsingin yliopisto, kulttuurien tutkimus, taidehistorian oppiaine.

Hölttö, Armi. "Keisarillisen Aleksanterin Yliopiston piirustussalin toiminnasta Adolf von Beckerin opet-

tajakaudella 1869–1892.” Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, 1997.

Reijonen, Henni. ”Taidekonservointi ja siihen liittyvä opetustoiminta Ateneumissa 1880–1950-luvuilla.” Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, 2007.

Painetut ja sähköiset lähteet:

Von Becker, Adolf. ”Courbets atelier för elever. Ett minne från min studietid i Paris.” *Finsk Tidskrift*, 1891.

Boime, Albert. *The Academy of French Painting in the Nineteenth Century*. London & New York: Yale University Press, 1986 [1971].

Boime, Albert & Alexander Kossolapov. ”Manet’s Lost Infanta.” *Journal of the American Institute for Conservation* 42, no. 3 (2003): 407–418. <https://www.jstor.org/stable/3179864>.

De Jongh, Ingeborg, den Leeuw, Milko, Lewis, Robert, Mass, Jennifer, Pinna, Daniela, Shindell, Lawrence & Oliver Spapens. *Technical Art History, A Handbook of Scientific Techniques for the Examination of Works of Art*. Hague: Authentication in Art Foundation, 2019.

De la Fuente Pedersen, Eva & Troels Filtenborg. ”Two versions of a Boutsian Virgin and Child painting: questions of attribution, chronology and function.” In *European paintings 15th–18th century. Copying, replication and emulating, CATS Proceedings, I, 2012*, edited by Erma Hermens, 36–48. London: Archetype Publications Ltd, 2014.

Ervamaa, Jukka & Vakkari, Johanna. ”Taiteen ajoitus ja teoksen tekijä.” Teoksessa *Pinx. Maalaustaide Suomessa. Arki ja pyhäpuvussa*, toimittaneet Anssi Mäkinen, Rakel Kallio & Veikko Kallio, 282–285. Porvoo: Weilin+Göös, 2001.

Hassell, Catherine. ”Paintings.” In *Radiography of Cultural Material*, edited by Janet Lang & Andrew Middleton, 112–129. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005.

Hiltunen, Kirsi, Johde, Katariina, Mannerheimo, Hanne ja Hornytzkjy, Seppo. ”Huuhkajat saalistavat.” Teoksessa *Veljekset von Wright. Taide, tiede ja elämä*, toimittaneet Erkki Anttonen & Anne-Maria Penonen, 149–156. Helsinki: Libris, 2017.

Jensen, Ole Ingolf. *Optical Identification of Pigments. Microscopical Determination of Pigments in Conservation. Theory and Methods*. Göteborg: Göteborg University, 1996.

Tiina Koivulahti, Teija Luukkanen-Hirvikoski & Hanna Pirinen. ”Hylätty Mooses – monitieteinen tutkimus valottaa erään maalauksen tarinaa.” Teoksessa *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 52, toimittaneet Susanna Aaltonen, Hanna Pirinen, Tuuli Lähdesmäki & Annika Waenerberg, 140–150. Helsinki: Taidehistorian seura, 2020.

Konttinen, Riitta. *Oma tie*. Helsinki: Otava, 2004.

Konttinen, Riitta. ”Granstedt, Hilda.” *Kansallisbiografia-verkkójulkaisu. Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2008 [2004]. Luettu 4.2.2021. <https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/3380>

Lindberg, Ossian. ”Taidevääreännös on petos.” Teoksessa *Pinx. Maalaustaide Suomessa. Arki ja pyhäpuvussa*, toimittaneet Anssi Mäkinen, Rakel Kallio & Veikko Kallio, 286–289. Porvoo: Weilin+Göös, 2001.

McClinchey, Chris. ”Handheld XRF for the examination of paintings: proper use and limitations.” In *Handheld XRF for art and archaeology*, edited by Jennifer L. Mass & Aron N. Shugar, 131–158. Leuven: Leuven University Press, 2012.

Moran, Thea C., Kaye, Alan D., Rao, Aravinda & Franklin Rivera Bueno. "The roles of X rays and other types of electromagnetic radiation in evaluating paintings for forgery and restoration," *Journal of Forensic Radiology and Imaging* 5 (2016): 38—46. <http://dx.doi.org/10.1016/j.jofri.2016.02.001>

Nadolny, Jilleen. "A history of early scientific examination and analysis of painting materials ca. 1780 to the mid-twentieth century." In *Conservation of Easel Paintings*, edited by Joyce Hill Stoner & Rebecca Rushfield, 336–340. London: Routledge, 2012.

O'Connor, Sonia & Mary M. Brooks. *X-radiography of textiles, dress and related objects*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2007.

Pennonnen, Anne-Maria. *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. Helsinki: Nord Print Oy, 2020.

Penttilä, Tiina. "Adolf von Becker – "tout à fait parisien." Adolf von Beckerin taiteen ranskalaisvaikutteet." Teoksessa *Adolf von Becker – Pariisin tien viitoittaja – vägen till Paris*, toimittanut Tiina Penttilä. Pohjanmaan museon julkaisu 28. Turun taidemuseon julkaisu 1/2003, 9–33. Vaasa: Boktryckeri FRAM, 2002.

Phenix, Alan & Joyce Townsend, "A brief survey on historical varnishes." In *Conservation of Easel Paintings*, edited by Joyce Hill Stoner & Rebecca Rushfield, 252–263. London: Routledge, 2012.

Pitzalis, Denis, Cassan, Ilenia, Thomas, Laurette and Alessandra Gianoncelli. "Non-destructive Analyses for Modern Paintings: The Russian Avant-garde Case." Presentation at the *9th International Conference on NDT of Art, Jerusalem, Israel, May 25–30, 2008*.

Plender, Sophie & Polly Saltmarsh. "Copies and versions: discussing Holbein's legacy in England. Technical examination of copies of Holbein portraits at the National Portrait Gallery."

Reitala, Aimo. "Kansankuva ja laatukuva 1860-70-luvulla. Adolf von Becker." Teoksessa *Ars Suomen taide* 3, päätoimittaja Salme Sarajas-Korte, 131–134. Espoo: Weilin+Göös, 1989.

Seymour, Kate. "Standard non-destructive techniques used to document and examine artworks employed within the conservation field." Presentation at the *International Symposium on Cultural Heritage Conservation: Non-destructive testing technology application*, Taiwan, 6.–7.12, 2010.

Sheldon, Libby & Gabriella Macaro. "Materials as markers: How useful are distinctive materials as indicators of master or copyist?" In *European paintings 15th–18th century. Copying, replication and emulating, CATS Proceedings, I, 2012*, edited by Erma Hermens, 105–112. London: Archetype Publications Ltd, 2014.

Walter, Philippe & Laurence de Viguerie. "Materials science challenges in paintings." *Nature Materials* 17 (February 2018): 106—109.

Taidehistorian ja kehitysmaatutkimuksen suhde poikkitieteellisenä haasteena

Essi Lamberg

doi.org/10.23995/tht.112172



Kirjoituksessa tarkastellaan sitä, minkälaisia haasteita arkkitehtuurihistorian tutkimus niin kutsutuissa kehitysmaissa nostaa esiin ja minkälaisia valmiuksia ne taidehistorian tutkijalta edellyttävät. Keskeisimpänä tarkastelun kohteena on taidehistorian tieteenalan suhde kehitysmaatutkimukseen. Artikkelin perustuu kirjoittajan poikkitieteellisen, suomalaisten arkkitehtien liikkuvuutta Saharan eteläpuolisessa Afrikassa kehitysyhteistyön vaikutuspiirissä 1960–1980-luvuilla tarkastelevan väitöskirjahankkeen aikana muodostuneisiin tutkimustuloksiin ja havaintoihin. Kehitysyhteistyöhankkeisiin osallistuminen edellytti arkkitehteiltä uutta ammatillista aluevaltausta alakohtaisine tiedollisine ja kyvyllisine vaatimuksineen. Samalla tavalla alan tutkimus edellyttää tutkijalta muidenkin tieteenalojen kuin taidehistorian hallintaa. Se, miten tieteenalarajat ja niiden olemus mielletään, vaikuttaa oleellisesti siihen, miten luontevana tai epäluontevana taidehistorian ja kehitysmaatutkimuksen välinen suhde näyttäytyy.

Asiasanat: taidehistoria, kehitysmaatutkimus, kehitysyhteistyö, poikkitieteellisyys

Kehitysyhteistyön piirissä syntyneiden aineistojen tutkimus taidehistorian teorioiden, metodien ja näkökulmien valossa herättää usein kummastusta. Kotimaisella tieteen kentällä taidehistoria ja kehitysmaatutkimus¹ kohtaavat harvoin. Kansainvälisesti tilanne on toinen. Eurooppalaisissa yliopistoissa arkkitehtien osallisuutta kehitysyhteistyössä tutkivat henkilöt ovat usein itse taustaltaan arkkitehtejä ja työskentelevät teknisissä korkeakouluissa. Keskityn kuitenkin suomalaisen kontekstiin ja siihen, minkälaisia kysymyksiä arkkitehtuurin historian suhteesta kehitysmaatutkimukseen ja kehitysyhteistyöhön herää juuri suomalaisen tieteen kentällä. Esitän, että se, miten tieteenalojen rajat ja niiden olemus mielletään, vaikuttaa oleellisesti siihen, miten luontevana tai epäluontevana taidehistorian ja kehitysmaatutkimuksen välinen suhde näyttäytyy.

Suomalaisten arkkitehtien työskentelyä kehitysyhteistyön palveluksessa tunnetaan toistaiseksi melko vähän. Tutkin väitöskirjassani sitä, miten suomalaisten arkkitehtien ja yhdyskuntasuunnittelijoiden ammattikunta integroitui asteittain osaksi Suomen ulkoministeriön harjoittamaa kehitysyhteistyötä 1960-luvulta 1980-luvulle. Kehitysyhteistyökontekstissa arkkitehteistä ja suunnittelijoista tuli eräänlaisia diplomaatteja, jotka edustivat ja edistivät Suomen valtion ulkopoliittisia intressejä. Samalla heidän ammatillinen toimialansa laajeni uusiin suuntiin, loi työpaikkoja ja mahdollisti entistä paremman kansainvälisen liikkuvuuden. Suomalaiset suunnittelualan ammattilaiset osallistuivat moninaisiin kehityshankkeisiin seutusuunnittelusta taloussuunnitteluun, yleiskaavasuunnitteluun ja asemakaavasuunnitteluun. Aihepiiri on vielä lähihistoriaa ja monilla arkkitehtuurin, suunnittelun ja rakentamisen parissa toimineilla on omakohtaisia kokemuksia ulkomaankomennuksista ulkoministeriön ja muiden työnantajien palveluksessa. Aiheen

1 Helsingin yliopiston kehitysmaatutkimuksen oppiaine vaihtoi nimensä hiljattain globaaliksi kehitystutkimukseksi. Käytän tässä tekstissä vielä vanhaa nimeä korostaakseni tieteenhistoriallista ulottuvuutta.

tutkimuksella on käsiteltävänään lukuisia poikittieteellisyyteen liittyviä haasteita.

Suomalaisessa taidehistoriassa kytkökset afrikkalaiseen taiteeseen, kieliin ja kulttuureihin ovat vähäisiä. Afrikkaa tai afrikkalaisuutta kuvaavia aiheita on eurooppalaisen taiteen historiassa lähestytty ”toisina”, ”ulossuljettuina” ja ”ei-valkoisina”.² Taidehistorian tieteenalan suhde afrikkalaiseen kulttuuriympäristöihin ja -perimään ei ole ongelmaton, kuten ei myöskään taidehistorian teorioiden ja menetelmien soveltaminen ratkaisukeskeiseen kehitysmaatutkimukseen ja kehitysyhteistyön piirissä syntyneisiin aineistoihin. Taidehistorian länsikeskeinen kaanon ja sen vaikea suhde länsimaiden ulkopuolisiin kulttuuripiireihin antaa oman värinsä myös arkkitehtuurin historian tutkimukselle. Viime vuosina arkkitehtien ja arkkitehtuurin transnationaalisen liikkuvuuden tutkimus on kokenut suoranaista buumin ja tuonut enenevässä määrin esiin kolonialismin tai jälkikolonialismin geopoliittisia ilmentymiä rakennetussa ympäristössä. Vaikka työskentelyä kehitysyhteistyön parissa tunnetaan Suomessa huonosti, se on pysynyt ajankohtaisena osana suomalaisten arkkitehtien tehtäväkenttää nykypäiviin saakka.

Kehitysyhteistyön historialla ja taidehistorian tieteenalalla on enemmän yhteistä kuin voisi ensi alkuun olettaa. Viimeistään 1960-luvulla suomalaiset arkkitehdit liittyivät kansainväliseen arkkitehtien joukkoon, jonka tehtäväkentäksi muodostui Saharan eteläpuolisessa Afrikassa toisen maailmansodan jälkeen itsenäistyneiden

2 Albert Boime, *The art of exclusion: Representing blacks in the nineteenth century* (London: Thames & Hudson, 1990); *Blacks and blackness in European art of the long nineteenth century*, eds. Adrienne L. Childs & Susan Houghton Libby (Farnham Surrey, England; Burlington: Ashgate, 2014); Jan Nederveen Pieterse, *White on black: Images of Africa and blacks in western popular culture* (New Haven: Yale University Press, 1992).



Kuva 1. Rakennusinsinööri Erkki Laitinen työskenteli Tansaniassa Suomen toisessa kehitysjoukossa vuosina 1970–1972. Kuvasta kerrotaan kansanedustaja Reino Breilinin kirjoittamassa artikkelissa sosiaalidemokraattisessa Eteenpäin-lehdessä 7.2.1973 seuraavaa: ”Hänen toimipaikkansa oli maaseutukehityksen ministeriön piirustuskonttorissa, jossa hän suunnitteli rakennuksia ujamaa-kyliin ja maaseudun koulutuskeskuksiin. Vincent Paul Kyauka (vas.) ja Ahmed Mkallah toimivat hänen assistentteinaan. Kuvassa näkyy työryhmän itsenäisyyden kymmenvuotisjuhlia varten rakentama ujamaa-kyllän pienoismalli. Kuva: Ulkoministeriön arkisto, kuva- ja lehtileikekokoelma, Helsinki / kuvaaja tuntematon.

maiden kansalliset kehitystavoitteet.³ Kansakuntien rakentaminen näkyi arkkitehtien työpöydillä lukuisina uusina julkisina rakennuksina, kuten kouluina, sairaaloina, maatalouskeskuksina, stadioneina, hotelleina, uusina asuinalueina ja pääkaupunkeina.⁴ 1970-luvulla suomalaiset arkkitehdit osallistuivat erilaisiin yhdyskuntasuunnitteluprojekteihin ympäri Afrikkaa, kes-

keisimpinä yhteistyökumppanimaina Tansania ja Etiopia. Ratkaisevaa tämän kauden arkkitehtien työn kannalta oli osallisuus Suomen ulkoministeriön harjoittamassa kehitysyhteistyössä.⁵

Kehitysyhteistyöhankkeita tutkittaessa joutuu väistämättä osaksi neuvottelua siitä, mitä pidetään taidehistorian alalla sopivina tutkimuskohteina tai tutkimukseen sopivina aineistoina. Aineisto, jonka kautta suomalaisten arkkitehtien osallisuutta kehitysyhteistyössä voi tutkia, on muodostunut monitieteisesti. Hankkeissa toimineista suurin osa oli koulutukseltaan jotain muita kuin arkkitehteja tai yhdyskuntasuunnittelijoita.⁶ Laajat, alueellisia tai valtiollisia kehityshankkeita käsittelevät kehitysyhteistyöprojektit vaativat monenlaista osaamista ja on selvää, että suunnitteluviennin kaltaisissa asiayhteyksissä on mahdotonta erottaa tiettyä arkkitehtia kaikista niistä diplomaattien, virkamiesten, poliitikkojen, konsulttien, yritysten, ministeriöiden, kansainvälisten järjestöjen ja ulkovaltojen edus-

3 Essi Lamberg, “Development cooperation and national planning: analysing Finnish complicity in postcolonial Tanzania’s decentralization reform and regional development,” *Planning Perspectives* 36, no. 4 (2021): 689–717. DOI: 10.1080/02665433.2020.1851292.

4 Luce Beeckmans, “The Architecture of Nation-building in Africa as a Development Aid Project: Designing the capital cities of Kinshasa (Congo) and Dodoma (Tanzania) in the post-independence years,” *Progress in Planning* 122 (2018): 1–28. DOI: 10.1016/j.progress.2017.02.001; Kim De Raedt, “Policies, people, projects. School building as development aid in postcolonial Sub-Saharan Africa,” *ABE journal* 12 (2018); Łukasz Stanek, “Architects from Socialist Countries in Ghana (1957–67). Modern Architecture and Mondialisation,” *Journal of the Society of Architectural Historians* 74, no. 4 (2015): 416–442. DOI: 10.1525/jsah.2015.74.4.416; Inbal Ben-Asher Gitler, “Campus Architecture as Nation Building: Israeli architect Arie Sharon’s Obafemi Awolowo University Campus, Ile-Ife, Nigeria,” in *Third world modernism: Architecture, development and identity*, eds. Duanfang Lu (London: Routledge, 2010), 113–140; Ray Bromley, “Towards Global Human Settlements: Constantinos Doxiadis as Entrepreneur, Coalition-builder and Visionary,” in *Urbanism: Imported or exported?: native aspirations and foreign plans*, eds. Joe Nasr & Mercedes Volait (London: Wiley-Academy, 2003), 316–340.

5 Essi Lamberg, “Development cooperation and national planning”; Juhani Koponen, *Finnish Aid to Tanzania: Still Afloat* (Helsinki: University of Helsinki, Institute of Development Studies, 2001).

6 Essi Lamberg, “Architects, Consulting Companies and Private Business Promotion in Development Cooperation: The Case of Finnplanco and Finnconsult in Tanzania, 1974–1975,” *Architectural Histories*, (2021, tulossa).

tajien verkostoista, joissa arkkitehdit toimivat ja joiden mahdollistamissa puitteissa he työskentelivät. Lisäksi arkkitehdin työhön vaikuttivat avun vastaanottajamaan valtiopäämiesten, hallitusten, parlamenttien ja virkamiesten asettamat määräykset, toiveet ja sisäpoliittiset tarpeet. Kehitysmaatutkimus on lähtökohtaisesti monitieteinen ala, jonka juuret ovat muun muassa antropologiassa, sosiologiassa, taloustieteessä ja politiikan tutkimuksessa. Samoin kehitysmaatyö historian tutkija kohtaa väistämättä lukuisia eri tieteenaloja, joiden tontille tutkimuksen rihmat ulottuvat.

Tutkimukseni keskiöön kuuluviin hankkeisiin on työskennelty arkkitehtien lisäksi muun muassa eri alojen insinöörejä, taloustieteilijöitä, agronomeja, väestötieteilijöitä, rakennusalan ammattilaisia ja politiikan tutkijoita. On selvää, että yksi tutkija ei voi saavuttaa ammattilaistason asiantuntemusta näillä kaikilla aloilla. On muistettava, että samalla tavalla kuin monitieteisyys asettaa haasteita nykytutkimukselle, ovat kehitysmaatyön tekijät, mukaan lukien arkkitehdit, joutuneet kohtaamaan ne omassa työssään hankkeiden toteuttamisen aikana. Kun aineisto on lähtökohtaisesti monitieteistä, on tutkijan tehtävä ja keskeinen haaste miettiä, mitä annettavaa hänen oman tieteenalansa keskeisillä teoreettisilla tai metodisilla lähestymistavoilla voi tällaisen aineiston tutkimukselle olla.

Poikkitieteellisen projektityöskentelyn puitteissa syntyneen aineiston tutkimus edellyttää tutkijalta monien käytännöllisten haasteiden ylittämistä. Kansainvälisestäkin katsoen kehitysmaatyön piirissä tapahtunut suunnitteluyhteistyö on verrattain tuore tutkimuskohde, eikä esimerkiksi kattavia yleisesityksiä tai vakiintuneita diskurs-

seja vielä juuri ole.⁷ Monet keskeisistä diskursseista rakentuvat arkkitehtuurin ja imperialismien välisten suhteiden tutkimuksen pohjalle, mikä aiheuttaa pohjoismaisten tapausesimerkkien tutkimukselle omat haasteensa.⁸ Useimmiten tutkimukselle relevanttia tutkimuskirjallisuutta, sikäli kun sitä on ylipäättään saatavilla, on etsittävä kirjastoissa muualta kuin taidehistorian osastolta. Sen kaltaisten termien kuten esimerkiksi modernismi, kehitys ja suunnittelu tulkinnat, merkitykset ja vakiintuneet käyttötavat vaihtelevat tieteenalakohtaisesti ja vaativat siksi tutkijalta tarkkuutta.

Toiset haasteet ovat vähemmän käytännöllisiä ja liittyvät esimerkiksi siihen, kenen näkökulmasta tutkimus on tehty. Kehitysmaatutkimuksen runsaudesta huolimatta arkkitehtuurivientiä kehitysmaihin ei ole juuri tutkittu osana suomalaisen arkkitehtuurin tarinaa.⁹ Arkkitehtuurihistoriallisesta näkökulmasta avautuu kertomus siitä, kuinka arkkitehtien kasvavat ammattimaiset verkostot kietoutuivat kansainvälisten kehitysmaatyön teorioiden ja instituutioiden ympärille, ja kuinka kasvava joukko suomalaisia arkkitehteja pääsi työskentelemään kansainvälisissä ympäristöissä osana suomalaista ulkopoliittikkaa. Suomen Tansaniassa toteuttamia kehitysmaatyöhan-

7 Ks. kuitenkin Stephen Ward, "Transnational planners in a postcolonial world," in *Crossing borders: International exchange and planning practices*, eds. Patsy Healey & Robert Upton (New York: Routledge, 2010), 47–72; Lukasz Stanek, *Architecture in Global Socialism: Eastern Europe, West Africa, and the Middle East in the Cold War* (Princeton: Princeton University Press, 2020); Carlos Nunes Silva, *Urban planning in Sub-Saharan Africa: colonial and post-colonial planning cultures* (New York: Routledge, 2015).

8 Kolonialismin ja Suomen suhteesta katso esimerkiksi Janne Lahti & Rinna Kullaa, "Kolonialismin monikasvoisuus ja sen ymmärtäminen Suomen kontekstissa," *Historiallinen aikakauskirja* 4 (2020): 420–426.

9 Ks. kuitenkin Arne Nevanlinna: *Oman elämän kintereillä* (Helsinki: Siltala, 2014); Juhani Pallasmaa, *Maailmassaolon taide: kirjoituksia arkkitehtuurista ja kuvataiteista* (Helsinki: Painatuskeskus, 1993); Mikko Laakso & Seppo Tamminen, *Rakentajat maailmalla: vientirakentamisen vuosikymmenet* (Helsinki: Suomen rakennusinsinöörien liitto, 2014).

keita 1960-luvulta 1980-luvun alkuun on kuitenkin tutkittu kehitysmaatutkimuksen piirissä hyvin kriittiseen sävyyn ”ylhäältä alas” suuntautuvina, asiantuntijavetoisina modernisoimisprojekteina, joiden todelliset vaikutukset Tansanian kansalaisten kannalta jäivät vähäisiksi.¹⁰ Tieteellinen näkökulma vaikuttaa oleellisesti siihen, minkälaisen tarinan tutkimus kertoo tai ketä tutkimus palvelee.

Keskustelu taidehistorian ja kehitysmaatutkimuksen välisestä suhteesta tiivistyy siihen, miten tiedekenttä on Suomessa järjestäytynyt. Kehitysyhteistyö on helpompi mieltää osaksi arkkitehtuurin tai yhdyskuntasuunnittelun historiaa kuin taidehistoriaa. Kehitysmaakontekstissa ei kuitenkaan ole välttämättä mielekkäintä ajatella tutkivansa Arkkitehtuuria isolla A-kirjaimella. Anja Kervanto Nevanlinna (1987) lainaten:

Jos ajattelemme ”alallamme” tutkittavan Arkkitehtuuria isolla A-kirjaimella, hyvin vähän tutkimusta on julkaistu ei-läntisiin maihin liittyen, ja sekin vähä kaikkein poikkeuksellisimmista rakennuksista näiden maiden historiassa. Jos sen sijaan ajattelemme tutkivamme laajemmin kaupunki- ja kyläsuunnittelua, edullista asumista, tarkoituksenmukaista teknologiaa, vernakulaaria rakentamista jne., ”alamme” tutkimusta on tehty merkittävässä määrin myös ei-länsimaaisessa kontekstissa. Se, mitä länsimaalaiset valitsevat tutkia länsimaiden ulkopuolella vaikuttaa poikkeavan

niistä kysymyksistä, joita he tutkivat omissa kulttuureissaan.¹¹

Taidehistorian tutkimuskysymysten ja näkökulmien sovittaminen kehitysyhteistyöhankkeiden tutkimiseen herättää kysymyksiä, jotka soveltuvat varmasti muihinkin taidehistoriallisiin tutkimuksiin, joissa kuva-aineisto ei ole tutkimuksen ensisijainen tai ainoa kohde, tai joissa kuva-analyysi ei ole ensisijainen metodi. Omassa tutkimuksessani kuva-aineisto muodostaa vain pienen osan aineistosta, joka muodostuu pääosin suunnitteluhankkeiden myötä muodostuneista projektiraporteista, hankehallintomateriaalista, kirjeenvaihdosta, poliittisista ohjelmapapereista, projektipiirustuksista ja ulkoministeriön kehitysyhteistyösaston vuosiraporteista. Miten mielekästä on käyttää esimerkiksi kuva-analyysin keinoja materiaaliin, jota ei ole tarkoitettu käsitteväksi kuvina? Missä mielessä esimerkiksi kartat tai erilaiset numeerisen datan visualisoinnit voivat olla kuvia? Mitä kulttuurin tutkimuksen näkökulmat voivat tuoda sellaisille ongelmakeskeisille aloille kuin kehitysmaatutkimus?

Taidehistoria on monipuolinen tieteenala, jota ei voi määritellä yksin kuvallisen aineiston tai kuva-analyysin keskeisyyden kautta. Kuitenkin alalla, kuten varmasti kaikilla aloilla, on omat melko vakiintuneet käsityksensä siitä, mitä taidehistoriassa on mielekästä tutkia ja mitä ei. Kolonialisella ja jälkikolonialisella kaudella glo-

10 Harri Porvali, *Evaluation of the Development Cooperation Between the United Republic of Tanzania and Finland* (Helsinki: Ministry for Foreign Affairs, Department for International Development Cooperation, 1995); Juhani Koponen, *Finnish Aid to Tanzania: Still Afloat*.

11 Suomennos kirjoittajan. Alkuperäinen muotoilu: “If we see ‘our field’ as Architecture with a big A [-] very little research has been published on the non-Western countries, and mostly on only very exceptional buildings from the country’s history. If we, however, see ‘our field’ broadly to include studies on town and village planning, low-cost housing, appropriate building technology, vernacular buildings etc., research in our field has been practiced in some notable extent within the context of the non-Western world. What Westerners choose to study in non-Western countries seems to differ from the problems they study in their own cultures.” Anja Kervanto Nevanlinna, “Research as Continuous Education for Teachers,” in *Teaching for Development. NOFUA Conference in Helsinki 1987*, toimittaneet Anja Kervanto Nevanlinna & Antti Veltheim (Otaniemi: Helsinki University of Technology, 1987), 84.

baaleissa verkostoissa tapahtunut kulttuurivaihto on vakiintunut osa kansainvälistä taidehistorian tutkimusta. Kehitysyhteistyöllä on tässä oleellinen osa, myös Suomen kaltaisessa maassa, jossa oman maan suhdetta kolonialismiin on tutkittu verrattain vähän aikaa. Siten poikkitieteellisten kysymysten kohtaaminen vaatii sekä yksittäiseltä tutkijalta että hänen edustamaltaan (pää)tieteenalalta joustavuutta ja rohkeutta kurottaa tieteenalarajojen välisiin suvanteisiin helposti katoavia tutkimusasetelmia kohti. Kysymys on myös yhä ajankohtaisempi. Esimerkiksi Suomen suhde kolonialismiin on jo rantautunut suomalaisen historiantutkimukseen ja kotimaisen kirjallisuuden tutkimukseen.¹² Saman keskustelun

muodostuminen osaksi myös Suomen taidehistoriaa edellyttää kasvavaa avoimuutta sen suhteen minkälaisia aineistoja pidämme arvossa ja millä tavalla tutkimme niitä.

Essi Lamberg on väitöskirjatutkija Helsingin yliopistossa taidehistorian tieteenalalla. Hänen väitöskirjatutkimuksensa käsittelee suomalaisten arkkitehtien ja yhdyskuntasuunnittelijoiden työtä kehitysyhteistyön alalla 1960-luvulta 1980-luvulle.

12 Ks. esim. Janne Lahti & Rinna Kullaa, "Kolonialismin monikasvoisuus ja sen ymmärtäminen Suomen kontekstissa"; Olli Löytty, *Jäähyväiset kotimaiselle kirjallisuudelle* (Helsinki: Teos, 2021).

Mihin suomenkielisiä käsitteitä tarvitaan?

Taidehistorioitsijat käsite- ja termityössä digiaikana

**Susanna Aaltonen, Marja-Leena Ikkala, Hanna Kemppi &
Juhana Lahti**

doi.org/10.23995/tht.112317



Katsausartikkeli käsittelee Suomessa tehtyä ja tekeillä olevaa taidehistorian ja kulttuuriperinnön käsitelyä, sen haasteita ja tulevaisuuden näkymiä digiajalla. Esimerkkeinä ovat Museoviraston kulttuuriympäristön ontologiaprojekti ja Tieteen termipankki.

Asiasanat: taidehistorian terminologia, terminologiset sanastot, käsitteet, termit, digitalisaatio, ontologiat, käsitely

Professori Riitta Nikula pohti Taidehistorian seuran julkaiseman *Tahiti*-lehden kolumnissa tasan kymmenen vuotta sitten, vuonna 2011, opiskelijan esittämää kysymystä: ”Voiko gradun kirjoittaa ilman Foucaultia?” Kolumnissaan Nikula teki seuraavan huomion ja kysyi: ”Vaikka kansainvälistä tutkimusta on seurattu monelta suunnalta, luettu kieliä ja tehty matkoja, harva suomalainen on kunnostautunut taiteen tutkimuksen käsitteiden kehittämisessä. Miksi?”¹

Käsitteistä ja niiden merkityksestä

Nikulan kysymyksen taustalla voi nähdä yleisemmin 2000-luvulla alkaneen keskustelun käsitteiden merkityksestä. Mieke Bal julkaisi klassikko-teoksensa *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide* vuonna 2002.² Käsitteiden jatkuva muuntautuminen ja liikkuvuus on sen jälkeen ollut selviö. Balin teos on keskeinen viittauksien kohde esimerkiksi kymmenen vuotta myöhemmin, vuonna 2012, ilmestyneessä antologiassa *Travelling Concepts for the Study of Culture*.³ Kirja on mainio lähtökohta pohtia taidehistorian tieteenalan tilannetta Suomessa. Esimerkiksi Helsingin yliopiston Taidehistorian oppiaine siirtyi vuonna 2012 taiteiden tutkimuksen yhteydestä yhdeksi Kulttuurien tutkimuksen osaston tieteenalaksi. Kuten professori Annika Waenerberg on 2010-luvun alkupuolella kiteyttänyt, taidehistoria on taiteen ja visuaalisen kulttuurin moni-, poikki- ja yleistieteistäkin tutkimusta. Viimeistään 1980-luvulta lähtien taidehistoriallisen – ja vastaavasti monien muidenkin humanististen tieteenalojen – tutkimuksen tekemistä ovat muo-

kanneet ja ohjanneet sellaiset teoriat, näkökulmat ja menetelmät, jotka ovat lähtöisin taidehistorian ulkopuolelta.⁴ Taidehistorian tieteenalan näkökulma tai paradigma on vaihtunut taiteen määrittelystä kuvan määrittelyyn. Se on toisaalta myös seurausta sekä taiteen käsitteen muutoksesta että kiinnostuksen kohdistumisesta ympäristöön ja kulttuuriperinnön vaalimiseen.

Nikulan kolumnin ilmestymisen jälkeen eri toimijat ovat määritelleet ja analysoineet käsitteitä sekä laatineet termitietokantoja ja terminologisia sanastoja. Tavoitteenamme on kirjoittajien asiantuntemusta yhdistäen ja yhdessä pohtien kartoittaa taidehistorian käsitteiden ja termien parissa tehtävää työtä ja luoda keskusteluyhteys erilaisten tietovarantojen välille. Samalla pohdimme käsitetyön merkitystä ja käsitteiden käyttöä työkaluina, sekä käsitteiden erilaisia soveltamisen tapoja humanistisissa tieteissä ja erityisesti taidehistorian tutkimuksessa ja kentällä. Luonteeltaan ikuisessa prosessissa valmista ja täydellistä ei ole odotettavissa. Tämä ehkä entisestäänkin korostuu esimerkiksi nykyisissä helposti muokattavissa wikiympäristöissä.

Katsauksen kirjoittajista Juhana Lahti on perehtynyt Suomessa 2000-luvun digitaalisen murroksen myötä ajankohtaisiin kysymyksiin. Tietoyhteiskunta, josta on puhuttu useamman vuosikymmenen ajan, alkaa olla todellisuutta. Käsillä on suuri muutos, kun koneluettava rakenteellinen digitaalinen tieto alkaa tulla todelliseksi semanttisen verkon myötä. Tähän kehitykseen liittyy myös sanastojen ontologisoitumista.⁵ Hyviä ajankohtaisia esimerkkejä ovat Kulttuurisampo

1 Riitta Nikula, ”Voiko gradun kirjoittaa ilman Foucaultia?,” *Tahiti* nro. 1 (2011), <https://tahiti.journal.fi/article/view/85415/44365>.

2 Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide* (Toronto: University of Toronto Press, 2002).

3 *Travelling Concepts for the Study of Culture*, edit. Birgit Neumann & Ansgar Nünning (Boston: De Gruyter, 2012).

4 Annika Waenerberg, ”Menetelmämetsästä mielekkääseen tutkimusotteeseen,” *Taidetta tutkimaan*, toim. Satu Kähkönen & Annika Waenerberg (Jyväskylä: Kampus Kustannus, 2012), 10–11.

5 ”W3C Standardit”, luettu 10.5.2021, <http://www.w3c.tut.fi/standards.html>.

ja Biografiasampo.⁶ Lisäksi Lahti pohtii muun muassa analogisen ja digitaalisen suhdetta ja kysyy, pitäisikö analoginen tieto nähdä uudella tavalla aiempaa keskeisempänä kulttuuriperinnön osa-alueena.

Hanna Kemppi tarkastelee Tieteen termipankkia, jonka taidehistorian aluetta hän on koordinoanut vuodesta 2018. Tieteen termipankki on vuonna 2012 avattu verkkopalvelu. Se on Suomessa harjoitettavien tieteenalojen yhteinen, avoimen tieteen periaatteella toimiva ja jatkuvasti päivitettävä, semanttiseen MediaWikiin perustuva termitietokanta.⁷ Kemppi esittelee Tieteen termipankin periaatteita ja tavoitteita. Hän tuo esille sen, miten sekä työekonomisesti että tieteenalan keskustelun kannalta on tarkoituksenmukaista tutkia yhteistyömahdollisuuksia Suomessa tehtävän muun termi- ja sanastotyön kanssa sekä hyödyntää mahdollisuuksien mukaan puolin ja toisin jo tehtyä työtä.

Museoviraston kulttuuriympäristöpalvelut -osastolla jo useamman vuoden ajan toimineessa ontologiaan ja käsitteiden määrittelyyn keskittyneessä työryhmässä mukana ollut Marja-Leena Ikkala tuo osuudessaan esille tätä ontologiatyötä. Museovirasto käyttää Museoalan ja taideteollisuusalan ontologiaa (MAO/TAO)⁸ tietojärjestelmissä esimerkiksi rekisterien asiasanoituksessa ja hakutoiminnoissa sekä kokoelmahallinnassa. Kun ontologiaa käytetään esimerkiksi asiasanoituksessa kulttuuriperintöaineistoa digitoitaessa, aineiston löytyminen helpottuu olennaisesti. Museoviraston MAO/TAO:n uusimpaan versioon

(2019) päivitettiin erityisesti kulttuuriympäristön käsitteitä. Näistä suuri osa on selvästi myös taidehistorian käsitteitä, mikä tekee vuoropuhelun esimerkiksi Tieteen termipankin ja Museoviraston ontologiatyön välillä hedelmälliseksi.

Susanna Aaltonen vastaa katsauksen johdannon koostamisesta yhteistyössä muiden kirjoittajien kanssa. Artikkelin lopuksi hän pohtii Taidehistorian seuran roolia ja käsityön tulevaisuuden näkymiä keskeisten käsitteiden ja niiden määrittelyn merkityksestä ammentaen sekä esiteltyjä ajankohtaisia kehityskulkuja reflektoiden.

Digiajan haasteet

Nykypäivän digitalisoituvassa yhteiskunnassa julkisilla varoilla tuotettu tieto halutaan saada mahdollisimman laajaan hyötykäyttöön avoimen saatavuuden ja saavutettavuuden periaatteiden mukaisesti. Datan yhteentoimivuus on ratkaisevaa tämän toteutumisessa.⁹ Yhteentoimivuus edellyttää, että kaikki tietoa käsittelevät tahot ymmärtävät yhteiset käsitteet samalla tavalla ja että informaation merkitys pysyy samana, kun tietoa siirretään eri tietojärjestelmien välillä.¹⁰ Käsite- ja sanastotyö on tärkeä osa tätä kokonaisuutta. Koneluettavuus puolestaan edellyttää datalta rakenteellisuutta, jotta sitä voidaan jäsentää. Datan rakenteellisuudella on erilaisia tasoja, ja jokainen kehitysaskel eteenpäin edistää asiaa.¹¹

Kun puhutaan digiajasta, puhutaan analogisen muuttumisesta digitaaliseksi sekä kokonaan uudenlaisista digitalisaation mahdollistamista toimintatavoista. Digitalisaation alun määrit-

6 "Kulttuurisampo – suomalainen kulttuuri semanttisessa web 2.0:ssa", luettu 8.5.2021, <http://www.kulttuurisampo.fi/>; "Biografiasampo - Suomalaisten elämäkertojen verkosto semanttisessa webissä", luettu 8.6.2021, <https://biografiasampo.fi/>.

7 "Tieteen termipankki", <https://tieteentermipankki.fi>. Tieteenaloistamme noin kolmasosa (noin 50 eri aihealuetta eli tieteenalaa tai erikoisalaa) on tullut mukaan termipankkiin vuoteen 2021 mennessä.

8 "Finto – Suomalainen asiasanasto- ja ontologiapalvelu: MAO / TAO - Museoalan ja taideteollisuusalan ontologia", luettu 10.5.2021, <https://finto.fi/maotao/fi/>.

9 "Tiedon yhteentoimivuus", luettu 19.8.2021, <https://vm.fi/tiedon-yhteentoimivuus>.

10 "Rakennetun ympäristön tiedon yhteentoimivuus", luettu 19.8.2021, <https://ym.fi/yhteentoimivuus>.

11 Marcia L. Cheng esittää jaottelun structured, semi-structured and unstructured data. Marcia L. Cheng, "Semantic Enrichment for Enhancing Historical and Cultural Heritage Data to Support Digital Humanities Research", luettu 24.4.2021, <https://seco.cs.aalto.fi/events/2020/2020-12-11-heldig-summit/ZengML-DHSummit20.pdf>.



Kuva 1. Museovirasto julkaisi vuodenvaihteessa Fin-
nassa yli 200 000 valokuvaa, jotka ovat kaikkien vapaasti
käytettävissä. Mukana oli muun muassa valokuva
Eliel Saarisen (1873–1950). Kuva: Historian kuvako-
koelma / Museovirasto. [Finna.fi](https://finna.fi) (haettu 10.9.2021).

täminen ei ole yksiselitteistä: mikroprosessori tuli markkinoille 1970-luvulla, ensimmäiset CAD-suunnitteluohjelmat 1980-luvulla ja Internet löi läpi 1990-luvulla. Digitalisaation alkuaikoina kyse oli suuren yleisön näkökulmasta ennen kaikkea laitteiden digitalisoitumisesta. Kotitietokoneet ja digitaalikellot olivat 1980-luvun uusia massatuotteita siinä missä digikamerat vuosituhatien vaihteessa. Jo olemassa olevien laitteiden digitaalisten versioiden lisäksi syntyy kokonaan uusia laitteita ja laitteiden hybridejä. Digitaalikellossakin oli laskin vakiovarusteena ja nykyaikainen mobiililaitte kaikkine toimintoineen on tästä hyvä esimerkki.

Digitalisaatio voidaan jakaa erilaisiin vaiheisiin, joista digitointi eli analogisen muuttaminen di-

gitaaliseksi on ensimmäinen tai ensimmäisiä.¹² Valokuvien digitointi on tästä hyvä ja museoille tuttu esimerkki siinä missä painettujen julkaisujen digitointi tiedeyhteisölle.¹³ Digitalisoinniksi voidaan kutsua digitaalisten välineiden tai digitaalisen tiedon eli datan tuottamista. Digitalisaatioksi taas täsmällisemmässä merkityksessä ihmisten ja tietojärjestelmien vuorovaikutusverkon toteutumista, joka on parhaillaan ajankohtainen.

Käsillä olevaan kehitysvaiheeseen liittyy myös datafikaatio eli datan merkityksen ja kaupallisen arvon korostuminen kaikkialla yhteiskunnassa. Vuonna 2019 voimaan tullut tietosuojasetus (GDPR) on EU:n reaktio tähän tilanteeseen, jossa jokainen mikrosirun sisältävä laite kerää dataa. Kyse on esineiden internetistä eli siitä, kuinka laitteet kommunikoivat keskenään. Jo lähitulevaisuudessa siintää vaihe, jossa perinteisesti eri paikoissa sijaitsevaa tietoa kyetään yhdistämään digitaalisesti. Yhtenä tavoitteena on luoda yhteensopivan datan verkosto yhteiskunnan eri toimijoiden kesken. Parhaillaan laaditaan ra-

12 Ville Rintala erittelee digitalisaation vaiheet seuraavasti:

1) Digitointi, joka tarkoittaa analogisen muuttamista digitaaliseksi (valokuvien digitointi)

2) Digitalisointi, joka liittyy digitaalisten välineiden kehittämiseen (kaupallinen internet, verkkosivustot, hakukoneet jne, digikamerat). (Web 1.0 Luettava internet)

3) Digitalisaatio, joka merkitsee ihmisten ja tietojärjestelmien vuorovaikutusverkon toteutumista eli tietoyhteiskuntaa siinä mielessä, kun siitä on viime vuosikymmenet puhuttu (asiakas- ja palvelukeskeisyys, datan merkitys korostuu). (Web 2.0 vuorovaikutteinen internet)

4) Digitaalinen murros / muutos, joka tulee tarkoittamaan rakenteisen tiedon toteutumista. (Web 3.0 semanttinen internet).

Ville Rintala, "Digitalisaatio muuttaa kaiken" – Digitalisaatio suomalaisten teollisuusyritysten ja yhteiskunnan kontekstissa. Markkinoinnin ja viestinnän akateeminen yksikkö, Digitaalisen median pro gradu -tutkielma, Viestinnän monialainen maisteriohjelma, Vaasan yliopisto (2021), 19–25, https://osuva.uwasa.fi/bitstream/handle/10024/12212/UVA_2021_Rintala_Ville.pdf?sequence=2&isAllowed=y.

13 Esim. 2019–2020 digitoidut Taidehistorian seuran julkaisut. "Julkaisut", luettu 22.8.2021, <http://www.taidehistorianseura.fi/fi/julkaisut/>.

kennetun ympäristön tietojärjestelmää ja siihen liittyen kulttuuriympäristön tietomallia.¹⁴ Tämä verkottuva tieto nostaa tietoyhteiskunnan aivan uudelle tasolle, kun tieto saadaan aikaisempaa laajemmin hyötykäyttöön. Tämä myös vapauttaa resursseja, kun samaa tietoa ei tarvitse ylläpitää useammassa paikassa samanaikaisesti. Olemme muutoksen äärellä.

Digitalisaatio-termiä ei löytynyt syyskuun alussa 2021 Tieteen termipankista. Tämä kertoo osaltaan siitä, että analogisen ja digitaalisen yhteensovittamisessa on vielä paljon tehtävää. Muistiorganisaatioiden näkökulmasta keskeinen kysymys on, kuinka kaikki edeltävä eli historiallinen tai analoginen saadaan mukaan kehitykseen ja digitaalisesti saavutettavaksi eli haettavaksi, käytettäväksi ja hyödynnettäväksi. Analoginen tieto tulee todennäköisesti säilymään digitaalisen rinnalla ikuisesti, mutta on huolehdittava siitä, että aikojen kuluessa kertynyt tieto saadaan mahdollisimman laajasti digitaalisesti saavutettavaksi. Aiemmin tutkittu, testattu ja koettu tai koeteltu on olennaista saada mukaan uuteen tiedon verkottuneeseen kokonaisuuteen. Analoginen tieto olisikin aiheellista nähdä nykyistä laajemmin osana vaalittavaa kulttuuriperintöä – sekä muistiorganisaatioissa että korkeakouluissa.

Tieteen termipankki

Tieteen termipankin toiminta lähtee ajatuksesta, että (etenkin ihmis)tieteissä pidetään tärkeänä hallita tieteellistä tiedonmuodostusta ja tiedeviestintää sekä suomeksi / ruotsiksi että englanniksi ja muillakin tieteenalan perinteisillä kielillä. Termien ymmärtäminen ja hallinta osana tiettyä teoriakehystä, näkökulmaa ja tieteellistä diskursia vakiintuneine ilmaisukonventioineen – jotka eri kielissä saattavat poiketa toisistaan – nähdään olennaisena osana asiantuntijuutta ja tieteen-

tekemistä. Työskentely termipankissa perustuu kohdennetun asiantuntijaryhmän rajoitettuun talkoistamiseen (*niche sourcing*)¹⁵, joka erottaa sen esimerkiksi Wikipediasta. Rajoitetulla talkoistamisella tarkoitetaan tässä yhteydessä, että ainoastaan kunkin tieteenalan vapaaehtoisten asiantuntijoiden (pääsääntöisesti tohtoreiden ja väitöskirjatutkijoiden) on mahdollista muokata omaa tieteenalaansa koskevaa termistöä. Muut aiheesta kiinnostuneet voivat osallistua sivujen keskustelutoiminnon avulla.¹⁶

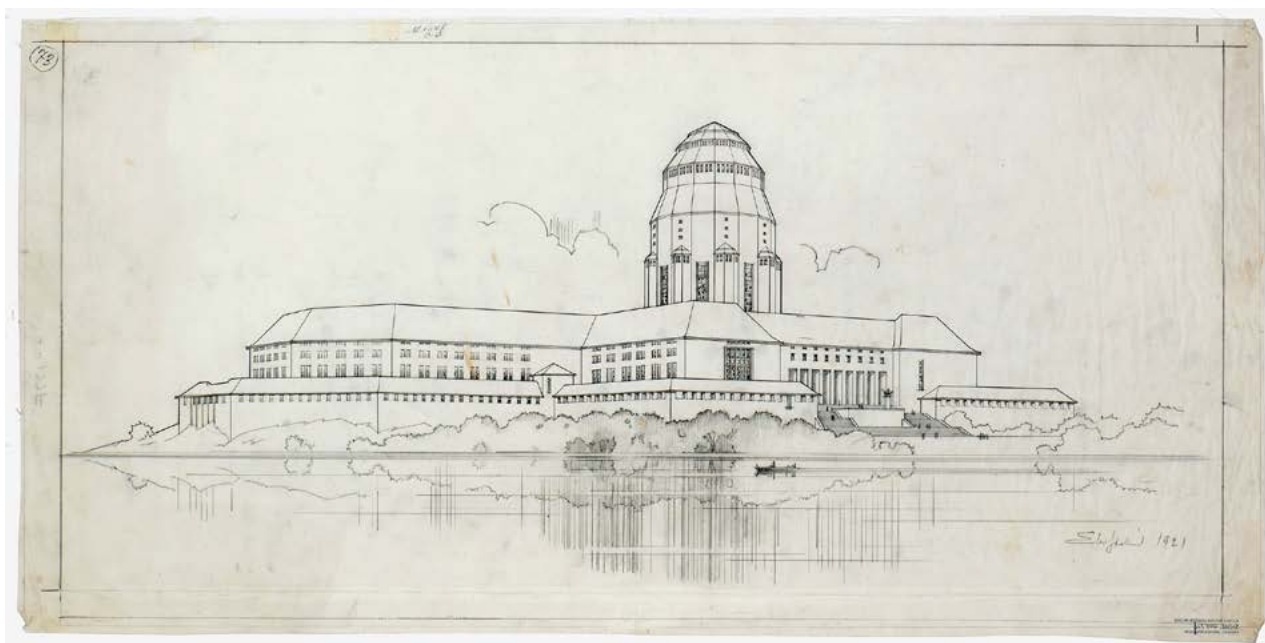
Taidehistorian aihealuetta perustettaessa asiantuntijaryhmä, johon kuului termipankkiin rekisteröityneitä taidehistorian tutkijoita, määritteli aluksi termien luokitteluperiaatteita. Wikiympäristössä yksi termi voi olla yhtä aikaa useammassa eri luokassa, mikä osaltaan luo kiinnostavaa verkostoa termien välille. Perustaksi valittiin kirjastoalan UDK-luokitusta mukailevat luokat, mutta tarvittaessa voidaan luoda myös muita, tieteenalan ja aihealueen kannalta tarkoituksenmukaisia luokkia. Esimerkkinä on ”taidehistorian peruskäsitteet”, johon on ryhdytty kokoamaan sellaista sanastoa, jota on totuttu omaksumaan esimerkiksi taidehistorian peruskursseilla. Luokituksilla on olennaista merkitystä jo käsitärakenteen tukena, mutta esimerkiksi opetuksen kannalta on käytännöllistä, että tiettyyn luokkaan kuuluvat termit voidaan jakaa linkkinä.

Google Analyticsin mukaan termipankkiin tehdään arkinen lukukausien aikana noin 5000 päivittäistä käyntiä ja sisältönä on jo kaikkiaan noin 43 000 käsitesivua. Yksittäisten tieteenalojen käsitesivujen määrä kuitenkin vaihtelee pal-

14 Ympäristöministeriön Ryhti-hanke: ”Ryhti-hanke”, luettu 10.5.2021, <https://ym.fi/ryhti>; Ryhti-hanketta edeltänyt KiraDigi: ”KiraHub, luettu 10.5.2021. <https://kirahub.org/info/>.

15 ”Tieteen termipankki: Avoin tiede: talkoistaminen”, luettu 28.4.2021, https://tieteentermipankki.fi/wiki/Avoin_tiede:talkoistaminen.

16 Aiheesta ovat viimeksi laajemmin kirjoittaneet Johanna Enqvist ja Tiina Onikki-Rantajääskö: Johanna Enqvist & Tiina Onikki-Rantajääskö, ”Tieteen monikielinen termistö yhteisöllisenä toimintana korkeakouluopetuksessa”, *Kieli, koulutus ja yhteiskunta* 12 nro. 2 (2021), <https://www.kieliverkosto.fi/fi/journals/kieli-koulutus-ja-yhteiskunta-maaliskuu-2021/tieteen-monikielinen-termisto-yhteisollisena-toimintana-korkeakouluopetuksessa>.



Kuva 2. Arkkitehtuurimuseo avasi viime toukokuussa Eliel Saarisen piirustuskokoelman sen tekijänoikeuden päätyttyä keväällä 2021. Kuvassa Kalevalatalo-suunnitelma (1921) Munkkiniemeen. Piirustus: Eliel Saarinen / Arkkitehtuurimuseo. [Finna.fi](https://finna.fi) (haettu 10.9.2021).

jon: pisimpään mukana olleilla aihealueilla sivuja on jo jopa 6000, monilla 10–200. Luonnollisesti olennaisinta on sivujen sisältö. Taidehistorian aihealueella on vuoden 2021 alkuun mennessä noin 600 käsitesivua, joissa on pyritty tuottamaan aina sekä termin määrittely, selite, käsittehierarkiaa että useita erikielisiä vastineita.

Verrattuna joihinkin kauan termipankissa mukana olleisiin tieteenaloihin taidehistoria on alana suhteellisen pieni. Yhtäältä meillä on vähemmän asiantuntijaresursseja, mutta toisaalta on ehkä helpompaa saada kokonaiskäsitys Suomessa tehtävästä ja tehdystä tutkimuksesta ja keskusteluista sekä opetuksen painotuksista eri yliopistoissa. Alan suhteellinen pienuus ei ole este hedelmälliselle käsitekeskustelulle, jota voidaan käydä esimerkiksi julkaisuissa, Taidehistorian seuran piirissä ja Tieteen termipankissa. Termien pohdinta ja kehittäminen on myös tulevaisuuteen katsomista ja oman alan kehittämistä.

Termipankin vahvuuksina ovat esimerkiksi monitieteisyys ja tieteellisen keskustelun lisääminen,

heikkouksina pysyvän rahoituksen puute ja rajoitetun talkoistamisen vaikeudet, esimerkiksi asiantuntijoiden passiivisuus ja kiireisyys. Nämä tulivat esiin myös syksyllä 2019 termipankin toteuttamissa asiantuntijaryhmien jäsenille ja laajemmin käyttäjille suunnatuissa kyselyissä, joiden tulokset on julkaistu *Tieteessä tapahtuu* -lehdessä.¹⁷

Kyselyjen yleishavainto oli positiivinen: kesken-eräisyydestään huolimatta termipankilla on jo vakiintunut asema tutkijoiden, opettajien ja opiskelijoiden työkaluna. Termipankkia käytetään eniten tiedonhakuun (noin 30 %), opiskeluun (18 %) ja tutkimukseen (11 %). Yhteisöllisyys ei kuitenkaan vielä toteudu. Vastuu tieteenalan

17 Johanna Enqvist, Kaarina Pitkänen-Heikkilä & Tiina Onikki-Rantajääskö, "Tieteen termipankki tiedeyhteisön työkaluna," *Tieteessä tapahtuu* 38 nro. 4 (2020): 25–32. <https://journal.fi/tt/article/view/98121>. Samojen kirjoittajien vertaisarvioitu analyysi ilmestyy 2021: "Terminology Work as Open, Communal and Collaborative Crowdsourcing Practice of Academic Communities," *Terminology* (Special issue: Terminology as a Societal Resource: Possibilities and Responsibilities in a Changing World) 27 no. 1.

termistön ajantasaisuudesta ja kartuttamisesta samoin kuin laadukkaan ja oikeellisen tiedon tuottamisesta voi olla vain tieteenalan omilla toimijoilla. Kukaan muu ei voi tuottaa tätä valmiina palveluna.

Uusien aihealueiden perustamisvaiheessa on ollut säätiörahoituksella määräaikaista koordinaattoreita, mutta silti termipankki ei ole perinteinen tutkimushanke täysipäiväisine työntekijöineen. Se on uudenlaisen toimintatavan muoto, joka herättelee pohtimaan esimerkiksi, miten termityöstä voisi muodostua osa tutkimus- ja opetustyön rutiineja.¹⁸ Opetus- ja tutkimushenkilöstö voi ainakin Helsingin yliopistossa kohdentaa työaikaansa Tieteen termipankkiin.¹⁹ Väitöskirjatutkijat voivat saada termityöstä opintopisteitä, ja vaikka termipankkijulkaisuilla ei toistaiseksi ole Jufo-luokitusta, voi ne julkaisuluettelossa sijoittaa esimerkiksi ammatillisten julkaisujen luokkaan.²⁰ Taidehistorian seuran tuki on olennainen, sillä kuten käyttäjäkyselyjen toteuttajat havaitsivat, parhaiten termityö on edistynyt aloilla, joissa tieteellinen seura on tukenut työn aloittamista ja varmistanut sen jatkuvuutta.²¹

Vaikka Tieteen termipankkia nimensä mukaisesti kartuttavat ennen kaikkea tietentekijät, yksi kiinnostava taidehistorian aihealueen yhteistyösuunta voisi esimerkiksi olla museomaa-
ilma. Museoiden kokoelma- ja näyttelytyössä sekä tarvitaan luotettavia termi- ja käsitetietokantoja että pohditaan termikysymyksiä ja saatetaan tuottaa tai vakiinnuttaa uusiakin termejä. Taidehistorian aihealue on hyötynyt esimerkiksi

18 Ibid.

19 Helsingin yliopiston kieliperiaatteet (2014), 12. <http://hdl.handle.net/10138/160446>.

20 "Tieteen termipankki: Termityön merkitseminen tutkimustietojärjestelmään ja julkaisuluetteloon", luettu 28.4.2021, https://tieteentermipankki.fi/wiki/Termity%C3%B6n_merkitseminen_tutkimustietoj%C3%A4rjestelm%C3%A4n_ja_julkaisuluetteloon.

21 Enqvist, Pitkänen-Heikkilä & Onikki-Rantajääskö, Tieteen termipankki tiedeyhteisön työkaluna, 32.

Museoviraston ylläpitämän museoalan ja taide-
teollisuusalan erikoisontologian (MAO/TAO) kehittämistyöstä. Ontologiatyö tukee hyvin termipankkia esimerkiksi keskustelussa käsitteistä ja -hierarkiasta, vaikka se ei tuotakaan termien laajempia selitteitä, joita voitaisiin suoraan hyödyntää termipankissa.

Taidehistorian aihealue on vielä monin tavoin keskeneräinen, ja monet keskeiset termit ovat niin sanotusti suuria ja vaikeita, määrittelyjä pakeneviakin. Termit karttuvat pankkiin yksittäin tai pieninä ryhminä. Puutteiden havaitsemisen voi nähdä kutsuna keskusteluun ja tekemään täydennyksiä. Yksi kiinnostava termipankin ominaisuus on, että myös vakiintumattomia, keskustelunalaisia tai ristiriitaisia termejä voidaan käsitellä. Se myös osoittaa, etteivät termit muodosta vain yhden tieteenalan sisäistä rihmastoa vaan ovat monitieteisessä vuorovaikutuksessa. Koska termien tunnistaminen ja analyysi tapahtuu usein tutkimuksen osana ja tiedeyhteisön keskusteluissa, ehkä voisimme pohtia, millaisissa oman tutkimus- ja opetustyömme prosesseissa jo teemme termityötä. Tätä olisi mahdollista tuoda näkyväksi myös Tieteen termipankissa.

Ontologia- ja käsitetyötä Museovirastossa

Museovirasto vastaa Museoalan ja taideteollisuusalan ontologian sisällön kehittämisestä. Tämän ontologian pohjana on Museoalan asiasanasto (MASA), joka julkaistiin 1997 ja ontologisoitiin vuonna 2004 osana FinnONTO-projektia. Ontologia on kuvaus tarkasteltavan alueen käsitteistä ja niiden välisistä suhteista. Suhteet voivat olla hierarkkisia, assosiativisia tai koostumussuhteita. Käsitteistö esitetään koneluettavassa muodossa niin, että sitä voidaan käyttää tietojärjestelmissä ja kokoelmanhallinnassa. Tavoitteena on erilaisten aineistojen sisällönkuvailun ja löydettävyyden parantaminen.

Ontologiaa kehitettiin erityisesti kulttuuriympäristön kuvailun tarpeisiin vuosina 2017–2019.

Tässä opetus- ja kulttuuriministeriön rahoittamassa projektissa toimi konsulttina Sanastokeskuksen terminologi Päivi Kouki.²² Projektissa tarkennettiin ja täydennettiin hierarkioita sekä lisättiin noin 2000 kulttuuriympäristön käsitettä, joita nykyisin on yhteensä yli 5000. Koko MAO/TAOssa on kaikkiaan noin 13000 käsitettä. Kulttuuriympäristön käsitteet ovat osa Museoalan ontologiaa, joten niitä ei voi tarkastella irrotettuna koko ontologiasta. Hierarkia-rakenteen vuoksi MAOssa on myös Yleisen suomalaisen ontologian (YSO) käsitteitä.

Käsitteiden täydentämisen ja tarkistamisen lisäksi Museovirastossa laadittiin suomenkieliset määritelmät noin 200 ontologian käsitteelle. Nämä määritelmät ovat lyhyitä terminologisia määritelmiä. Lisäksi ontologiaan lisättiin *Eurooppalaisen kulttuuriperintöpolitiikan sanastosta* poimittuja määritelmiä noin 100 käsitteelle.²³ Ontologiaan on aiemmin lisätty myös Kiinteistö- ja rakentamisan keskeinen sanasto (Versio 1.0) -julkaisun²⁴ käsitteet määritelmiseen. Ontologian uusin versio sisältää yli 400 kulttuuriympäristökäsitteen määritelmää.

Tarve täydentää Museoalan ontologian kulttuuriympäristökäsitteitä tuli selväksi jo vuonna 2008, kun Museovirastossa alettiin määritellä Euroopan neuvoston HEREIN-verkoston²⁵ laatiman monikielisen kulttuuriperintöpolitiikan tesaurusn noin 600 käsitettä. Tesaurus on asiasanasto, jossa ilmaistaan myös asiasanojen suhteet.

22 Sanastokeskus ry tarjoaa sanasto-, luokitus- ja ontologiayöhön sekä erikoisalojen termien käyttöön liittyvää tietoa ja asiantuntijapalveluita, luettu 23.8.2021, www.tsk.fi/; Museoviraston kulttuuriympäristöosaston työryhmää täydennettiin Rakennustaiteen museon edustajalla.

23 "Eurooppalaisen kulttuuriperintöpolitiikan sanasto", luettu 10.5.2021, <https://www.museovirasto.fi/uploads/Arkisto-ja-kokoelmapalvelut/Julkaisut/kulttuuriperintopol-sanasto.pdf>.

24 "Kiinteistö- ja rakentamisan keskeinen sanasto", luettu 10.5.2021, kira-sanasto_1.0.pdf (kiradigi.fi).

25 "HEREIN: Heritage Network, Council of Europe", luettu 10.5.2021, <https://www.coe.int/en/web/culture-and-heritage/herein-heritage-network>.

Monikielinen tesaurus laadittiin helpottamaan kansainvälistä yhteistyötä ja tekstien kääntämistä. Suomen osuus julkaistiin myös edellä mainittuna *Eurooppalaisen kulttuuriperintöpolitiikan sanastona*. Kun Museoviraston työryhmässä pohdittiin termien käännöksiä ja määritelmiä, aiheuttivat Euroopan maiden erilainen lainsäädäntö ja asiantuntijaorganisaatioiden toimintatavat vaihtelua niin termien käyttöön, sisältöön kuin niiden hierarkkisiin suhteisiin. Sen vuoksi Suomen lainsäädäntöön ja kulttuuriympäristöasiantuntijoiden toimintatapoihin perustuvaa ontologiaa pidettiin tärkeänä.

Museoalan ontologia on merkittävä osa Finto.fi-palvelun KOKO-ontologiaa, jota ylläpitää Kansalliskirjasto. Pitkästi aineistojen kuvailuun tarkoitettu Museoalan ontologia on laajasti käytössä Suomen museoissa. Finto.fi on käytössä myös Finna-palvelussa. Opetus- ja kulttuuriministeriö, jonka tulosohjauksessa Museovirasto toimii, tukee Museoalan ontologian kehittämistä.

Valtion hallinnossa kulttuuriympäristöt kuuluvat ympäristöministeriön vastuulle, joten Museovirasto toimii tiiviissä yhteistyössä myös ympäristöministeriön kanssa. Viime vuosina julkinen hallinto on ottanut käyttöön niin sanotun yhteentoimivuusalustan yhteentoimivien tietosisältöjen määrittelyyn.²⁶ Tiedonhallinnassa ja tietovirroissa tarvittavien tietomallien ja koodistojen lisäksi alusta tarjoaa Sanastot-työkalun. Julkisen hallinnon määritteleviä terminologisia sanastoja julkaistaan Sanastot-alustalla²⁷, ja erityisesti rakennetun ympäristön sanastot ovat tärkeitä kulttuuriympäristön kannalta. Näillä sanastoilla on ohjaava vaikutus, joten Museovirasto tarkistaa, että Museoalan ontologiassa julkaistavat määritelmät ovat samoja kuin Sanastot-alustalla. Museovirasto on tarpeen mukaan mukana ympäristöministeriön työryhmissä, kuten esimerkiksi

26 "Yhteentoimivuusalusta", luettu 10.5.2021, <https://dvv.fi/yhteentoimivuusalusta>.

27 "Sanastot", luettu 10.5.2021, <https://sanastot.suomi.fi/>.

kun määriteltiin rakennusperinnön suojelun käsitteitä.²⁸ Finto.fi- ja Sanastot.suomi.fi-palvelun ylläpidossa ja kehittämisessä on tärkeää välttää päällekkäistä työtä ja varmistaa, että määritelmät ovat yhtenäiset.

Kulttuuriperinnön laajamittainen digitalisointi herättää huolta ja kysymyksiä aineistojen löydettävyydestä, ja pelko aineistojen katoamisesta määrittelemättömään bittiavaruuteen on motivoinut ontologiatyön tekemistä. Käsitteiden keskinäisten suhteiden jäsentely on sujunut osin vauhdilla, toisinaan taas hyvinkin vaivalloisesti, erityisesti kun erotellaan viranomaisytyön arjessa helposti synonyymisesti käytettäviä käsitteitä, kuten esimerkiksi rakennusperintö ja rakennettu kulttuuriympäristö. Viranomaistyötä tekeville on tärkeää, että käsitteiden merkitykset ovat yhteisiä. Kun merkitykset yritetään puristaa lyhyiksi terminologisiksi määritelmiksi, on Sanastokeskuksen terminologin panos ollut keskeinen. Ryhmän jäsenillä on taipumus pohdita ja keskustella näistä varsin pitkään ja välillä kiivastikin. Keskustelun tarvetta selittää se, että sekä termien ontologisointi että määrittely vie oman alan perusasioiden äärelle ja antaa mahdollisuuden miettiä käsitteitä, kun arkityössä niitä vain käytetään. Käsitteiden merkitykset myös muuttuvat lainsäädännön, tutkimuksen ja kulttuuriympäristöalan kehittymisen myötä eli työ jatkuu. Korjailtavaa ja täydennettävää on niin ontologiassa kuin käsitteiden määrittelyssäkin.

Käsitetyön tulevaisuus

Marcel Proust viittaa jäätyneillä kuvilla siihen, että kirjassa liian tarkkaan kielellisesti kuvaillulle ja määritellylle henkilölle ei jää liikkumavaraa.²⁹ Jäätyneillä tai jähmettyneillä käsitteillä ei myös-

kään tiede voi mennä eteenpäin. Käsitteet eivät koskaan tule lopullisesti määritellyiksi. Siinä missä teorit ovat jähmeitä ja kokonaisvaltaisia yksittäiset käsitteet ovat joustavampia, ja voivat tulla määritellyiksi aina uudelleen. Oikeastaan ne jopa tulee ja pitää määritellä jokaisessa tutkimuksessa tapauskohtaisesti. Mihin sitten tarvitaan esimerkiksi tieteenalojen yhteistä Tieteen termipankkia ja vieläpä suomeksi 2020-luvun globaalissa ja kansainvälisessä maailmassa?

Termipankkia ja käsitetyötä tarvitaan keskustelun pohjaksi ja ylläpitämiseksi, käsitteiden jäätyneen estämiseksi ja matkan jatkumiseksi. Kuten yllä tuli ilmi, digitaalinen murros ja erilaiset tietovarannot vaativat jatkuvaa päivitystä. Esimerkiksi Tieteen termipankin kokoamisen haasteet ovat talkootyön periaate ja kentän asiantuntijoiden pieni määrä ja työtilanne. Kokopäiväisessä työssä olevat eivät ehdi talkoisiin. Ne, jotka ehtisivät joutuvat kamppailemaan toimeentulostaan, eikä ilmaista talkootyötä ehkä ehdi tehdä sen takia. Artikkelimme alussa siteerattu Nikulan kolumni on edelleen valitettavan ajankohtainen myös sen humanististen alojen arvostusta ja työllisyyttä pohtivin osin: ”Nyt ei enää koetella vain oppiaineiden rajoja, talouskriisi uhkaa kaikkia humanistisia aloja.”³⁰ Tämä uhka on toteutunut yliopistoissa 2010-luvulla surullisella tavalla, kuten viimeaikainen julkisuus humanistisen tiedekunnan resurssipulasta ja Taiteiden tutkimuksen neuvottelukunnan julkilausuma osoittavat.³¹

Kun pula on pahin, on hyvä edetä strategisesti. Käsitteet voidaan jakaa paitsi tärkeisiin ja vähemmän tärkeisiin, myös helppoihin ja vaikeisiin ja toisaalta historiallisiin ja täysin uusiin. Käsitetyönkin voi jakaa kolmenlaiseen työhön. Yhtäältä on järkevää kartuttaa ja laajentaa esimerkiksi

28 ”Rakennusperinnön suojelun käsitteitä”, luettu 18.8.2021, <https://sanastot.suomi.fi/concepts/16506fef-a5fd-43bf-b28e-afce1bb030ac>.

29 Ks. Johanna Vuorelman kommentti Marko Junkkarin artikkelissa. Marko Junkkari. *Helsingin Sanomat* 7.3.2021, luettu 6.5.2021, <https://www.hs.fi/sunnuntai/art-2000007842328.html>.

30 Riitta Nikula, ”Voiko gradun kirjoittaa ilman Foucaultia?”.

31 Taiteiden tutkimuksen asemaa tiedeyliopistoissa parannettava, Taiteiden tutkimuksen seurojen neuvottelukunnan julkilausuma 23.4.2021. Taidehistorian seura, luettu 6.5.2021, <http://www.taidehistorianseura.fi>.

Tieteen termipankkia rivakasti helpoimmilla käsitteillä, joita yksittäiset asiantuntijat voivat tehdä oman erikoisosaamisensa puitteissa itsenäisesti. Toisaalta myös täysin uudet käsitteet, kuten alussa mainittu digitalisaatio, olisi hyvä saada pian käyttöön. Kolmanneksi on ilman muuta tarpeellista keskittyä vaikeisiin taidehistorian historiallisiin ydinkäsitteisiin, sellaisiin kuin kaanon, tyyli, kuva, konteksti, representaatio. Nämä tärkeät ja aina ajankohtaiset ydinkäsitteet vaikuttavat tosin myös kaikkein haastavimmilta. Niitä on pohdittu ja niiden pohdintaa olisi mielekästä edelleen jatkaa yhdessä. Ne ovat kuitenkin käsitteitä, joita ilman tai joita tiedostamatta ei voi pro gradu -tutkielmaa kirjoittaa. Laajasta suomalaisen kontekstin huomioivasta termipankista, samoin kuin muistakin alan sanastoista, on iloa ja hyötyä koko taidehistorian piirille: niin opiskelijoille kuin varttuneille tutkijoille.

Taidehistorian seuran rooli on seuran sääntöjen mukaisesti ”toimia taidehistorian ja taiteentutkimuksen edistämiseksi Suomessa. Tarkoituksensa toteuttamiseksi yhdistys voi järjestää kokouksia ja esitelmätilaisuuksia sekä harjoittaa julkaisu-toimintaa.” Taidehistorian seura on ollut mukana käsitetalkoissa kannustamalla muun muassa jatko-opiskelijoita mukaan. Seuran julkaisema *Tahiti*-lehti on yhteinen foorumi, jossa käsitteitä tehdään artikkelien muodossa. Lehden sivuilla voi myös jatkaa käsitteistä keskustelua yleisemmin.

Keskustelussa on hyvä muistaa, että sanasto- ja käsitetyö on jatkuva prosessi, eikä se tule kokonaan valmiiksi. Määrittelytyön eteenpäinviemisellä on kuitenkin merkitystä tieteessä ja kulttuuriperinnön käytännön vaalimisessa. Termipankin ja yhteiskäyttöisten sanastojen laajentuessa tieteiden väliset rajat madaltuvat ja esimerkiksi eri toimialojen väliset erot selkeytyvät ja kohtaamiset helpottuvat.

FT, dos. **Susanna Aaltonen** on perehtynyt erityisesti muotoilun ja arkkitehtuurin historiaan. Hän on opettanut taidehistoriaa Helsingin yliopistossa, Aalto-yliopistossa ja Avoimessa yliopistossa. Hän on Taidehistorian seuran puheenjohtaja.

FM, väit. **Marja-Leena Ikkala** on Museoviraston Itä- ja Pohjois-Suomen kulttuuriympäristöpalvelut -yksikön intendentti.

FT **Hanna Kemppi** työskentelee Turun yliopistossa taidehistorian yliopisto-opettajana. Hän on perehtynyt erityisesti ortodoksisen kirkko-arkkitehtuurin ja -taiteen historiaan sekä venäläiseen ja karjalaiseen kulttuuriperintöön.

FT, dos. **Juhana Lahti** työskentelee erikoistutkijana Museovirastossa Kulttuuriympäristöpalveluiden ohjaus- ja tuki -yksikössä. Hän on perehtynyt erityisesti 1900-luvun loppupuolen arkkitehtuurin ja kaupunkisuunnittelun historiaan sekä digitalisaatioon liittyviin kysymyksiin.

Havainnointia, hautomista, historioita

Nykytaiteen kuratoriaalista tutkimusta ekologisessa
kriisissä

Taru Elfving

doi.org/10.23995/tht.112174



Muistiinpanoja kuratoriaalisesta tutkimushankkeesta *Aaveet muutoksessa* (2017–2022), joka tarkastelee sekä nykytaiteen ekologista kestävyyttä että saaristomeren ympäristönmuutoksia Seilin saarella.

Asiasanat: nykytaide, ekologia, kuratointi, monialaisuus



Kuva. Stillkuva Kati Rooverin videoinstallaatiosta *Muuttuvan meren tuoksu* (2020), joka on kuvattu osin Seilin saarella. Kuva: Kati Roover.

Ympärilläni Turun saaristossa maa nousee yhä vakaassa tahdissa jääkauden jäljiltä, puoli metriä vuosisadassa. Globaali merenpinnan nousu saattaa vielä kääntää rantaviivan liikkeen suunnan. Nuoren meren murtoveden suolapitoisuus laskee ilmastonmuutoksen myötä lisääntyneiden sateiden vuoksi. Täällä veden lämpötila on jo noussut puolitoista celsius-astetta puolen vuosisadan aikana. Saaristomeren ekosysteemi koettaa sopeutua kiihtyviin ja arvaamattomiin muutoksiin.

Mitä tällä kaikella on tekemistä taiteen kanssa - tai ennemminkin, mitä taiteella on tekemistä tämän kanssa? Tätä olen pohtinut viime vuodet kuratoriaalisessa tutkimustyössäni. Kuraattorina ja tutkijana olen keskittynyt jo pitkään erityisesti paikkasidonnaisiin ja kontekstilähtöisiin teosprosesseihin, usein vuoropuhelussa eri alojen ja tiedonmuotojen kanssa. Lisäksi olen työskennellyt tiiviisti kansainvälisen liikkuvuuden kysymysten ja käytäntöjen parissa. Ekologisen kriisin aiheuttama yhteiskunnallinen murros,

jota pandemia on viime vuosina (2020–2021) entisestään siivittänyt, on kuitenkin pysäyttänyt minut nyt yhdelle saarelle pohtimaan ja kokeilemaan käytännössä, miten työni voi muuttua ekologisesti ja sosiaalisesti kestävämmäksi.¹

Seilin saarella pyrin hahmottamaan yhdessä taiteilijoiden ja eri alojen tieteenekijöiden kanssa yhteiskunnallisten ja ympäristön muutosten keskinäisiä suhteita. Saaristomeren tutkimuslaitos on tehnyt Seilissä pitkäaikaisseurantaa ja tutkimusta ympäristön muutoksista jo vuosikymmeniä. Ennen yliopiston kenttäasemaa saarella sijaitti naisten mielisairaala ja vuosisatojen mittainen sairauden, eristyksen ja valtion instituu-

1 Vedän CAA Contemporary Art Archipelagon hanketta *Spectres in Change (Aaveet muutoksessa)* yhteistyössä Turun yliopiston Saaristomeren tutkimuslaitoksen kanssa Seilin saarella, Koneen säätiön monivuotisella rahoituksella (2017–2022). Hanke on kehitetty yhteistyössä taiteilija ja elokuvaohjaaja Lotta Petronellan kanssa. Lisätietoja: <https://contemporaryartarchipelago.org/>

tioiden historia. Aivan viime vuosina saarelle on rantautunut kasvava matkailubisnes. Saapuessani saarelle vastassa ovat niin oman yhteiskuntani kuin elinympäristöni aaveet, jotka esittävät kysymyksiä valtuuksistani ja vastuustani rantautuessani.

Lähestyn työssäni Seilin aaveita sekä sosiaalisina ilmiöinä että signaaleina ympäristön muutoksista. Ne ovat puuttuvia ääniä sairaalan arkistossa, mittaamattomia muuttujia tieteellisissä pitkäaikaisseurannoissa, arvottomina ohitettuja rikkaruohoja tai poistotuomion saaneita vieraslajeja.² Kun huomio tarkennetaan lähelle eri aistien ja teknologioiden avulla, herkistyy näkymättömyyksille ja hiljaisuuksille. Samalla avautuvat erilaiset ajalliset mittakaavat sekä mikro- ja makrotason risteävät sidokset saarella.

Tämä lyhyt essee on koostelma muistiinpanoja kentältä, havaintoja viime vuosien kenttätöistäni taiteilijoiden ja tutkijoiden kanssa sekä yleisemmin taiteen kentältä, jonne kuratoriaalinen työskentelyni paikantuu. Yhdeltä saarelta ja liikkeessä olevalta rantaviivalta käsin tutkiva katseeni on paneutunut mikroskooppisen lähelle, mutta myös hakeutunut laajemmalle, saariston ja Itämeren murtovesialueen kautta aina planetaariisiin virtauksiin, yhteiskunnallisiin ja ekologisiin prosesseihin.

Virtauksista ja paikantumisesta

Viime jääkauden jälkeisenä aikana eivät maapallon meret ole kertaakaan lämmenneet niin nopeasti kuin nyt. Meret ovat sitoneet tähän mennessä valtaosan, noin yhdeksän kymmenesosaa, ilmastonmuutoksen aiheuttamasta ilmakehän lämpenemisestä. Vaikka hiilidioksidipäästöjä lei-

2 Ks. aaveen käsitteestä: Avery Gordon, *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997); Anna Tsing, Heather Swanson, Elaine Gan & Nils Bubandt, "Introduction. Haunted Landscapes of the Anthropocene" in *Arts of Living on a Damaged Planet*, eds. Anna Tsing et al. (Minneapolis & London: Minnesota University Press, 2017), G6.

kattaisiin tehokkaasti, merten happamoituminen jatkuu vielä sukupolvien ajan.³

Kansainvälisen ilmastopaneelin IPCC viimeisin raportti on kylmäävää luettavaa merten tilasta ja tulevaisuudesta kuumenevalla planeetallamme. Raportti muistuttaa sekä kiireellisten yhteiskunnallisten toimenpiteiden välttämättömyydestä että monien ekologisten muutosprosessien väistämättömästä hitaudesta. On tähdittävä päätösten puolittamiseen vuosikymmenessä, mutta samanaikaisesti on hahmotettava geologisen ajan kaari. Tämän päivän päästövähennysten vaikutukset eivät tule olemaan oman sukupolveni koettavissa, mutta toimien riittämättömyyden tai hitauden yhä vakavammat seuraukset ovat jo nyt arjessamme läsnä. Vaikuttavuuden hahmottaminen tässä mittakaavassa on lähes mahdotonta nykyisessä projektitalouden logiikassa niin taiteessa kuin muuallakin yhteiskunnassa. Kuten ympäristön pitkäaikaisseurannoissa Seilissä, vaaditaan kollektiivista ja ylisukupolvista sitoutumista.

Meret, joet ja muut vesistöt ovat maapallon elämää ylläpitäviä suonistoja. Ne kietovat yhteen niin ihmisten kuin muidenkin elollisten kohtalot. Yhtä ja samaa vettä ei kuitenkaan ole. Planetaarinen näkökulma edellyttää huomion kohdentamista myös paikallisiin ilmiöihin, ympäristöihin ja yhteisöihin. Samalla on huomioitava luonnon monimuotoisuuden köyhtyminen ja päästöjen leikkaustoimenpiteiden monimutkaiset vaikutukset ekosysteemeihin.⁴ Abstrahoinnit ja yleistytykset eivät ole ongelmattomia sen paremmin taiteessa kuin tieteessäkään. Laaja perspektiivi,

3 Kansainvälisen ilmastopaneelin IPCC kuudes tieteellinen raportti (2021): "IPCC Sixth Assessment Report: The Physical Science Basis", luettu 08.10.2021, <https://www.ipcc.ch/report/ar6/wg1/>

4 Ks. IPCC:n ja hallitustenvälisen luontopaneelin IPBES yhteisraportti (2021): "IPBES-IPCC Co-Sponsored Workshop Report on Biodiversity and Climate Change", luettu 08.10.2021, <https://ipbes.net/events/launch-ipbes-ipcc-co-sponsored-workshop-report-biodiversity-and-climate-change>

katse etäältä, kaipaa rinnalleen juurtumista, intiimiä yhteenkietoutumista ja osallisuutta.

Työssäni Seilissä olen hahmotellut metodista *tidalektista* otetta, joka vuorovetten lailla myötäilee niin planetaarisia kuin paikallisia rytmejä vaatien aikaa eri ajallisuuksille ja toistuville paikantumisille.⁵ Taiteella on erityisiä välineitä ja valmiuksia navigoida eri mittakaavojen välillä. Se on kotonaan monimutkaisuuden ja ristiriitojenkin äärellä, kysymysten eikä niinkään vastausten parissa. Nykytaiteen vapautena ja vahvuutena voidaan nähdä sen määreiden ja muotojen avoimuus, mikä ei kuitenkaan merkitse riippumattomuutta ekologisista tai eettisistä reunaehdoista. Kuratoriaalinen tutkimukseni paneutuu tähän nykytaiteen rajojen huokoisuuden kantamaan potentiaaliin yhteiskunnan muutospaineissa, tuntemattoman äärellä.

Taiteesta ja kytköksistä

Taiteilijat ovat Seilissä kiinnittäneet huomionsa vedenalaisten eliöiden keholliseen kokemukseen suolapitoisuuden vähenemisestä ja niiden ylisukupolviseen tietoon elinympäristönsä muutoksesta. He ovat myös seuranneet muun muassa saaren kasvien vuosisataisia liikkeitä, jotka piirtävät esiin karttoihin kirjaamattomia tarinoita niiden ja ihmisten yhteisen historian eri vaiheista niin näillä rannoilla kuin meren virtausten ja tuulten kuljettamina.⁶

Taide voi lukuisin erilaisin aistimellisin, materiaalisin, sosiaalisin, tilallisoin, kehollisin ja monimedialaisin lähestymistavoin nyrjäyttää ihmis-

keskeisiä näkökulmia, tuoda yhteen muutoin yhteensopimattomina näyttäytyviä maailmankuvia ja tiedonmuotoja, antaa äänen valtakursissa kuulumattomille tai hiljennetyille, todistaa ja luoda tilaa todistajanlausunnoille muutosten moninaisista vaikutuksista, kurotella kohti erilaisia tulevaisuuden näkymiä ja kertoa esiin vaihtehtoisia historioita.

Kuten yhteiskunnassa laajemmin, taiteessa edellytetään kuitenkin myös systeemistä muutosta. Vaaditaan toimintatapojen ja -mallien sekä niitä ohjaavien arvojen uudelleen arviointia, *tidalektista* zoomausta sisältöjen, käytäntöjen ja rakenteiden välillä. Hiilijalanjäljen minimointi on vain osa tästä urakasta, eikä sekään ole kestävää ilman laajempien ekologisten ja sosiaalisten vaikutussuhteiden huomiointia. Kuten Rebecca Solnit muistuttaa, hiilijalanjälki on alunperin öljyteollisuuden lanseeraama käsite, joka korostaa yksilön vastuuta kuluttajana.⁷ Donna Harawayta mukaillen, sillä on merkitystä, millä käsitteillä käsittelemme käsillä olevaa kriisiä.⁸

Kuraattorilta ja tutkijalta edellytetään myös ymmärrystä sekä taiteen kielen että institutionaalisten rakenteiden historioista ja näiden nivoutumisesta osaksi laajempia paikallisia ja kansainvälisiä yhteiskunnallisia prosesseja. Taiteen ja taidehistorian länsimaista, valkoista ja patriarkaalista kaanonia on haastettu jo pitkään moniäänisesti. Tämä työ alkaa nyt näkyä kansainvälisesti paitsi taideinstituutioiden näyttelysällöissä myös niiden henkilökunta- ja rahoitusrakenteissa. Tekemistä kuitenkin riittää vakiintuneiden näyttelykäytänteiden ja instituutioiden historioiden sekä niitä ohjaavien arvojen kriittisessä työstössä. Miten taiteen kytkökset vaikkapa kansallis-

5 Ks. "tidalektiikan" käsitteestä: Elizabeth DeLoughrey, *Allegories of the Anthropocene* (Durham & London: Duke University Press, 2019), 2; Stefanie Hessler, ed., *Tidalectics. Imagining an Oceanic Worldview through Art and Science* (Cambridge MA & London: MIT Press, 2018).

6 Vedenalaista maailmaa ovat tutkineet Seilissä mm. Kati Roover teoksessaan *Muuttuvan meren tuoksu* (2020) ja kasvien muuttoliikkeitä Kalle Hamm ja Band of Weeds monipolvisessa teosprojektissa *Uusi Pandora* (2021-jatkuu).

7 Rebecca Solnit, "Big oil coined 'carbon footprints' to blame us for their greed. Keep them on the hook," *The Guardian*, 23.8.2021, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/aug/23/big-oil-coined-carbon-footprints-to-blame-us-for-their-greed-keep-them-on-the-hook>.

8 Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* (Durham & Lontoo: Duke University Press, 2016), 34–35.

valtioihin, kulutuskulttuuriin, kolonialismiin ja globalisaatioon heijastuvat suhteessa ekologisten ja sosiaalisten haasteiden edellyttämiin muutoksiin?

Näiden moninaisten sidosten tunnistaminen ja tunnustaminen edellyttää niin taiteen tekemisen ja esillepanon kuin sen kuratoinnin ja tutkimuksen käytänteiden kriittistä arviointia ja kokeellista työstöä. Mitä esimerkiksi huomioidaan merkityksellisenä taiteessa? Entä miten se esitetään ja sanoitetaan? Taiteen materiaalit, metodit ja puitteet kantavat mukanaan monia merkityksellisyden tasoja. Ympäristövaikutusten ohella niihin liittyy myös kysymyksiä tuotantoprosesseista ja -ketjuista globaalissa taloudessa. Ajatukset tyhjästä kankaasta tai valkoisesta kuutiosta neutraaleina tiloina ja taustoina, tai esimerkiksi löydetyn esineen käsite, saattavatkin ylläpitää samanaikaisesti sekä ongelmallista oletusta oikeudesta materiaaleihin, tietoon ja paikkoihin että irrallisuutta näistä. Ovatko nykytaiteen käytänteet osaltaan kolonialistisen terra nullius-periaatteen jatkumoa, joka antaa oikeutuksen hyödyntää “ei kenenkään maaksi” ajateltua?

Se, mikä on ohitettu tyhjänä merkityksistä, ohjaa katseen myös muille taidehistorian katvealueille. Sen paremmin kaanonina kuin kokoelmaakaan ei voi yksinkertaisesti täydentää siitä puuttuvalla, ikään kuin siitä unohtuneella, ilman että nämä “unohdukset”, omanlaisensa aaveet, horjuttavat samalla koko järjestyksen perusoletuksia. Monet nykytaiteessa vahvistuvat ilmiöt avaavatkin näkymiä myös erilaisiin mahdollisiin genealogioihin, samalla kun muuttuvat taiteen tekemisen tavat tai ilmentymät koettelevat vakiintuneita esityskäytäntöjä ja kritiikin käsitteistöä – kuten esimerkiksi taide, joka elää ja vaatii sitoutumista hitaisiin ekologisiin prosesseihin tai jonnekin, osana jotakin.

Riippuvuuksista ja merkityksellisyydestä

Seilissä yllä olevat yleisen tason pohdinnat ovat terävöityneet ja vaatineet kuratoriaalisen tutkimustyöni kriittistä paikantamista aina vain hienovireisemmin. Miten työni, ajatteluni ja kieleni ovat osa tiedon ja vallan rakenteiden jatkumoa, joka on läsnä tällä saarella? Tieteen instituutioiden historia saarella toimii peilinä, jonka kautta heijastuu taiteenkin taustalla vaikuttavia yhteiskunnallisia rakenteita. Nämä ohjaavat sitä, kenen kysymykset tai mitkä metodit tunnistan olennaisiksi, tai mikä määritetään tutkimuksellisen työn tulokseksi. Matkailun kiihtyvä kasvu saarella pakottaa arvioimaan tarkkaan myös sitä, miten taiteellinen toiminta ja valmistuvien teosten esittäminen voisi olla tukematta kestäväntöntä elämysten pikakulutusta.

Pohdin myös mahdollisuuksia sanallistaa kaikkea sitä, mikä tekee työni Seilissä mahdolliseksi tai mikä on vaikkapa jollekin teokselle ja sen esitykselle merkityksellistä. Seuraten feministisen sitaation periaatteita, vakiintuneita arvohierarkioita voi näin osaltaan haastaa.⁹ Miten vaikkapa artikuloidaan muiden kuin inhimillisten tekijöiden rooli taiteellisissa ja kuratoriaalisissa prosesseissa: Onko kalan ääni tai kasvin signaali abstrahoitu edustamaan jotakin vai pyritäänkö niiden toimijuus tunnistamaan? Määritetäänkö myös niiden kohtaamisen (havainnon, kuvaamisen, äänittämisen) aika ja paikka merkitsevänä, tai huomioidaanko olennaisena myös jotakin, joka mahdollistaa tämän kohtaamisen tai tapahtuu kohtaajien välillä? Materiaaleja, välineitä tai teknisiä ratkaisuja ei voi myöskään nähdä enää täysin sisällöistä irrallisina, vaan ne edellyttävät yhä tarkempaa artikulointia. Tämä korostuu ekologisten kysymysten parissa ja näyttelytilojen ulkopuolella työskenneltäessä.

9 Feministisestä sitaatiosta, ks. Sara Ahmed, *Living a Feminist Life* (Durham & Lontoo: Duke University Press, 2017), 15–16.

“Ekologisessa maailmankuvassa ei voi olla mitään sellaista kuin epäoleellinen tausta”, kirjoittaa Maria Puig de la Bellacasa.¹⁰ Tämä ajatus on ohjannut huomiotani niin eri yhteisöjen, alojen, paikkojen, ilmiöiden kuin lajienkin välisiin suhteisiin. Väleissä ei ole tyhjää, vaan metodien tai tiedon rajojen ja rajausten luomia tutkimuksellisia katveita. Se, että tunnistaa väliin jäävän alueen oleelliseksi, eikä häivyttä tätä taustaksi, edellyttää sekä oman osallisuuden että näkökulman osittaisuuden tunnistamista. Monenlaiset kytkökset kiinnittävät ja kiinnyttävät meidät paikkoihin, yhteisöihin, ekosysteemeihin. Työssämme läsnäolevat lukuisat kulttuuriset, ammatilliset, diskursiiviset ja kollegiaaliset sidokset ohjaavat aihevalintoja, näkökulmia ja lähestymistapoja. Ne ovat sekä merkityksissään että materiaalisuoksissaan monensuuntaisia ja lomittuneita, intiimejä ja kauaskantoisia. Osaa ei useinkaan tunnisteta vaikkapa taiteelliselle tai tieteelliselle työlle merkitykselliseksi –tai ne kuvitellaan universaaleiksi, kuten Isabelle Stengers muistuttaa.¹¹

Miten hahmottaa näitä lukuisia kytköksiä sekä ajallisesti ja tilallisesti hajautunutta keskinäistä riippuvuutta – kuten vaikkapa globaalin kapitalismin pirstaloimia syy-seuraussuhteita tai niiden kiihdyttämän ekologisen kriisin moninaisia vuorovaikutuksia planetaarisen ja paikallisen välillä? Seilin tutkimuslaitoksella tämä kysymys seuraa vesimassojen liikkeitä tuhdisti lannoitetuilta varhaisperunapelloilta Saaristomereen ja edelleen Itämeren ja Pohjanmeren kautta kohti Jäämeren, mukanaan ravinteiden lisäksi muun muassa mikromuovia. Kirjoittaessani kannettavalla tietokoneellani otan väistämättä osaa mineraalien ekologisesti ja sosiaalisesti kestävämpään kier-

tokulkuun. Digitalisaatio jatkaa osaltaan fossiilitalouden ylläpitämää globaalia eriarvoisuutta. Kaivostoiminnan valumat muovaavat ekosysteemejä ja yhteisöjä sekä lähellä että kaukaa.

Planetaarisen veden ja ilman virtaukset kuljettavat kolonialismia maailmassa, jossa paikan-tumisen politiikka ei määriy kiintein koordinaatein, kuten Astrida Neimanis painottaa.¹² Historiallinen eristyssaari taas muistuttaa siitä, miten niin historiallisesti kuin nykypäivänä toisilla on ollut valtuudet tulla ja mennä, toisilla taas hyvin rajatut vapaudet. Seilin saarella korostuu samalla saariston logiikka, eli sen yhteys moninaisten virtausten myötä niin toisiin saariin kuin mantereisiin niin ekologisesti, sosiaalisesti kuin kulttuurisesti. Menneet ja tulevat, täällä ja toisaalla, ovat riippuvaisia toisistaan. IPCCn varoitus siitä, että veden kiertokulku maapallolla tulee muuttumaan merkittävästi ilman mittavia hiilidioksidipäästöjen vähennyksiä, ei vapauta etuoikeuksien tunnistamisen vaatimasta työstä ja vastuusta, päinvastoin.

Huomioinnista ja välittämisestä

Kuratoriaalisessa työssäni monet itsestänselvyydet ovat paljastuneet etuoikeuksiksi saavuttuani vanhalle sairaalasaarelle, oman pohjoiseurooppalaisen yhteiskuntani aiheuttaman ympäristömuutoksen keskelle. Se, että kuraattori tai taiteilija voi yleensäkin olettaa pääsevänsä erilaisten materiaalien, tarinoiden tai tiedon äärelle, kertoo kaikenlaista vallasta. “Hyvät aiheet” eivät voi enää riittää luvaksi käyttää mitään yhteisöjä tai ekosysteemejä taiteen resursseina. Näiden louhinta ja jalostus taiteessa voidaan nähdä omanlaisenaan kaivannaistaloutena.

Mitä voisikaan tarkoittaa taiteen resurssien – materiaalistien, inhimillisten, monilajisten – kestävä kierron kultivointi kaivannaistalouden logiikan sijaan? Mitä edellyttää kieleltä ja

10 Maria Puig de la Bellacasa, “Ecological thinking, material spirituality and the poetics of infrastructure,” in *Boundary Objects and Beyond: Working with Leigh Star*, eds. Geoffrey C. Bowker, Adele E. Clarke, Stefan Timmermans & Ellen Balka (Cambridge MA & London: MIT Press, 2016), 57.

11 Isabelle Stengers, “Introductory Notes on an Ecology of Practices,” *Cultural Studies Review*, 11, no 1 (2005), 191.

12 Astrida Neimanis, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology* (Sydney: Bloomsbury, 2017), 36.



käytänteiltä, jos nämä voimavarat käsitetäänkin monimuotoisena yhteisönä, jonka osa taide ja työmme on? Metodeja, toimintamalleja ja arvoja on työstettävä ekologisesti, sosiaalisesti, mentaalisesti ja kulttuurisesti kestävämmiksi silloin juuri täältä käsin, tässä hetkessä. Samalla on pyrittävä kantamaan vastuu myös työmme vaikutuksista kaukana näiltä rannoilta. Keskinäisten vuorovaikutusten, eri kytkösten ja mittakaavojen risteytymistä omassa työssä on täten käsiteltävä ja yritettävä käsittää maantieteellis-kulttuuris-materiaalisesti paikantuneesta näkökulmasta käsin.

Seilissä olen koettanut luoda tämän kaiken vaatimalle työlle aikaa ja tilaa muun muassa kollektiivisissa hautomoissa, joissa syvennymme taiteilijoiden ja tutkijoiden kanssa sekä saaren ympäristöön että omiin metodeihimme. Tavoitteena on vetäytyä hetkeksi ekologisen kriisin luomasta hätätilasta havainnoimaan hitaammin, kuuntelemaan hiljaisuuksia ja keskittymään varjoihin ympärillämme ja omassa työskentelyssämme. Näitä vetäytymisiä ohjaa pyrkimys oppia saarelta, lähentyä ja juurruttaa etäännyttäviä abstraktioita. Keskeisiä tässä ovat kenttätyön harjoitteet, jotka kiinnittävät huomiota siihen, miten ja mitä huomioimme. Hautomoiden ytimessä on yksilökeskeisen kilpailun ja omistajuuden sijaan jakaminen sekä pyrkimys hahmotella mahdollisia yhteistyön pitkäjänteisesti sitoutuneita muotoja, joiden ohjaavana periaatteena olisi vastavuoroisuus – niin ihmisten kesken kuin suhteessa muuhunkin olevaan.

Vastavuoroisuus ja kiitollisuus ovat Robin Wall Kimmererin mukaan perusta paitsi alkuperäiskansojen perinnetiedolle myös länsimaisessa tieteessä kunnioittavalle havainnoinnille, joka luo läheisyyttä ihmisen ja muun elollisen välille. Luvan pyytäminen, vaikkapa kasveja kerätessä, liittyy tarkkaavaiseen ja pitkäjänteiseen havainnointiin, jossa huomioidaan kyseisen lajin ja elinympäristön hyvinvointi. Se mahdollistaa

samalla muilta oppimisen.¹³ Havainnointi ei ole ulkopuolista tai yhdensuuntaista, ei siisteihin tutkijan ja tutkimuskohteen vastakohtapareihin asettuvaa, vaan vuorovaikutteista, tahmaisaa osallisuutta. Kuratoriaalinen tutkimus taas voi näyttäytyä näin välittämisenä, välittävän suhteen työstönä ja sanoittamisena. Tämä edellyttää ajanottoa ja vuoroveden kaltaista liikettä, jota Seilin saaren rannoilla määrittää kuun kierron ja planeettojen välisen vetovoiman sijaan erityisesti geologisen ajan ja ilmastokriisin väliset muutoksen moninaiset rytmit.

Oma työni on tuskin pisara meressä planetaarisen ekologisen hätätilan ja sen edellyttämän yhteiskunnallisen murroksen mittakaavassa. Näen kuratoriaalisen työn potentiaalinen – ja vastuun – kuitenkin tässä ajassa merkittävänä juuri taiteen mahdollistavien moninaisten riippuvuussuhteiden hahmottamisessa, erilaisista paikantuneista positioista käsin. Muutoin, Silvia Federicin sanoja mukaillen, tuskin pystymme ottamaan vastuuta tekojemme seurauksista, jolloin elämämme ylläpito on väistämättä kuolemantuottamusta toisille.¹⁴

FT Taru Elfving on nykytaiteen kuraattori ja kirjoittaja, joka keskittyy työssään monialaisiin paikkasidonnaisiin tutkimushankkeisiin erityisesti feminismiin ja ekologisen ajattelun kosketuspinoilla. Elfving on väitellyt Visuaalisten kulttuurien tutkimuksesta Lontoon yliopistosta (Goldsmiths, 2009).

13 Robin Wall Kimmerer, *Braiding Sweetgrass. Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge and the Tacklings of Plants* (London: Penguin, 2020), 178, 252.

14 Silvia Federici, *Re-Enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons* (Oakland: PM Press, 2019), 109.

Taiteesta kirjoittamisesta

Asta Kihlman

doi.org/10.23995/tht.112292



Artikkelissa hahmotetaan niitä eroja ja samuuksia, joita kaksoisrooli tieteen-tekijänä ja päivälehdessä kuvataidekriitikkona pitää sisällään.

Asiasanat: kirjoittaminen, kuvanluenta, nykytaide, taidehistoria, kuvataidekriittikki, Roland Barthes, Olli Keränen

2000 merkkiä, kaksi palstaa, yhdessä kuvassa koko näyttely. Yleiskieltä ja tiivistystä. Piilottaisinko tekstiin alkusointuisen alliteraation, *kuvan kevään kutsun?*

Päivälehdessä kuvataidekritiikki on puettu usein tiukkoihin yleiskielen raameihin, mutta toisinaan niissä välkähtää pilkahdus queeria, hedelmätöntä hekumaa, verbaalista ilottelua, joka asettuu teoksen rinnalle itsenäisenä ja omalakisena, *kielenä*.¹

*Valo on tilaa, vehreys monisävyistä syvää vihreää. Talven sävyepelkistys ei istu koloristin palettiin.*²

Ranskankielinen sana *essai* tarkoittaa kokeilua tai yrittämistä. Tässä esseessäni koetan hahmottaa niitä eroja ja samuuksia, joita kaksoisroolini tietentekijänä ja päivälehdessä kuvataidekritiikkona pitää sisällään. Ilmiselviä samuuksiahan löytyy paljon. Molemmissa on kyse kielestä, molemmissa on kyse kuvista.

Pohdintani keskittyy kieleen tai kirjoittamiseen ymmärryksen välineenä. Kuvan ja kielen, kuva- luennan rajoja pohti myös Roland Barthes todetessaan, että ”kriitikko ei voi riisua kohdettaan paljaaksi, ja niinpä ainoa mitä hän voi työssään paljastaa on kieli itse”.³

Tutkimuksen ja kritiikin kirjoittamisen samuuksista ja eroavaisuuksista

Taiteentutkija lähestyy visuaalisia objektikategorioita – maalauksia, veistoksia, valokuvia, performanssia, grafiikkaa, installaatioita, me-

diataidetta, yhteisötaidetta tai biotaidetta – ymmärtäen, että jokainen aikakausi ja jokainen uusi taidekäsitelmä määrittää oman kontekstinsa ehdoilla. Analyysinsä apuna taiteentutkija voi käyttää teoriaa, kiinnittää huomiota teoksen materiaaliestetiikkaan ja formalistisiin ominaisuuksiin tai hyödyntää käsitteitä kuten *mimesis*, konteksti tai muisti. Historiallista aineistoa tulkittaessa symbolit ja allegoriset konventiot antavat vihjeitä tulkinnalle: Maerten Boelema de Stommen *Asetelman* (1642) eksoottinen sitruuna ja nautituksen kuoresta valmistettu malja toimivat kuvan lukijalle embleemina Hollannin kaupankäynnin avulla avautuneesta maailmasta.

Taiteen muoto- ja ilmaisukielen analyysi ja sisällön tulkinta ovat olennainen osa taiteentutkimusta. Taide ei pelkästään heijasta vaan myös tuottaa merkityksiä.⁴ Taiteilijan tuotannosta voi lukea yhtä hyvin ”ilmeisiä” kuin myös vähäpätöisiltä tuntuvia merkityksiä. Taide paljastaa katkelmia tekijän ajattelusta, kokemuksesta tai mielikuvituksesta. Kuvat heijastelevat myös niitä diskursseja, joiden vaikutuspiirissä taiteilija eli ja työskenteli.⁵

Teoksen erityisluonne ei siten ole niinkään löydettävissä irrallisista muotoelementeistä kuin siitä, miten taide muoto- ja ilmaisukielensä avulla ja rajoissa tulkitsee inhimillistä kokemustodellisuutta – miten teos puhuu maailmasta ja vaikuttaa maailmassa.⁶ Se, mikä kuvassa on olennaista, on kuitenkin muuttuvaa. Teos säilyy ulkoisesti muuttumattomana eri aikakausien esittäessä sille kysymyksiään. Kysymysten muuttuessa myös vastaukset muuttuvat.⁷

1 Ks. myös Harri Kalha, ”Kirjoittaminen On,” teoksessa *Kritiikin ääniä. Tekstejä kritiikistä 2020*, toim. Mari Hyrkänen, Riikka Laczak & Maria Säkö (Helsinki: Suomen arvostelijain liitto, 2020), 14–24.

2 Asta Kihlman, ”Sigrid Schauman ja valon kuvat,” *Turun Sanomat* 28.4.2021.

3 Roland Barthes, *The Rustle of Language* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1966 [1989]), 37.

4 Leena-Maija Rossi, *Taide vallassa. Poliittika-käsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa* (Helsinki: Taide, 1999), 21.

5 Asta Kihlman, ”Kolme tutkielmaa sukupuolesta,” Lektio, *Sukupuolentutkimus / Genusforskning* nro 1 (2019): 34.

6 Yrjö Heinonen et al., ”Taide, kokemus, maailma,” teoksessa *Taide, kokemus ja maailma. Risteyksiä tieteiden väliseen taiteiden tutkimukseen*, toim. Yrjö Heinonen (Turku: Utukirjat, 2014), 14.

7 Kihlman, ”Kolme tutkielmaa sukupuolesta,” 34.

Kuvataidekriitikko tarkastelee kielen avulla mitä taiteilija on tehnyt ja miten teoksen visuaalipoliittinen kiteytys onnistui. Ehkä ilmeisin ero tutkijan ja kriitikon välillä on se, että kriitikko on ollut luonteeltaan arvottavaa. Tosin tämä piirre on nykykriitikissä vaihtumassa kohti teoksen kontekstualisointia ja avaamista suurelle yleisölle. Kriitikko mielletään nykypäivänä ennen kaikkea kulttuurisen itseymmärryksen tilana ja välittäjänä, sillanrakentajana, keskustelun herättäjänä ja sen syventäjänä.⁸

Myös kriitikko tekstilajina on viime vuosina laventunut ja monipuolistunut. Kirjoittajan edustamasta traditiosta riippuen kriitikko voi kohdistua perinteisten taiteenlajien (kuvataide, musiikki, tanssi, teatteri, elokuva, arkkitehtuuri) lisäksi uudempiin taiteenlajeihin kuten sarjakuvaan ja sirkustaiteeseen sekä soveltavan estetiikan alueille kuten kaupunkiestetiikkaan, arjen estetiikkaan tai mille tahansa kulttuurin ja elämän osa-alueeseen, jota kirjoittaja tarkastelee erilaisten taiteen ja tieteen filosofioiden valossa.⁹

Paljastaa taide ja kätkeä taiteilija

Kuvataideteos on visuaalinen esitys, jota voi pitää eräänlaisena peilinä sen heijastaessa ja tuottaessa käsityksiä ympäröivästä maailmasta.¹⁰ Itsestään selvää tai yksiselitteistä taide – taiteentutkijan tai kriitikon tarkastelukohde – ei kuitenkaan milloinkaan ole.

Paul Osipowin 1970-luvulla valmistuneen *Matala tila* -maalauksen lähtökohtana on pesuhuoneen kaakeliseinä, mutta teos ei kuvaa valoja ja varjoja, halkeamia seinässä. Sen sijaan Osipow on toteuttanut sen kahta väriä – vaaleanpunais-

ta ja ruskeaa – käyttäen. Syntyy teos, joka on taiteilijan omin sanoin lähellä ”olemattomuutta”.¹¹ Osipowin värikenttämaalauksissa ollaan usein lähellä olemattomuutta, kun aihe on yksinomaan ele, ei teoksen päätepiste. Teosten teoreettinen selittäminen on taiteilijan mukaan epävarmuutta.¹² Se peittää taiteen idean, kokemuksellisen liikkumavaran.

Suomalaisen taiteen klassikoita uudelleen tulkinut ja muun muassa *Vänrikki Stoolin tarinat* uudelleen kuvittanut ruotsalaistaiteilija Ernst Billgren on kiteyttänyt kysymyksen ”mitä taide on?” seuraavasti: ”samassa mielessä kuin fyysikko on atomien joukko, joka yrittää selvittää mikä on atomi, taide on keksintö, joka yrittää selvittää mikä taide on”.¹³

Teemu Mäki on puhunut siitä, miten taidetta kohdatessamme yritämme aktiivisesti hakea teoksesta heijastuspintaa ajatuksillemme ja siten sommitella niistä itsellemme kokemuksia. Meillä on tietoinen tai tiedostamaton käsitys taiteen tehtävästä, niistä asioista, joita taiteelta on meidän mielestämme mielekästä odottaa ja toivoa.¹⁴ Taide on kuitenkin monessa mielessä illuusio. Kuten 1600-luvun *trompe l'oeil* -aiheet, taide saa nykypäivänäkin katsojan uskomaan kuvaan, uskomaan sen käsinkosketeltavuuteen, todellisuuteen. Illuusion särkyminen kylvää epäluulon siemenen kaikkea kuvallista esittämistä kohtaan:

8 Sini Mononen & Asta Kihlman, ”Kriitiikin eettiset ohjeet,” [kriitikuutiset.fi/2021/01/31](https://www.kriitikuutiset.fi/2021/01/31) <https://www.kriitikuutiset.fi/2021/01/31/kriitikin-eettiset-ohjeet-ovat-yhteisollista-ammattietiikkaa/>.

9 Mononen & Kihlman, ”Kriitiikin eettiset ohjeet”.

10 Asta Kihlman, *Kolme tutkielmaa sukupuolesta. Identiteettipolitiikka Beda Stjernschantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa* (Turku: Annales Universitatis Turkuensis, 2018), 15.

11 Paul Osipow, ”Kertomus matalasta tilasta,” *Taide* nro 2 (1974): 38.

12 Sini Mononen, ”Paul Osipow ei halua tunkea taidetta teorian ”liian pieniin kenkiin” – Taidehallin näyttely esittelee arjen havaintoja ja vahvoja perusvärejä kuudelta vuosikymmeneltä,” *Helsingin Sanomat* 1.2.2019.

13 Ernst Billgren, *Mitä on taide ja sata muuta tositarkeeta kysymystä* (Helsinki: Teos, 2010), 4.

14 Teemu Mäki, *Taiteen tehtävä, esseitä* (Helsinki: Into, 2018), 46.

entä jos kuvan takana ei koskaan olekaan kuin toinen kuva (kuvan konteksti)?¹⁵

Jokainen kuva vaatii meiltä aktiivista osallistumista. Kuva voi olla sekä eleen pysäytys, asetelma tai asento että ele, joka vaatii ajattelemaan, jatkaamaan sen implikoimaa liikettä.¹⁶ Yhteiskunnassa vaikuttavat, nopeasti liikehtivät omalakisiet ja monimutkaiset arvovakennelmat saavat kiteytyksensä usein juuri ensimmäisenä taiteessa. Nykytaiteessa erilaiset aistinvaraiset – maun ohella myös molekyylikontakteihin eli tuoksuihin perustuvat teokset ovat arkipäivää. Sienten ja homeiden yhteiseloa tai mustekalojen ja tekoälyn kommunikaatiota tutkivat teokset esittävät hankalia kysymyksiä elintilasta ja epävarmasta tulevaisuudesta. (Nyky)taide ei julistakaan totuuttaan nopeasti tai yksiselitteisesti vaan pyytää katsojaa mukaan kuvien merkityksenantoon ja tulkintakehysten valintaan.

Siksi teosta voi ainoastaan lukea, pyrkiä kirjoittamaan sitä ”auki” tunnustelemalla sitä ympäröivää kulttuuria ja saattamalla sen rinnalle erilaisia tekstejä, jotka avaavat kohteeseen uusia näkökulmia ja syventävät jo olemassa olevia. Taidetta ei voi eikä ole mielekästäkään täsmällisesti määrittellä, sillä taiteella ei ole ”perinteistä olemusta”, johon sen voisi palauttaa ajasta, paikasta ja kontekstista riippumatta. Taide on aina sopimuksenvarainen asia.¹⁷ Mika Elo mukailee Heideggerin ajatusta seuraavasti: ”Kankaalle maalatut kengät on tuomittu mykkään litteyteen, vasta kuvan lukija saa ne liikkeelle”.¹⁸

15 Riikka Stewen pohtii artikkelissaan ”Esineiden maailma” illusionismia *Trompe l'oeil*-käsitteen kautta. Riikka Stewen, ”Esineiden maailma,” teoksessa *Esineiden maailma*, toim. Riikka Stewen & Susanna Santala (Helsinki: Suomen Taideyhdistys, 2005), 10.

16 Mika Elo, ”Esinemaailman allegorisia figuureja: asetelma, asento, ele,” teoksessa *Esineiden maailma*, toim. Riikka Stewen & Susanna Santala (Helsinki: Suomen Taideyhdistys, 2005), 78.

17 Mäki, *Taiteen tehtävä, esseitä*, 42.

18 Ks. esim. Elo, ”Esinemaailman allegorisia figuureja,” 73. Elo pohtii artikkelissaan kuvan ja esineen välisiä vuorovaikutussuhteita.

Oscar Wilde muotoili *Dorian Grayn muotokuva* -romaaninsa esipuheessa, että taiteen tehtävä on paljastaa taide ja kätkeä taiteilija.¹⁹ Kun taiteentutkija ja kriitikko kysyvät teokselta mistä siinä on kyse, vastauksia saadaan ja niitä etsitään eri paikoista.

Taiteentutkija esittää aineistolle kysymyksen, teesin tai hypoteesin, ja mahdollisesti tuottaa uuden näkökulman aiheeseen. Historialliseen aineistoon keskittyvä tietentekijä voi pitää esimerkiksi ranskalaisfilosofi Michael Foucault’n ajatuksia kirjailijan tuotannon rajoista ohjenuoranaan tutkimusta tehdessään. Foucault’n mukaan muistikirjamerkinnot ja luonnokset, päiväkirjat ja kirjeet ovat merkityksellistä materiaalia suhteessa ”varsinaiseen tuotantoon”.²⁰ Historiallista kuvaa tutkivalle teos on merkki olemassaolosta, jonka evidenssinä toimivat taiteilijan koko henkilöhistoria, erilaiset ajatussysteemit ja teoriat. Taiteentutkija haluaa paljastaa sekä taiteen että sen taustalla olevan taiteilijan.

Toisaalta jo varhaisromantiikasta juontuu käsitys, jonka mukaan kaikki teokset ikään kuin imevät itseensä kaikki edeltävät teokset ja tuottavat siten seuraavan teoksen. Yksittäisen taideteoksen intertekstuaalinen avaruus on näin ajateltuna ääretön. Intertekstuaalisuus on siten mukana myös kaikessa lukemisessa, tulkitsemisessä ja kirjoittamisen prosessissa. Jokainen kuvanlukija voi teoksen äärellä esittää Roland Barthesia mukaillen kysymyksen: ”mitä tämä teksti tekee minulle, mitä minä tässä tekstissä voin lukea minästä?”²¹

Saksalainen nykytaiteentutkija ja kriitikko Jan Verwoert on esittänyt ajatuksen ”suhteiden ener-

19 Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (Buckingham: University of Buckingham Press, [1891] 2001).

20 Michael Foucault, ”What is an author?,” teoksessa *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow (Harmondsworth: Penguin Books Ltd 1984), 103.

21 Ks. esim. Roland Barthes, *Barthes by Roland Barthes* (University of California Press: Berkeley & Los Angeles [1977] 1994), passim.



Kuva 1. Olli Keränen, *Näin sinun tulevan*, 2016, teoksen ensimmäinen osa. Kuva: Olli Keränen.



Kuva 2. Olli Keränen, *Näin sinun tulevan*, 2016, teoksen toinen osa. Kuva: Olli Keränen.

giakentästä”, joka sisältää myös objektin ja itsen vuorovaikutuksen.²² Verwoertin ajattelusta voidaan jatkaa myös siihen, mitä Walter Benjamin kutsui auraksi – esine, jonka osatekijöitä ovat aika ja tila, sekä ruumiiden ja kappaleiden monimerkityksellinen läheisyyden ja etäisyyden kudoks.²³ Kuva syntyy siten aina vuorovaikutuksessa koijansa kanssa.

Nykytaiteessa monet historialliset hetket ovat aikalaisiamme, koska niiden herättämät kysymykset tuntuvat tärkeiltä.

Nykytaiteen fragmentaarisuus viittaa moneen suuntaan ja joskus sekä taide että taiteilija jäävät piiloon. Nykykuvan kielessä tyypillistä onkin, että teoksen ja dokumentin rajat kyseenalaistuvat. Sosiaalisesti jaettu tila mahdollistaa teoksen ilmenemisen esimerkiksi tekona, tapahtumana, ajatusmallina tai ideana.²⁴

Taiteilija Olli Keränen teos *Näin sinun tulevan* (2016) Siilitien metroasemalla pohtii teoksen ja katsojan välistä kommunikaatioyhteyttä. Kaksi-osainen teos koostuu viidestätoista päällekkäin asetetusta kivilevystä muodostuvasta ”veistoksesta”, joka toimii myös istuimena, sekä suuresta odotuslaiturille asetetusta valotaulusta. Metron käyttäjistä tulee osa installaatiota, valotaulun valon muusta ympäristöstä poikkeavan värilämpötilan irrottaessa matkustajan muista matkaaajista ja nostaessa tämän osaksi teosta.²⁵

Ranskalainen kuvataidekriitikko Nicholas Bourriaud onkin puhunut nykytaiteen relationaalisesta estetiikasta. Ranskalaisfilosofi Althusserin

22 “HRS Lecture: Jan Verwoert,” luettu 15.5.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=gWjQaD9DGDo>.

23 Elo, ”Esinemaailman allegorisia figuureja: asetelma, asento, ele,” 72.

24 Riikka Stewen & Tuija Parvikko, ”Taiteellisen toiminnan politiikkaa,” teoksessa *Nykytaidetta etsimässä, neljä keskustelua Kiasmassa*, toim. Riikka Stewen, Riikka Haapalainen & Kaija Kaitavuori (Helsinki: Like, 2007), 17.

25 Asta Kihlman, ”Kommunikaation kolme tasoa,” *Turun Sanomat* 16.11.2020.

ajatteluun tukeutuen Bourriaud viittaa taiteeseen, jonka lähtökohtia ovat yksilöiden väliset vuorovaikutussuhteet ja sosiaaliset kontekstit.²⁶ Tällöin taiteilija on pikemminkin prosesseja alullepaneva katalyytti kuin teoksen keskus.

Kielellisiä yrityksiä kumota kaaos kosmokseksi

Kriitikko pyrkii tekemään teoksesta tulkinnan etsimällä vihjeitä läheisyydestä ja etäisyydestä, mahdollisen ja mahdottoman samanaikaisesta kokemisesta. Kriitikon tehtäväksi muodostuu vihjeitä keräten kontekstualisoida teos suhteessa taiteenalan kenttään, aikaansa sekä teosta kehystäviin ilmiöihin. Niiden avulla hän pyrkii löytämään, mikä teoksessa on kulttuurisesti arvokasta ja välittämään sen lukijoille.²⁷

Taiteentutkijan ja kriitikon yhteinen tehtävä on purkaa teoksen muotoja ja struktuureja sekä pyrkiä osoittamaan teoksen taustalla vaikuttavia erilaisia ajatussystemejä. Yhteistä molempien työssä on, että teos kokee käsittelyssä eräänlaisen dekonstruktion, purkamisen osiin. Nämä osat tutkija/kriitikko sitten kasaa uudelleen kielen avulla.

Harri Kalha on kuvaillut tätä taiteen kirjoittajan ikuista dilemmaa osuvasti:

Mutta kun pääsen kotiin, piskuisen portfolion anaalinen järjestys purkautuu äkkiä epämääräiseksi läjäksi pöydälle. Taidesalkku oli liian hyvä ollakseen totta. Toisaalta: Now we're talking. Tämä on sittenkin lähempänä totuutta. Eihän taidetta salkkuun voi sovittaa. Eikä tähän mitään siistiä symbioosia tarvitakaan. Vain minä (kynäni) ja sinä (teos), that's it.

[...]ja kun yritän laittaa aineistoa takaisin, se ei enää mahdukaan pienen kansion sisään. Kaaos

ei enää taivu kosmokseksi, tai sitten kansio on kutistunut. Käykö näin myös teoksille, kun ne puretaan verbaalisiin osiin? Käykö niin, ettei taideteos suostukaan enää ottamaan osiaan vastaan, että Taide hylkii omiaan, kun ne ovat käyneet vieraissa?²⁸

Kriitikko ei useinkaan valitse arvioimaansa teosta, tutkija valitsee aineistonsa. Aineisto puhuttelee tutkijaa, kriitikolle aineisto voi joskus olla mykkä. Se että aineisto pysyy mykkänä ja kosmos särkyä kaaokseksi, voi kritiikkiä tehdessä olla jopa etu. Ambivalenssi voi olla häiritsevää, mutta vieraudessaan myös kiehtovaa. Riikka Stewen on puhunut asetelmien yhteydessä siitä, miten niiden samanaikainen ”vierauden ja tuttuuden tunne”, sekä läheisyyden / etäisyyden dialektiikka johtavat auraattiseen vaikutelmaan.²⁹ Emotionaalisesti ääri rajoille menevä kokemus voi aiheuttaa subliimin kokemuksen.

Kriitikon jakamat tuntemukset ovat kuitenkin aina subjektiivisia. Monessa mielessä taiteesta kirjoittava on siten nykytaiteilijan tapaan prosesseja alullepaneva katalyytti. Kriitikko ehdottaa analyysiä, assosiaatioita, käsitteellisiä avauksia. Taiteentutkija pyrkii löytämään väitteensä tueksi evidenssiä, kirjallisia lähteitä ja väitteitä todistavia kuvia, mutta toimii eräällä tavalla yhtä subjektiivisesti kuin kriitikkokin assosiaatioitaan analysoiden. Esimerkiksi nykyteoriasta ammentava historiallisen kuvan tutkija tarjoaa teoksiin vain tulkintoja, tunnustelevia näkökulmia, osoittaen samalla kuvien mutta myös lukutapojen moninaisuutta.

Vaikka taiteesta kirjoittava pyrkii tiivistämään merkkijonoon näkemyksensä teoksen pyöreyydestä, suorudesta, kovuudesta, pehmeystä, pinnasta ja syvyydestä ja pohtii siinä sivussa ehkä myös taiteen käsitettä ja hyvää makua, taiteentutkijan ja kriitikon teoksen/tekstin moniäänisyys

26 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Dijon: Les presses du reel, 2002), passim.

27 Mononen & Kihlman, ”Kritiikin eettiset ohjeet”.

28 Harri Kalha, *Timo Heino* (Helsinki: Helsingin taidemuseo, 2013), 13.

29 Riikka Stewen, ”Esineiden maailma,” 11.

resonoi aina kirjoittajan oman minän kanssa. Harri Kalhan mukaan taiteesta kirjoittaessa kirjoittaja kirjoittaa aina ja väistämättä taiteesta kirjoittamisesta ja kirjoittajasta itsestään.³⁰

Taiteesta kirjoittamisen kieli on teoksen edessä aina tunnustelevaa. Samalla tavalla kuin visuaalisesti pelkistetyt teokset voivat poliittisesti olla kaikkein tehokkaimpia ja taiteellisesti yllättävimpiä myös teksti/teos tuottaa usein syvimmän mielihyvän juuri silloin, kun se onnistuu saamaan itsensä kuulluksi epäsuorasti – silloin, kun sitä lukiessa/katsoessa joutuu toistuvasti nostamaan päätään, kuuntelemaan jotain muuta.³¹

FT **Asta Kihlman** on turkulainen visuaaliseen kulttuuriin ja queer-tutkimukseen erikoistunut taiteentutkija.

30 Kalha, *Timo Heino*, 41.

31 Roland Barthes, *Tekstin hurma* (Tampere: Vastapaino [1973] 1993), passim.

Mitä primitivismi oli?

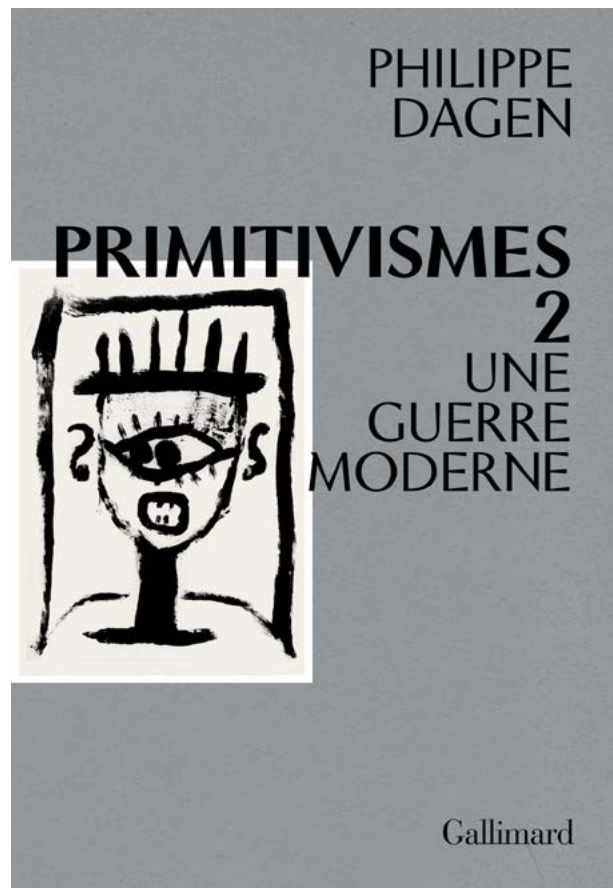
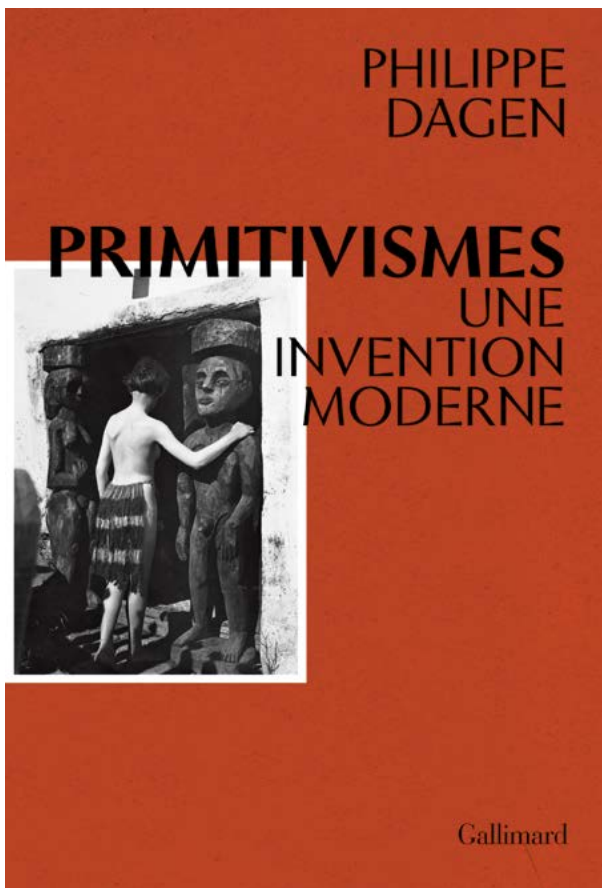
Roni Grén

doi.org/10.23995/tht.112152



Kirja-arvio teoksista Philippe Dagen, *Primitivismes: Une invention moderne* (Paris: Gallimard, 2019) & Philippe Dagen, *Primitivismes 2: Une guerre moderne* (Paris: Gallimard, 2021).

Asiasanat: *Taidehistoria, primitivismi, moderni, avantgarde, kolonialismi.*



On aina mukavaa saada käsiinsä kirja, jolla on sanottavaa. Philippe Dagenin (s. 1959) kaksiosaiseksi kasvanut, yhteensä yli 800-sivuinen *Primitivismes* (1. osa *Une invention moderne*, 2019; 2. osa *Une guerre moderne*, 2021) on sellainen.

Kursiivin politiikka

Moninaisissa rooleissa taidekirjoittajana häärineen, nykyisin Panthéon-Sorbonnen yliopistossa (Paris I) nykytaiteen professorina toimivan Dagenin teoksen kunnianhimoisena tehtävänä on esittää, mistä 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kuvataiteellisissa primitivismeissä oli kysymys. Hän etsii primitivismille yhteistä historiaa ja pohtii sitä, voiko primitivismistä ylipäätään puhua. Tavallaan siis kirjan otsikko, jossa primi-

tivismi on esitetty monikossa, on harhaanjohtava, koska kysymykseen vastaaminen edellyttää niiden selvää yhtenäisyyttä.

Tehtävä sinällään on vaatinut muutamia varauksia, joiden vuoksi Dagen kirjoittaa sanan ”*primitif*” eri muotoineen ja johdannaisineen¹ läpi teoksen useimmiten kursivoiden. Sama koskee

1 Tarkoitan eri muodoilla ja johdannaisilla sanan *primitif* adjektiivi- ja substantiivimuotoja sekä sanasta johdettua termiä *primitivisme* eri muotoineen. Näistä jälkimmäistä Dagen kursivoi kirjassaan vähemmän. Artikkelissani käytän kursivia sen kohdalla silti melkein aina, jotta sanan tavallisesta poikkeava käyttö ja kontekstisidonnaisuus pysy lukijan muistissa.

termiä ”*art nègre*”², josta on yleensä kursivointuna vain jälkimmäinen sana. Kursivointien voi nähdä vastaavan useampaankin tärkeään vaatimukseen. Ensiksikin näillä termeillä puhuminen herättää arvopohjaisia kysymyksiä. Dagen luonnehtii termejä ”sopimattomiksi [--] rasisisine ja kolonialistisine vivahteineen”, mutta kokee niiden säilyttämisen silti välttämättömäksi, koska nykynäkökulmasta korrekimmat ilmaisut olisivat anakronistisia ja antaisivat väärän kuvan aikakauden retoriikasta ja sen rakentumisesta.³ Kursivointi on siis käytössä käsitteiden historioiden varten.

Kursivoimalla *primitiivisen* Dagen voi myös esittää käsitteen yhä toimivana ja validina välineenä analysoida nimenomaan länsimaista kulttuuria. ”Tämä *primitiivinen* on länsimaisen modernismin konstruktio – toisin sanoen keksintö tai fiktio – ja vain analysoimalla tämän konstruktion materiaalista ja intellektuaalista historiaa, on mahdollista lähestyä primitivismien taiteellisia manifestaatioita”⁴. *Primitivismi ja primitiivinen* ovat tästä näkökulmasta käsin länsimaista, eikä sen ulkopuolista kulttuuria kuvaavia käsitteitä.

2 Nykyisin *Art nègre* on tavallista kääntää ”afrikkalaiseksi taiteeksi”, koska sitä pidetään parhaana huonoista valittavissa olevista vaihtoehdoista. Käytän sitä myös tässä arviossa. On kuitenkin huomattava, että *art nègre*stä puhuttaessa kyse ei aina ollut maantieteellisesti afrikkalaisista esineistä. Asiallisemmassa käytössä ilmaisulla viitattiin tavallisesti Saharan ja sen eteläpuolisen Afrikan kulttuureihin, joiden parissa ei oletetusti yleisesti tunnustettu kristin- tai islaminuskoa. Termin käyttö ei myöskään aina rajoittunut ainoastaan Afrikkaan, vaan toisinaan sen alle laskettiin myös Oseanian ja Intian valtameren saarilla tehtyjä esineitä. Omassa tekstissään Dagen ei tässä jälkimmäisessä mielessä käsitettä juurikaan käytä, vaan erittelee yleensä alueet ja kansat tarpeen mukaan selkeästi. Joistakin Dagenin lähdemateriaalinaan käyttämistä teksteistä ja niiden käsittelemistä esineistä puhuttaessa erittely on käytännössä kuitenkin mahdotonta joko johtuen lähteinä käytettyjen tekstien tavoista puhua ”afrikkalaisesta taiteesta” tai esineiden epäselvistä proveniensseista.

3 Philippe Dagen, *Primitivismes: Une invention moderne* (Paris: Gallimard, 2019), 333n2. Viitataan tästä eteenpäin teokseen vain niteen ja sivun numeroiden avulla.

4 I, 16.

Kolmanneksi kursivointi tarkoittaa, ettei kaikki mitä ”primitivismiksi” on kutsuttu, kuulu käsitteen piiriin – tai oikeammin, ettei kaikki se ole Dagenin kirjan tutkimuskohteena. Yhden tärkeän rajauksen Dagen tekeekin jo heti alussa jättäessään italialaisperäisen täysrenessanssia edeltävää aikaa ihannoineen ”primitivismin” käsittelemänsä kokonaisuuden ulkopuolelle. Dagenin *primitiivisen* käsitteeseen eivät kuulu myöskään muinaiset kuin uudemmatkaan Aasian ja Lähi-idän korkeakulttuurit, eivätkä yleensä kansat, joiden kulttuurissa tuolloin suuriksi maailmanuskonnoiksi käsitetyillä oli olennainen osa. Dagen muistuttaa myös painokkaasti, etteivät *primitiivinen* ja eksoottinen merkitse samaa.⁵

Näiden rajausten myötä Dagen etsii yhtenäistä *primitivismiä*, sen historiaa, sen nimittäjiä. Sellaisen tehtävän tulee hänen mukaansa välttämättä kosketella paljon laajempia kysymyksiä kuin mitä normaalisti ”taiteen historialla ymmärretään” ja se ”edellyttää kulkemaan kauas tavallisista viittaussuhteista”⁶. Parhaimmillaan tämä tarkoittaa hänen tulkintakehyksessään, että mitä vähemmän joidenkin samansuuntaisten *primitivististen* kehittelyiden välille on osoitettavissa yhteyksiä ja vaikutussuhteita, sitä varmempaa on, että länsimaissa on vaikuttanut jokin mitä voidaan kutsua *primitivismiksi!* Teos on lähtökohtaisesti monitieäinen, mutta silti selvästi taidehistoriallinen tutkimus, jonka antamien vastausten hyväksyminen edellyttää taidesuuntaukset tai henkilöhistoriat ylittävää perspektiiviä.

Kirjaparin ensimmäinen osa *Une invention moderne* tarttuu aiheeseen suoraviivaisesti. Se hahmottaa taiteellisten *primitivismien* kehitystä ja taustaa ensimmäiseen maailmansotaan asti. Käytännössä ensimmäisen osan rakenne ja väitteet julistetaan selväksi jo johdantolukuun sisällytetyssä alaluvussa nimeltä ”Un cas d’école: Aby Warburg chez les Hopis” [”Kouluesimerkki: Aby Warburg Hopien luona”]. Sen jälkeen niitä vain

5 I, 16.

6 I, 18.

kehitetään ja syvennetään, kunnes kirjan lopulla asiaan palataan yhteenvedonmaisesti toisen tapauksertomuksen avulla luvussa ”Gauguin, pour preuve” [”Gauguin, todisteeksi”]. Esittelen seuraavaksi viiden kohdan avulla – jotka seuraavat väljästi kirjan viittä käsittelylukua – Dagenin avaamat, jo Warburgin matkaa Hopi-intiaanien pariin koskevat *primitivismin* piirteet. Sovitan jaon samalla Dagenin johdantoluvun esimerkkiä selkeämmin koko kirjassa esitettyihin väitteisiin.

Primitivismin piirteet

(1) Ensiksi Dagen kiinnittää huomion taiteen kentän jälkijättöisyyteen verrattuna tieteen ja tutkimuksen maailmaan. Käyttäen Warburgia esimerkkinä nimenomaan taiteen ympärillä käydystä keskustelusta hän huomauttaa, ettei tämä ollut Hopien parissa etnografisesti ainutlaatuisella matkalla todistaessaan käärmerituaalia vuonna 1896. Rituaalista oli raportoitu jo vuosikymmeniä ja Warburg itse kertoo päiväkirjoissaan tavanneensa Washingtonissa siitä kirjoittaneen Frank Hamilton Cushingin ennen matkaansa.⁷ Tästä huolimatta Warburg yleensä esitetään taidehistorian piirissä etnografisena tutkimusmatkailijana ja edelläkävijänä. Sama vääristymä koskee myös useimpien taiteilijoiden matkoista luotuja kertomuksia.

(2) Tuntemus rituaaleista tai muista ”primitiivisten” kulttuurien tulokinnassa olennaiseen osaan nostetuista asioista ei rajoittunut tieteen maailmaan, vaan niitä oli käsitelty laajalti populaarijulkaisuissa 1800-luvun jälkipuoliskolla. Taiteiden *primitivismi* tuli myös tässä suhteessa pitkään jälkijunassa, eikä lainkaan ”etujoukkona” muuten kuin ajatellen taidemaailmaa itseään, koska esimerkiksi 1800-luvun lopun maailmannäytelyt olivat esitelleet ei-länsimaisia kulttuureita suurille ihmismassoille. Myös Warburg meni katsomaan käärmerituaalia ”lukemattomien tu-

ristien”⁸ joukossa. Toisin sanoen Warburg löysi vain turisteja varten esitetyn rituaalin. Vastaa- vasti Paul Gauguinin kirjeistä ja muistiinpanoista, toisin kuin taiteilijan teoksista, käy ilmi, että hän löysi Tahitilta enää vain kulttuurin rippeitä ja ranskalaista siirtomaabyrokratiaa.⁹ Tämä on yksi olennaisimmista huomioista, jonka Dagen useaan otteeseen pohjustaa: ne harvat taiteilijat (kuten Gauguin tai Emil Nolde), jotka matkustivat ennen ensimmäistä maailmansotaa kaukomaille, löysivät monien kirjailijoiden (kuten Joseph Conrad tai Robert Louis Stevenson) tapaan länsimaisen talouden jo ensikosketuksilla muuttamat olosuhteet ja niistä seuranneen alkuperäisasukkaiden alennustilan.¹⁰ Käytännössä länsimainen tuho oli ainakin taiteilijoiden näemyksen mukaan saapunut jo ennen varsinaista kolonisaatiota. Samoin niistä valtavista määristä alkuperäiskansoilta ryöstettyjä tai ostettuja esineitä, joita 1800-luvulla kertyi museoiden kokoelmiin etenkin Berliinissä ja Lontoossa, oli alusta asti vaikeaa erottaa, mikä oli länsimaisille myytäväksi tarkoitettua krääsää ja mikä ei.¹¹

(3) Alkuperäiskansat vastasivat länsimaisessa ymmärryksessä parhaiten sellaisia ryhmiä, joiden käsitettiin olevan läheisemmässä suhteessa luontoon. Warburg vertasi vuonna 1923 Hopien ”maagista yhteyttä” luontoon nimenomaan lapsuuteen.¹² Dagen käyttää kirjaparin molemmissa osissa paljon aikaa niiden vertausten esittämiseen, jotka ”*primitivismin* systeemiin”¹³ erottamattomasti kuuluivat. Syntyi *primitiivisen* käsitettä tukeva viisikko: villi, luolaihminen,

7 I, 19–20.

8 I, 22. Dagenin siteeraama ilmaisu ”lukemattomien turistien” on peräisin artikkelista Charles Marsillon, ”Les Indiens moki et leur ’danse du serpent’”, *La Nature* no. 1225, 21.11.1896: 390. Moki oli Hopi-intiaanien aiempi nimitys.

9 Ks. esim. I, 303–310 & 320–321.

10 Mainituista taiteilijoista ja kirjailijoista: I, 223–270.

11 Ks. I, 26–36.

12 I, 25.

13 I, 85.

lapsi, hullu, maalainen.¹⁴ Nämä muodostivat joukon, jonka länsimaalaiset halusivat erottaa omasta rationaaliseksi käsittämästään kulttuurista; ja niiden välille luodun käsitteellisen yhteyden syntyyn vastaavat viisi aikakauden muotitiedettä, joiden kohteita ne olivat: antropologia, arkeologia, psykoanalyysi, psykiatria, etnografia.¹⁵ Mainitun viisikon lisäksi systeemiin kuului paljon muutakin, kuten hetkiä, tapoja ja käsitteitä, joilla käsitys irrationaalisuudesta ja yhteydestä luontoon avattiin länsimaiselle mielelle: seksuaalisuus, alastomuus, luonnollisuus, eläimellisyys, magia ja primitiiviseksi käsitetyt uskonnon muodot aina uhrirituaaleihin asti.

Tämä systeemi kehittyi ei-länsimaisten kulttuurien tutkimuksen alkumetreistä lähtien. Edward Burnett Tylorin *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom* -teoksen (1871) myötä vertaileva metodi otti hallitsevan osansa ja oikeutti nämä teoreettiset yhteydet muihin väestöryhmiin. Systematisoinnin huipuna Dagen esittää Lucien Lévy-Bruhlin työt¹⁶, joissa primitiivinen samaistetaan ”esilooogiseen” loogisen modernin vastakohtana. Dagen tosin analysoi myös Lévy-Bruhlin ajatusten laajalle levinyttä vulgarisaatiota. Muita merkkipaaluja taiteiden *primitivismin* kehityksessä olivat Salomon Reinachin ”L’art et la magie” (1903), joka toi magian, taiteen ja esihistorian käsitteet yhteen, Marcel Réjan (oik. Paul Meunier) *L’art chez les fous* (1908), joka käsittelee ensimmäisenä mielisairaiden taidetta, Georges-Henri Luquet’n ”Les dessins d’un enfant” (1913), jossa tarkastellaan lasten piirroksia, ja Sigmund Freudin *Toteemi ja tabu: Eräitä yhtäläisyyksiä villien ja neuroottisten sielunelämässä* (1913). Jo pelkkä listaus saa näkemään, miksi *primitivismi* pitää ymmärtää paljon tavallista taidehistoriallista kysymyksenasettelua laajemmin.

14 II, 9.

15 II, 10.

16 Erityisesti teokset *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910), *La mentalité primitive* (1922) ja *Le mytheologie primitive* (1935).

(4) Neljänneistä perusväittämistä käy Dagenin merkintä, josta lähtee tutkimuslinjoja moneen suuntaan: Warburgin ja muiden toistama ajatus siitä, että moderni hävittää *primitiivisen*.¹⁷ Arvojen suhteen ambivalentti muotoilu on tarpeen. Se muistuttaa, että *primitivismi* on erottamaton osa rasistisia ja kolonialistisia rakenteita silloinkin, kun se kantaa mukanaan aggressiivisia rasismia ja kolonialismin vastaisia sävyjä. *Primitivistinen systeemi* tarkoittaa vain toiseuden asettamista länsimaiselle logiikalle ja tämän vastakkaisuuden perustamista tietyille termeille; visuaalisesti se tarkoittaa toiseuden merkitsemistä muotokielellä, joka nojaa siihen, miltä länsimainen visuaalinen kieli ei vaikuta. Dagen palaa yhä uudestaan siihen, että länsimaisten taiteilijoiden *primitivistinen* visuaalinen ilmaisu ei joitakin harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta perustu mihinkään selkeään länsimaiden ulkopuoliseen esikuvaan, vaan on ilmaisultaan synkretististä, kuten myös Tahitilla maalanneen Gauguinin teokset.¹⁸ Tavoitteena ei ole ollut löytää ilmaisutapaa, joka siteeraisi yhtä vierasta kulttuuria suoraan, vaan löytää keinot, joilla integroida *primitiivi* toiseus omaan moderniin taiteeseen. Avantgardistisessa kehyksessä merkitys on selvä. Dagen muotoilee asian kirjaparin ensimmäisessä osassa näin:

[*primitivismi*] tarkoittaa erottautumista siitä, mitä kaunotaiteet koristavat ja juhlistavat: oman aikansa vallanpitäjistä, heidän arvoistaan, heidän rahanpalvonnastaan. Sen osoittaminen [Ranskassa] vuonna 1905, että afrikkalainen veistos on kiinnostavampi ja koskettavampi kuin Salongissa mitalein palkittu pronssiveistos, tarkoittaa sellaisen täyskäänön tekemistä, joka kytkeytyy kauas makua ja tyyliä koskevien pohdintojen tuolle puolen.¹⁹

(5) Jos edellä todettiin, ettei Warburgin matkalla Hopien pariin paljon uutuusarvoa ollut, saa se Dagenin mukaan merkityksensä muuttuessaan ”Hopi-teeman orkestraation hetkeksi vi-

17 Warburgista: I, 25–26.

18 Gauguinista, ks. erit. I, 310–324.

19 I, 327.

suaalisille taiteille ja kirjallisuudelle²⁰. Vastaavat *primitivismiä* tiettyihin suuntiin kulloisinakin hetkinä kanavoineet tapahtumat ja eleet – Gauguin Tahitilla, Ernst Ludwig Kirchner alppimajassa, Pablo Picasso poseeraamassa ateljeessaan afrikkalaisten esineiden edessä, ja niin edelleen – ovat olennaisia taiteiden historiografialle ja ovat liikuttaneet taiteen mannerlaattoja. Vastuu tämän rakennelman muotoilusta ja laattojen siirtämisestä kuuluu myös taidehistorioitsijalle, kuten Dagen vielä aivan kirjan lopussa muistuttaa.

Primitiivinen muoto

Kirjaparin ensimmäinen osa on eräänlainen 400-sivuinen johdanto, joka pysäytetään ensimmäisen maailmansodan kynnykselle niihin vuosiin, jolloin vasta avantgardismissa *primitivismin* osalta todella alkaa tapahtua. Siinä määritellään, mistä *primitivismissä* oli kyse ja yritetään ymmärtää taiteellisen *primitivismin* historiaa etnografian ja maailmannäyttelyiden luomien tutkimus- ja muotivirtausten keskellä sekä *primitivismin* identifioitumista avantgardistiseksi vastakulttuuriksi. Teoksen ensimmäinen osa esittää näin Dagenin kyvyn muodostaa synteesi valtavasta aineistostaan.

Toisessa kirjassa moodi vaihtuu. Se kertoo selkeämmin avantgardististen *primitivististen* virtausten ja toisaalta niiden historiankirjoituksen historiaa. Jo kirjaparin ensimmäisessä osassa oli nähty, että *primitivismin* ylläpitämät kysymykset keskittyvät ensimmäistä maailmansotaa edeltävinä vuosina selvemmin samojen teemojen ympärille ja alkavat osoittaa tiettyyn suuntaan. Afrikkalaisen muotokielen omaksumista selkeästi osaksi ajan avantgardea ja samalla ajan *primitivismin* johtotähdiksi ympäri läntistä maailmaa vahvistavat neljä merkittävää afrikkalaisista veistoksista kirjoitettua tekstiä: latvialaisen Vladimir Markovin (oik. Voldemārs Matjevs) *Iskusstvo negrov* (kirj. 1914, julk. 1919), Saksassa julkais-

tu Carl Einsteinin *Negerplastik* (1915), Yhdysvalloissa ilmestynyt Marius de Zayasin *African Negro Art. Its Influence on Modern Art* (1916) sekä pariisilaista vastaanottoa määritellyt Guillaume Apollinainen teksti teokseen *Sculptures nègres* (1917). Viimeksi mainitun teoksen toisena tekijänä oli sotienvälisen ajan epäilemättä merkittävin ei-länsimaisten taide-esineiden kauppias Paul Guillaume. ”Jo vuoden 1920 paikkeilla yksikään taiteenrakastaja, ja vielä suuremmasta syystä yksikään taiteilija, ei voinut jättää huomiotta, että hänen aikansa taide piti yllä läheisiä suhteita *primitiivien* taiteeseen”, selittää Dagen, ”vähän merkitsee se, hyväksyivätkö tai skandalisoivatko he tämän läheisyyden – yhteys oli jo julistettu.”²¹

Dagenin päätös ilmoittaa kirjassaan vuosi 1912 vedenjakajaksi on kiinnostava kokonaisuuden kannalta ja selittää teoksen jakamista kahteen osaan. Käytännössä tämä tarkoittaa, että Dagen huomioi *primitivismin* silloin lakkaavan olemasta sellainen yhtenäinen massa, jonka kuvailuun koko ensimmäinen nide oli käytetty. Vaikka esimerkiksi Picasson ja André Derainin teoksista on löydetty jo edeltäviltä vuosilta selvästi *primitivistisiä* piirteitä, alkaa *primitivismi* tuolloin tiivistyä joksikin aikaa afrikkalaisilta vaikuttavien muotojen ympärille. Afrikkalaisten teosten arvo oli taiteilijoille Dagenin mukaan ennen kaikkea afrikkalaisten kuvaustapojen kyvyssä vastustaa (Luquet’n terminologiaa käyttäen) länsimaisen taiteen ”visuaalista realismia” toisen, ”intellektuaalisen realismin” keinoin: illusionismi korvataan ”ymmärrykseltä vaaditulla vaivalla, huomiolle ja niistä mahdollisesti tehtäville päätelmille annetulla ajalla” teosten ”häiritessä tavanomaisia tapoja katsoa”.²²

Primitivismin keskittymistä afrikkalaisuuteen seuraa käänne: afrikkalaisista muodoista tulee vain muutamassa vuodessa osa modernia tai-

20 I, 26.

21 Philippe Dagen, *Primitivismes 2: Une guerre moderne* (Paris: Gallimard, 2021), II, 351. Viitataan tästä eteenpäin teokseen vain niteen ja sivun numeroiden avulla.

22 II, 46.



detta, sen hyväksytyt osa, joka löytää paikkansa hyvin pian myös kulutuskulttuurista ja viihteestä. Etenkin pariisilaisen avantgarden piirissä se aletaan hyvin pian jo 1920-luvun alussa nähdä samaan tapaan konservatiivisena ja taantumuksellisenä kuin mikä tahansa akateemisen taide-traditionin osa. Tristan Tzara puhui ”afrikkalaisesta klassismista”.²³

Vastareaktio syntyy nimenomaan dadasta ja surrealismista. Jos kirjan ensimmäisen osan väitteet tuntuivat vielä yleistäviltä, tämän vastustuksen tulkinnassa Dagen osoittaa myös pieniin detaljeihin uppoutuvia analyttisiä kykyjä ja löytää korjattavaa varsin spesifeistä tutkimuksellisista kysymyksistä. Surrealisin johtohahmojen André Bretonin ja Paul Éluard’n keräilyinnostuksen aikaansaama surrealismien kääntymisen kohti Oseanian ja Pohjois-Amerikan alkuperäiskansojen taidetta on usein tavattu paikantaa 1930-luvun vaihteeseen tai vielä myöhemmäksi, mutta Dagen esittää selvät todisteet sille, että käännös alkoi jo 1920-luvun alkupuolella välittömänä reaktiona mainitulle afrikkalaisen muotokielen akatemisoitumiselle.²⁴

Mielenkiintoisen sävyn surrealistiseen *primitivismiin* tuo sen antipatriotismi. *Primitivismi* sinällään ei siis surrealisteille riittänyt, vaan katse tuli kääntää pois myös isänmaan siirtomaista. Ja mitä pidemmältä uudet kohteet löytyivät, sen parempi. Sen sijaan teoreettista vahvistusta ja vaikutteita ei tarvinnut hakea yhtä kaukaa, sillä ne voitiin ottaa rajan takaa, juuri päättyneen sodan vastapuolelta Saksasta. Täten surrealistisen tulkinnan suuntaa näyttävät Herbert Kühnin *Die Kunst der Primitiven* (1923) sekä Eckart von Sydowin teokset²⁵.

23 II, 141; Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, tome IV (Paris: Flammarion, 1980), 300–301.

24 Sydowilta mainittuja teoksia ovat *Exotische Kunst. Afrika und Ozeanien* (1921), *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit* (1923), *Kunst und Religion der Naturvölker* (1926) ja *Primitive Kunst und Psychoanalyse. Eine Studie über die sexuelle Grundlage der bildenden Künste der Naturvölker* (1927). II, 145.

25 Ks. esim. II, 151–154.

Näissä vanha vertaileva ote yhdistyy muinaisten kulttuurien ja monien siihen asti pimennossa olleiden alkuperäiskansojen taiteen käsittelyyn ennennäkemättömän hyvälaatuisella kuvituksella. Mielisairaiden taiteen osalta kelpasi myös Hans Prinzhornin *Bildnerei des Geisteskranken* (1922). Kun tähän liitetään vielä Carl Einsteinin siirtyminen Pariisiin vuonna 1928 sekä hänen toimintansa Georges Bataillen johtaman etnografiaa ja avantgardea yhdistelleen *Documents*-julkaisun toimituksessa, alkavat surrealistisen *primitivismin* ainekset olla kasassa.

Documents’n parissa huippuunsa virittyvät myös sotienvälisen ajan *primitivismiin* elimellisesti kuuluvat vastahistoriat. Koska tarkoituksena on alentaa antiikin klassisen kauden ja sen länsimaisten seuraajien arvoa, hyökätään sitä vastaan arkaaisen Kreikan nimessä, gnostilaisuuden tai esimerkiksi barbaarikansojen numismatiikan avulla.²⁶ Näissä teosten ”karkeus”²⁷ – josta Dagenin mukaan *primitiivisen* estetiikan vastustajat sitä usein syyttivät – aletaan lukea hyveeksi ja olennaiseksi historialliseksi vastavoimaksi. Usein nykytutkimuksissa korostetaan *Documents*’n radikaaliutta jopa lukijan kiusaantumiseen asti, jolloin lehti myös samalla esitetään eräänlaisena anomaliana, mutta Dagen osoittaa miten laajan rintaman osa se todellisuudessa oli. Antiikin uudelleentulkintaan ottaa Pariisissa voimallisesti osaa erityisesti Christian Zervosin johtama *Ca-hiers d’art*.²⁸

Toisen osan viides luku ”Satires et sacrilèges” [Satiireja ja pyhäinhäväistyksiä] on ehkä kirjan

26 Viittaan kahdella viimeisellä esimerkillä erityisesti *Documents*-lehdessä julkaistuihin Georges Bataillen klassikkoteksteihin ”Le cheval académique” (1929) ja ”Le bas matérialisme et le gnose” (1930). Ks. Georges Bataille, *Œuvres complètes*, tome 1 (Paris: Gallimard, 1971), 159–163 & 220–226.

27 Dagen palaa kirjassaan useaan otteeseen yleiseen arvioon teosten ”karkeudesta” [*grossièreté*], jota *primitivismiin* kriittisesti suhtautuneet toistelivat läpi käsitellyn aikakauden. 1800-luvun osalta ja käsityksen juurista, ks. erit. I, 60–66.

28 Vastahistorioista, ks. erit. II, 175–214.

keskeisin. Se osoittaa, millainen *primitivismin* politiikka Dagenilla on ollut mielessä myös kritisoidessaan *primitivismin* ahdasta taidehistoriallista tulkintaa. Hänen ideansa on, että sotienvälisen avantgarden *primitivismi* ei niinkään toteudu ”afrikkalaisessa klassismissa”, vaan eleissä, joilla aikakauden taide etäännyy länsimaisesta traditiosta. Esimerkeistä käyvät dadan suosima nonsense-runous, dada-performanssit tai Hannah Höchin dada-nuket – ensimmäinen ei ainakaan tottele merkitysten valtaa ja klassista muotoa, keskimmäinen halveksuu taiteen ikuisuutta rituaalin kustannuksella ja jälkimmäiset ovat niin kaukana marmoripatsaista kuin voi vain kuvitella. Kaikki nämä sinällään ovat tunnettuja piirteitä ajan avantgardismin tutkimukseen perehtyneille, mutta niiden tulkitseminen *primitivismin* ytimenä osana suuntauksen yleisesitystä on aito keskustelunavaus.²⁹

Dada-tulkintansa linjoilla Dagen huomioi myös etenkin Picasson, Hans (ts. Jean) Arpin ja Paul Kleen taidetta tarkastellessaan, miten ei-länsimaisen muotokielen etsintä synnyttää uudenlaisen *primitivistisen* synkretismin, joka pyrkii hävittämään järjestelmällisesti täsmälliset viittaukset muihin kulttuureihin ja profiloitumaan klassisen taiteen vastaisena tuhoamalla ihmisen kuvan selväpiirteisyyden. Ihmisen idealisoitua kuvaa purkaessaan *primitivismi* asettuu 1930-luvulla totalitarististen yhteiskuntien taiteiden vastapeluriksi myös omasta tahdostaan. Niin dadais- tisten eleiden kuin Picasson, Arpin ja Kleenkin tapauksessa *primitiivisen* muoto toteutuu yksittäisten muotojen tuolla puolen.³⁰

Kirjan viimeiset kappaleet on omistettu *primitivismin* tavoille käsitellä myyttejä. Yhä hurjemmaksi käynyt surrealistinen etnografinen asenne purkautuu 1930-luvulla seksuaalisuutta, ihmiseläin-jaon uudelleenarviointia ja kyseenalaistamista sekä uhrirituaaleja kohtaan tunnetuksi kiinnostukseksi. Näin taiteellinen avantgardismi

29 Ks. erit. II, 215–245.

30 Ks. erit. II, 246–268.

saa myös etnografisen tutkimuksen käännteistä kiinni, kun useat surrealistisessa kontekstissa vaikuttaneet henkilöt ottavat osaa 1930-luvun merkittäviin etnografisiin matkoihin tai tekevät omaehtoisia vierailuja alkuperäiskansojen pariin. Niin kuvataiteissa kuin ”surrealistisessa etnografiassa” virtauksiin liittyy läheisesti laajempi kiinnostus myytteihin, joka visuaalisesti näkyy ”skematismina”³¹: yksinkertaisiin myyttisiin visuaalisiin muotoihin pelkistämisenä, jonka pyrkimyksenä on antaa myyttien kuvastaa modernin maailman, modernin ihmisen ristiriitoja.³²

Mitä *primitivismi* on?

Dagenin teos on erittäin ajankohtainen. Vaikka sitä ei olekaan kirjoitettu suoraksi kannanotoksi parhaillaan vellovaan keskusteluun afrikkalaisten taide-esineiden kohtalosta, täytyy sitä välttämättä peilata myös sitä vasten. Vuonna 2018 presidentti Emmanuel Macronin hallinto sai senegalilaiselta kirjailijalta Felwine Sarrilta ja ranskalaiselta taidehistorioitsijalta Bénédicte Savoylta tilaamansa raportin siitä, mitä Ranskassa museokokoelmissa oleville afrikkalaisesineille tulisi tehdä (”Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle”³³ [Selvitys afrikkalaisen kulttuuriperinnön palauttamisesta. Uutta eettistä suhdetta kohti]). Raportti puolusti esineiden palauttamista – niiden avoimeksi saatetun digitoinnin jälkeen – ja Macron julkisesti tunnusti moraalisen velvollisuuden siihen. Sittemmin polemiikki on levinnyt myös Ranskan rajojen ulkopuolelle. Niiden sisällä taas Dagenin kustantaja, arvovaltainen Gallimard, julkaisi vain kahden viikon erolla *Primitivismes*-teoksen

31 Dagen puhuu erityisesti Pablo Picasson, Hans Arpin, Alberto Giacomettin ja Joan Mirón taiteen ”seksuaalisesta skematismita”, jolla hän tarkoittaa pelkistettyjä visuaalisia keinoja viitata myyttien seksuaalisuutta ja hedelmällisyyttä käsitteleviin teemoihin, joihin myös ajan uhrin kuvasto hyvinkin suoraan usein liittyy. Ks. erit. II, 285–296.

32 II, 269–344.

33 Raportti löytyy englanniksi käännettynä osoitteesta: http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf.

ensimmäiseen osaan Emmanuel Pierrat'n teoksen *Faut-il rendre des œuvres d'art à l'Afrique?* [Pitääkö taideteokset palauttaa Afrikkaan?], joka suhtautuu raporttiin kriittisesti. Kyseessä lienee merkittävin museomaailmaa koskeva keskustelu vähään aikaan, koska Ranska saattaa pian tarjota varsin suuresta kysymyksestä kansainvälisen ennakkotapauksen: siitä, voidaanko kansallisten kokoelmien kokonaisuuksia purkaa, millä perusteilla ja millaisin tekijänoikeuksin?³⁴

Primitivismes on toki ilman taustakontekstiakin pohjiaan myöten varsin ranskalainen, vaikka etenkin sen ensimmäinen osa tarjoaa lukijalleen paljon laajemman perspektiivin. Tällä kotope- räisyydellä voi nähdä olevan sekä haittoja että hyötyjä, jotka tulevat ilmi esimerkiksi teoksen toisen osan keskittyessä juuri surrealismin aiheuttamaan käännökseen. Yhtäältä etuna on, että Dagen pystyy kulkemaan hyvin yksityiskohtaiseen mikrotason analyysiin tarkentamalla siihen kenttään, jota hän parhaiten ymmärtää; toisaalta lukija alkaa miettiä, mihin vielä ensimmäisessä osassa huomiota saaneet muiden maiden kehityskulut katosivat – vaikka tosin surrealistisen *primitivismin* leviämisestä Englantiin ja Amerikkaan tärkeiden näyttelyiden kautta kyllä annetaan kuva.

Toinen ranskalaisuutta koskeva kysymys on, ettei kirja oikeastaan lainkaan suoraan keskustele niiden akateemisten virtausten kanssa, joita kutsutaan postkolonialistisiksi. Ranskalaisperäinen keskustelu on suhteessa etenkin postkolonialismin meillä Suomessa tutumpiin angloamerikkalaisiin muotoihin monilta osin eriytynyttä. Syitä tähän voi hakea esimerkiksi päivänpoliittisista, eri tavoin kehittyneistä suhteista entisiin

34 Ranskassa kysymys on poikkeuksellisen determinoitunut, koska maan lainsäädännössä on vaikuttanut aina vallankumousta edeltävältä ajalta peräisin oleva oikeusperiaate ”julkisen omaisuuden luovuttamattomuudesta”. Tämä periaate kumottiin vallankumouksen aikana, mutta otettiin uudelleen käyttöön vuonna 1846 väärinkäytösten estämiseksi. 2000-luvun aikana siitä on jo joitakin kertoja poikettu juuri mainitun raportinkin esiin nostamista syistä.

siirtomaihin, joita myös esineiden palauttamista koskevan keskustelun kautta on mahdollista havainnoida. Dagen erittelee kyllä *primitiivistä* kohtaan tunnettuun kiinnostukseen erottamattomasti kuulunutta rasistista ja alentavaa retoriikkaa, eikä anna lukijansa unohtaa kolonialismin rikoksia. Hän ei kuitenkaan tee sitä tavalla, joka antaisi lukijalle helppoa vastausta kritiikkien paikantamiseksi laajempaan kansainväliseen nykyakateemiseen kontekstiin.

Tämä ehkä olisikin vienyt liikaa tilaa kirjan tärkeimmältä kritiikiltä, jonka Dagen suuntaa angloamerikkalaisen *primitivismin* historiografiaa kohtaan. Hänen näkemyksensä mukaan taidehistoriallinen kertomus modernista *primitivismistä* on aina Robert Goldwaterin teoksesta *Primitivism in Modern Art* (1937) alkaen rajoittunut turhaan yksittäisiin muotoihin ja sulkenut ulkopuolelleen keskustelun laajemmat poliittiset ja monitieteiset yhteydet.³⁵ Niin kauan kuin tutkimus on ollut sidottuna muotoihin ja yhteyksien tunnistamiseen modernien länsimaisten taide- teosten ja ”primitiivistä” kulttuureista peräisin olevien esineiden välille – tai korkeintaan ollut näiden yhteyksien pohjalta rakennettua kritiikkiä luovaa – on kadotettu kuva siitä, mihin asti ylipäätään *primitivistisestä* taiteesta ja tyylistä puhumista on mielekästä ulottaa länsimaisen kulttuurin ulkopuolelle. Tämän seurauksena teokset eivät ole riittävällä tavalla reflektoineet ajan kolonialistista rakennelmaa eli sitä mitä Dagen kutsuu *primitivismin systeemiksi*. Kertomus on lakaissut myös alleen sen, millä tavoin *primitivistinen diskurssi* on aina ollut olennainen ja erottamaton osa eurooppalaista kehitysuskoista modernismia. ”Primitiivit” ja heidän luomansa esineet eivät teoksen valossa olleet siinä koskaan kuin sivullisia.

Dagenin pääväittämän mukaan kyse on siis ollut länsimaisten yhteiskuntien ylläpitämisen elämäntavan ja intellektuaalisen elämän paljon taidemaailmaa laajemmasta sisäisestä oireilusta.

35 II, 354.

Jos niin on, primitivismin historia olisi näitä oireita vastaan kehitettyjen lääkkeiden historiaa. Sitä kukaan ei ole osannut tiivistää paremmin kuin Meksikon-matkansa alussa ollut Antonin Artaud: ”Eurooppa on kehittyneen sivilisaation tilassa; tarkoitan sanoa, että se on hyvin sairas.”³⁶

FT, dos. **Roni Grén** on moderniin taideteoriaan, surrealismiin ja eläintaiteeseen erikoistunut taidehistorioitsija. Hän tekee parhaillaan tutkimusta eläimen kuoleman kuvista.

36 II, 339; Antonin Artaud, "Le théâtre et les dieux", *Messages révolutionnaires* (Paris: Gallimard), 38.

Serenade to a Cat: An Iconography of Laughter

Minerva Keltanen

doi.org/10.23995/tht.112381



Lectio praecursoria: Minerva Keltanen's art history dissertation "Serenade to a Cat: An Iconography of Laughter" was examined at the University of Helsinki on the 17th of November 2020. The opponent was Dr. Sheila McTighe (The Courtauld Institute of Art) and the custos was Prof. Ville Lukkarinen (University of Helsinki). helda.helsinki.fi/handle/10138/320606

Keywords: *Laughter, humor, comic, genre art, cat, peasants, carnivals, charivari, commedia dell'arte, blasphemy, pitture ridicole, early modern, sixteenth century, seventeenth century, Lombardy, Dutch art, Flemish art, French art, Italian art, attribution, provenance, art market, copy.*



Figure 1. *Serenade to a Cat* by Unknown, oil on canvas, 75.5. x 103 cm, in the collection of the Sinebrychoff Art Museum/ Finnish National Gallery, inv. no. A I 344. Photo: Jaakko Lukumaa.

There is a common saying that *You should never explain the joke*. However, explaining the subject and reason why five persons are in a merry mood and feeding a swaddled cat, playing a gridiron like a violin in a group of images which I generally call *Serenade to a Cat*, is one of the topics in my dissertation.

My interest in the subject of the present study dates back a good 20 years, when I was holding the post of Chief Curator at the Sinebrychoff Art Museum in Helsinki. The enigmatic painting called *Serenade to a Cat* in the museum's storage room appeared to be a complete riddle and made me interested in such questions as what tools do you have for attributing a painting to some artist, resolving the date, provenance, and

subject matter, if you have none or hardly any information to start with?

This challenge, as well as understatement of humor, comic genre, and marginal subject matters in the discipline of art history, are some of the reasons why *Serenade to a Cat* attracted me. I started to trace and collect images and information about similar paintings from auction and fine art sellers' catalogues, museum catalogues, collections, and image archives abroad, and I found altogether eight oil paintings and two engravings of the same subject, which proves on the one hand the popularity of the theme and on the other the diffusion of the theme. Finding the engravings was important, as there was a French verse written on them and also the name

Figure 2. *L'Éducation du matou* is signed le Blond excud. avec privilege, engraving, 20.3 x 30.1 cm, in the collection of the author, the other known version in the Bibliothèque nationale de France. Photo: Minerva Keltanen.



of the publisher, Jean LeBlond. The prints are titled *L'Éducation du matou* (The Education of a Tomcat), which could be even the original preserved title for the theme which I generally call here *Serenade to a Cat*, after the Helsinki painting. Teaching or giving a lesson to a cat is very unlikely to happen, because of their independent nature. Therefore, the whole idea is ridiculous, and the title gives a satirical tone to the subject.

Through the documentation of all the *Serenade to a Cat* images which I have found, the aim of my dissertation is twofold. First, it explores the *Serenade to a Cat* images and the relationship between art and humor by setting the theme in its historical and social context. Second, it tries to resolve the author, date, and provenance by taking the painting of Helsinki as an example for a case study. In the assessment of attribution, also the stylistic and compositional elements of the painting, in addition to the history of costumes, are taken into consideration. The method of my investigation is a combination of iconography, comparison of other closely related works, and historical contextualization. Because I have had no original sources available, I had to rely on earlier literature and scientific articles in addition to technical examination of materials gathered

from a case study. I will now explain shortly my mode of approach before presenting the results.

Iconography

Erwin Panofsky, who was the most eminent representative of the iconographic-iconological method, presented the concept of “disguised symbolism.”¹ By disguised or concealed symbolism he implied that many things in paintings carry hidden meanings, and one has to be able to read the coded symbols in order to resolve the meaning of the painting.

One of my assumptions in this study is that the *Serenade to a Cat* theme does contain more than meets the eye, and its visual motifs carry some meaning. As a consequence, the composition on the picture plane signifies the importance of the particular visual motif and symbol, the cat. Alternatively, if this is not the case, the images imply a narrative in which the figure of cat is central. Therefore, I argue that the cat is the key figure in interpreting the enigma of the *Serenade to a Cat* theme and other comparative paintings,

1 E. Panofsky, “Jan van Eyck’s Arnolfini Portrait,” *The Burlington Magazine*, vol. 64 (1934): 117–127.

Figure 3. An example of the Lombard group by Giovanni Paolo Lomazzo, oil on panel, 43.2 x 61 cm, sold at Sotheby's New York 26.02.2012, lot 17. Photo: Sotheby's.



and that the cat most obviously fulfils a symbolic function, which we have to decode.

However, our difficulty lies in determining that our interpretation of an image from the past is a correct one because of the rupture between our own age and the period of the pictures we observe. In addition, there is the apparent danger of over-intellectualizing the analysis of an artwork, that is, the researcher reading hidden cryptic meanings that do not originally exist in the work.

Comic

“The iconography of laughter” in the title of this study refers to what moves the viewer to laugh when beholding this group of paintings, and how the *Serenade to a Cat* images construct or express that they belong to the world of the risible.

Aristotle's and Cicero's view that the deformed is a source of laughter came to form the principal basis of Renaissance theories of the risible.² Ugliness and disharmony of proportions, which aside from being ridiculous, were also considered signs of moral depravity. A laughing face is one of

the strongest indicators that a work of art belongs to the comic category. Laughter was mainly reserved for the lower social classes, the devil, and Death in visual arts before the sixteenth century. Afterwards, it was related to foolishness and stupidity, the unbridled behavior of peasants and the other lower social classes.

The strong amalgamation of the comic content and genre painting goes back to ancient comparisons between comedy and the visual arts. Tragedy writers and history painters present people as larger than life, as great heroes, whereas comic writers and genre painters represent people as they are, or even worse, as fools, as they show the human being's every vice and virtue. The passions (or movements of soul) and expressions of emotions were important for the development of comic imagery, and in this they were associated with comedy theater and comic literature as well. The motifs of laughter or the comic permeated visual art both in Italy and in the North with the rise of genre painting and *commedia dell'arte* at the end of the sixteenth century.

However, comic paintings were not endorsed by the Catholic Church. They were condemned on moral grounds, as the comic art was often related to immoral subjects. In his *Discorso intorno alle immagini* (1582), the Bolognese Cardinal Gab-

² Aristotle, *Poetica*, 5 (1449a); Cic. *De orat.* 2.236–239, 2.66.



Figure 4. An example of the Carnival group, oil on canvas, 95 x 127.5 cm, sold at Dorotheum, Vienna, 19.12.2016, lot 66. Photo: Dorotheum.

riale Paleotti explained the orders given by the Council of Trent. The chapter *Delle pitture ridicole* includes his “definition” of comic painting, which proves its existence: “Sono altre pitture che chiamamo ridicole, perché muovono il riso a chi le riguarda” [Those are other pictures that we call ridiculous, because they bring up laughter in those who look at them.]³

Comparison

The comparison of other closely related works meant in my study the comparison of two other painting groups, the so-called Lombard group and the Carnival group.

The Lombard group of paintings show four people—three men and a women, or two men and two women, with a cat. The woman is always holding a cat in her arms, yet the cat is not swaddled. This peculiar theme seems to have been quite popular as it was repeated with some variations at least in 14 paintings which I managed to find. The possible inventor of the subject was the fourteenth-century Milanese artist Michelino

da Besozzo, as credited and described in an ekphrasis by Lomazzo.⁴ This theme had particular success in the second half of the sixteenth century in Lombardy, around the circle of Lomazzo and the Accademia della Val di Blenio. Leonardo’s influence seems to have been quite evident in the figures of the Lombard group.

The Carnival group depicts a group of people joking around the swaddled cat, and I found 12 variations of this theme. The figures in the scene are in a merry mood; the central figure is a woman holding a swaddled kitten like a doll or a child, which a masked man is feeding a spoonful of white porridge. Other figures—soldiers, peasants, and buffoons—are laughing and grinning, playing a gridiron, holding a clove hitch and a pancake pan, and bringing a tray of sausages, which all are Carnival food as well. These paintings have been dated from the sixteenth century to the eighteenth century and attributed to the Flemish School, School of Naples, North Italian or Venetian School.

Serenade to a Cat series does not seem to be the clear match to the first Lombard group or of the

3 G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane. Trattati d'Arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, vol. 2 (Bari: Gius. Laterza & Figli, 1961), 390–397. Translation by Minerva Keltanen.

4 G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura* (Milan: Per Paolo Gottardo Pontio, a instantia di Pietro Tini, 1584), book VI, chap. XXXII, 359–360.

other, but the paintings have affinities with both groups. The cat seems to be regarded as the comic animal and the source of laughter in all of these groups.

The symbolism of the cat is ambiguous, based on varying cultural associations connected with changing habits. Cats were domesticated around four thousand years ago in Egypt, where they were much appreciated and actually worshipped. The cat's shifting eyes, its ability to hunt at night and play with its living prey before eating led people to associate the cat with witches and powers of darkness, even the devil incarnate. The association of dogs with men and cats with women is practically universal. Cats were also associated with sexual promiscuity, prostitutes, and lust. This association was probably based on Aristotle's belief that female cats had a libidinous nature, with which they tempted the male species into sexual intercourse.⁵

Contextualization

We do not know if *Serenade to a Cat* is an imaginary, fictive narrative or depicting a snapshot of an actual historical event that happened in the past. Yet, interpreting the *Serenade to a Cat* images as a historical event—showing five persons, of which the only woman is holding a cat, one man is playing a gridiron, and other man is holding a cauldron—is rather meaningless and without historical context does not give us much information.

Some of my premises in interpreting the theme is that it is linked to peasantry, folk rituals, Carnival, and theater. Furthermore, the possibility of blasphemous presentation was investigated. The peasants and the cat were common figures right from the start in early modern comic images. The peasants had connotations of being laughable, ugly, and acting foolishly, and the peasant became the most popular character in genre painting. In

the French verse of the *Serenade to a Cat* prints, the low-class figures depicted are called foolish, thus repeating the negative views and Otherness attached to the peasants.

Now I will shortly review the results of my study.

Results

The visual evidence revealed that at the beginning of the early modern age, the relationship between man and cat was complex and multi-layered. On the one hand, depictions of the cat as a pet or scenes of domestic intimacy started to appear, but on the other hand, the cat was loaded with negative symbolism and prejudices. In visual art, the poor cat was constantly depicted as a laughing stock and object of abuse, teased by children and adults alike. Laughter in *Serenade to a Cat* images, in my opinion, is derisive and humiliating laughing, which is consonant with the superiority theory.

My research reveals that there is more than one plausible explanation for the theme in the time-frame of 1580–1640. The theme of *Serenade to a Cat* touches on several topics of the contemporary society: the misogynist attitudes, which culminated in witch-hunts; the abuse of domestic animals; the power of folk beliefs and festivals; the decline of popular culture and laughter; the class-hatred toward the peasants; the spread of vernacular theater; and derision of the classical idealizing themes.

Due to the anthropocentrism in the early modern period, animals were instrumental in human thought. With the festivities of the solstice and Carnivals, cats were easy victims and scapegoats for the evil in society, and their public killing was a kind of demonic exorcism that cleansed the community. From this perspective, we could interpret the subject matter as reflecting cat-killing rituals during such public festivities. As charivaris, *faire le chat*, and other carnivalesque and festive examples of cat-torturing show, abuse and

5 Aristotle's *Historia Animalium*, V.ii (540a).

cruelty toward animals was also considered entertaining in the early modern era.

The other explanations offered for the *Serenade to a Cat* theme vary from an *Allegory of Five Senses* to a comedy theater play or a farce, as exemplified in the *Farce of the Catmaker* from 1578, which has preserved in the Haarlem Chamber of Rhetorics.⁶ The subject could also allude to general human folly, people ridiculed and satirized for caring for their pets, even though the reason for the horrific end of the cat – which is mentioned in the verse of prints – is not so clear in this explanation. A blasphemous parody of the Holy Family seems somewhat unlikely to me, as it would have been quite a risky subject during this period. However, it could present the parody of the rite *Charivari de la Chandeleur*, in which Saint Joseph fed the Holy Child. The cat could be also a metaphor for lasciviousness, and it is punished, castrated, or even killed so that it would learn the manners of “civilized adults.” Which one of these many possibilities is the right interpretation may be forever lost to time, no matter how much attention and time are given to research.

In studying the models for the figures depicted in the *Serenade to a Cat* paintings, I found possible influences from Albrecht Dürer, Cornelis Corneliszoon van Haarlem, Simon Vouet, and the School of Fontainebleau, in addition to the North Italian painting, mainly Vincenzo Campi and Bartolomeo Passerotti. In fact, influences from diverse artistic models makes it difficult to locate exactly where the *Serenade to a Cat* images were produced, but possibly it was not a single workshop and place. Some versions of the *Serenade to*

a Cat are of lesser quality, which possibly means that they were made in a second-rate workshop, or that the master’s work was passively copied by his students for the open market. *Serenade to a Cat* images reveal the intensive artistic and cultural exchanges that took place in the early modern era between North Europe and Italy.

Comic paintings were acquired by collectors who were members of the elite or the wealthy middle class, and they kept their comic paintings in the living or dining rooms to inspire discussions with guests and elicit mutual laughter. The function of humorous art has been mainly interpreted by scholars as promoting moral truths or provoking its viewers to laugh and be entertained.

Finally, these marginal comic images, which were copied and disseminated for a certain period, enrich our picture of certain underlying sublimated aggressions and anxieties of societies of the past, and how laughter functioned as a therapeutic release for them. By studying the comic theme of *Serenade to a Cat* I have contributed to the understanding of early modern comic genre painting, and the human-animal relationship, which is illustrated here by the cat. The cat remains the constant source of humor for the paintings presented in this research, and in that sense *Serenade to a Cat* and similar works of art prove that the origin of “lolcats” and other images and videos of cats in humorous situations in our time is not a modern thing.

6 W.N.M Hüsken, W.N.M, B.A.M. Ramakers & F.A.M. Schaars, *Trou moet blijcken. Bronnenuitgave van de boeken der Haarlemse rederijderskamer 'de Pellicanisten'. De katmaecker* (Leiden: DBNL, 1992), part 1, book a, http://www.dbnl.org/tekst/_tro001fams01_01/_tro001fams01_01_0012.php#11.

PhD **Minerva Keltanen** has been the head of exhibitions in The National Museum of Finland since 2014. Before, she worked as a chief curator and director at the Sinebrychoff Art Museum and as a researcher in The Finnish Glass Museum. She has also made research in the Finnish Institute of Rome, where she took part in Professor Päivi Setälä’s research group with a study on the use of empresses in the state propaganda.

TaHiTi

tahiti.journal.fi