

# TAIDETEOS SISÄLTÖNÄ JA YMPÄRISTÖNÄ

doi.org/10.23995/ths.673.c1182

Panofskyn ikonografis-ikonologisen metodin kriittisessä tulkinnassaan Bo Ossian Lindberg (1937–2021) jakaa tutkimuskohteen taideteoksen sisältöön ja sisältöön kuuluvaan ”ympäristöön”. ”Ympäristöllä” tarkoitan samaa kuin Lindberg uudissanalla ”utehåll”, josta en yritä tarjota tarkkaa käännöstä. Sellainen olisi väistämättä suomeksiikin uudissana, sillä vaikka kysymyksessä on, kuten seuraavassa ilmenee, yleinen metodologinen näkökulma taidehistorian tutkimuksessa, ”utehåll” ei ole sanana kovin spesifi eikä tarkkarajainen. Sillä on tiukka suhde sisältöön, mutta se voi silti tutkijan näkökulmasta riippuen vaihdella.

Eräs ehkä ei kovin merkittävä taiteen tutkimuksen ongelma on jostain syystä jäänyt mieleeni, kun yhdessä Tutta Palinin kanssa katselimme Turun taidemuseon Gunnar Berndtson -näyttelyä vuonna 1998. Tarkastelimme muun muassa maalausta, jonka sisältöä en enää tarkkaan muista, mutta siinä esiintyvän naishahmon käsivarren asento kiinnitti Tutan huomion, sillä se ei näyttänyt luonnolliselta. Oliko kysymyksessä taiteilijan taitamattomuus vai tahallinen poikkeama korrektista ihmisvartalon kuvaamisesta? Asentovirhe herättää huomiota Gunnar Berndtsonin taiteen yleistä taustaa vasten katsottuna, sillä tämän töille on ominaista erityisen luonteva ruumiinasentojen kuvaus. Berndtsonin ihmishahmot ovat omiaan synnyttämään välittömän vastakaivan katsojan ruumiintunnon, jonka kautta syntyy yhteys

peruukkipäisiin taiteentuntijoihin Louvressa tai liittyminen taiteilijan ateljeessa musiikkiesityksen kuuntelijoihin.

Sikäli kuin edellä mainittu asentovirhe ei ole satunnaista kömpelyyttä, vaan tarkoituksella tehty painotus, sitä voisi tutkia Bo Ossian Lindbergin ”utehållin” näkökulmasta. Edellä mainitussa Erwin Panofskyn kuvantutkimuksen ”ikonografis-ikonologista” metodia käsittelevässä kirjoituksessa, ”Om innehåll och utehåll i bilder”, joka on hiljan postuumisti julkaistu uudestaan verkko-aikakauslehti *ICO-Iconografisk postissa*<sup>1</sup>, Lindberg pyrkii selventämään kuvan fyysisen olemuksen (innehåll) ja siitä lähtevien tietopuolisten liittymien, erityisesti ikonografiseksi luokiteltavien merkkien antamien herätteiden (utehåll) tutkimuksellista asemaa ja sen osuutta teoksen ymmärtämisessä eli merkityksen muodostamisessa.<sup>2</sup>

Berndtsonin edellä mainitun teoksen taupauksessa ”virhe”, joka fyysisesti on kuvan sisältöä, on siis ehkä tähdätty vaikuttamaan katsojan havaintoon, joka kuuluu ”utehållin” maailmaan, vaikka kysymyksessä ei tietenkään ole ikonografisesti tulkittavasta merkistä. Näyttelyssä käyntimme aikoihin Tutan väitöskirjatutkimus oli ajankohtainen.<sup>3</sup> Siinä 1800-luvun muotokuvien ja ryhmä- tai miljöömuotokuvien kulttuuriset merkit nähdään yhteiskunnan läpäiseviä sukupuolittuneita käytäntöjä ja arvostuksia vahvistavina ja siten myös paljastavina, ei niinkään yksittäisten taiteilijoiden kannanottoina, vaan

heidän ylläpitäminään ja ainakin osittain reflektioimattomiin konventioihin liittyvinä. Metodisesti Tutan tutkimustyö on edellyttänyt taideteosten yksityiskohtien tarkkaa erittelyä, sillä juuri teosten ”mikrotasolla” tapahtuu hänen mukaansa vinoutuneen sukupuolittuneisuuden ”oireilua”.

Panofskya seuraten Lindberg tekee tai näyttää tekevän selvän eron ikonografisen ja ikonologisen tutkimustason välillä. Jälkimmäiseen kuuluu muun muassa ”historiallinen tausta” tai ”yhteiskunnalliset” kysymykset. Hän huomauttaa, että Panofskyn ikonografis-ikonologinen metodi toimii parhaiten 1400–1500-lukujen taiteen tutkimuksessa. Se tuskin ihmetyttää, sillä metodi on kehitetty juuri sen aikakauden taideteosten tarkastelussa. Ikonografiset selvitykset koskevat kuvan ”utehällia”, mutta Lindberg laajentaa käsitteen toiminta-alueetta toteamalla, että se on se mikä katsojalle on kulttuurisessa mielessä tuttua tai tunnistettavaa.<sup>4</sup>

Tutan väitöskirjatutkimuksen aineistoon ei ikonografis-ikonologinen menetelmä, sellaisena kuin sen Panofskyn soveltamana tunnettu, oikein sovellu. Taide instituutiona ei 1800-luvulla ollut enää sama kuin renessanssin aikana, siitä huolimatta, että Tutan väitöskirja-aineistosta löytyvät motiivit, joita juuri 1500-luvulla alkaa esiintyä taiteessa enenevästi eli muotokuvat, ryhmämuotokuvat ja ihmiset toimintaympäristöissään. Ratkaiseva ero, joka on myös periaatteellinen, on aiheiden sekularisoituminen ja mytologisten elementtien poisjääminen. Metodologisesti (huom. ei metodisesti) Tutan tutkimuksen lähtökohta on, että taide on juuriltaan ja olemukseltaan yhteiskuntaa siinä missä muutkin sen prosessit ja toteuttaa siinä vallitsevia ihanteita ja normeja tai asetuu ehkä vastustamaan niitä. Taideteoksen ”ymmärtäminen” ei pääpiirteissään perustu erityiseen, väliin tulevaan merkitystasoon eli koodattuun ikonografiseen apparaattiin. Realismin taiteen kulttuuristen merkkien viitekehys, ”utehäll”, on kokemuksen pohjal-

ta tunnistettava toimintaympäristö.

Olisiko metodologinen lähtökohta, joka ei priorisoi ikonografisia tai ylipäätään tekstijärjestelmiä, mahdollinen, tai suorastaan paremmin taiteen merkityksiä avaava, myös renessanssin taiteen tutkimuksessa? Tällaisen näkökulman Italian 1400-luvun taiteeseen tarjoaa Michael Baxandallin *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*.<sup>5</sup> Baxandallin kuva-analyysit ovat Lindholmmin ”utehällin” alueetta, mutta ikonografisen tunnistamisen sijasta niiden viitekehys on ”ruumiillinen” ja taideyleisön omien käytäntöjen maailma eli katseet, liikkeet, tanssiasteleetit, eleet ynnä muut erityisesti seremonioissa, mutta myös arjen toimissa. Baxandallin tapa rakentaa tulkintasfääriä on saanut poikkeittieteellistä vastakaikua tahoilta, joita taidehistorian sisäiset diskurssit harvemmin kiinnostavat. Sitä ovat kommentoineet muun muassa etnologi Clifford Geertz ja sosiologi Pierre Bourdieu.<sup>6</sup>

Ossian Lindbergille ”innehåll”, sisältö, tarkoittaa vain ja ainoastaan sitä, mitä katsoja voi kuvan aineellisten ominaisuuksien perusteella nähdä tai havaita. Kommentoidessaan Lindbergin ”utehällia” Jan von Bonsdorff pitää sisällön rajaamista materiaaliseen teokseen problemaattisena ja viittaa kuvan ominaisuuteen tarjota ainesta sellaisenkin ”näkemiselle”, jota kuvassa ei esiinny, mutta jota se implikoi, esimerkiksi tilan jatkumisena kuvan rajojen ulkopuolelle.<sup>7</sup> Tässä siirrytään kuitenkin katsojan eli kuvan vastaanoton ja ”vapaasti assosioivien” tulkintojen puolelle. Kuvan tekijä on voinut tarkoittaa tulkintaa, joka useimmille katsojille nousee ajatuksiin, mutta hän ei pysty kuvallaan täysin kontrolloimaan sitä, mitä se katsojan mielessä herättää. Lindbergille, joka itse oli monipuolinen ja taitava kuvantekijä, on täysin selvää, että kuva materiaalisena esineenä on tekijänsä tuote. Tämä hallitsee sen mitä kuvaan kuuluu ja mitä siihen ei kuulu sekä tekemiseen vaaditun teknisen apparaatin. Sisältö on teoksessa se kokonaisuus,

jonka taiteilija tuottaa ja panee esille. Kuvasta alkavat tapahtumat ja ilmiöt ovat vastaanottoa, tulkintaa ja kritiikkiä, tunteenomaista tai tiedollista, mutta ”utehällia”.

Sisällössä korostuu kaksi asiaa, taiteilijan tekninen suoritus ja hänen tekijänoikeutensa. Edellinen tarkoittaa, että teos on taiteilijan aikaansaannos, jonka olemassaoloa hän hallitsee (kunnes on kaupassa tai muuten siirtänyt teoksen toiseen omistukseen). Jälkimmäisellä en tässä tarkoita teoksen laisäädännöllistä asemaa, vaan sitä, että se kantaa lausumaa, viestiä tai toteamusta samassa mielessä kuin teksti. Se ilmaisee tekijän näkökannan tai mielipiteen, jonka esittämiseen hänellä on ilmeinen oikeus. Vastaanottoon kiinnittynyt taiteen tarkastelu ei aina riittävästi huomioi, että taideteoksen sisältöön (inhääll) kuuluu immateriaalinen puoli, joka sekin on taiteilijan hallinnan aluetta. Käytännössä nämä distinktiot ovat vaikeasti määriteltäviä ja aiheuttavat toisinaan ylireaktioita ja sekavia kiistoja, mutta periaatesinänsä on selvä. Esitykset, että taiteilijoiden tulee teoksissaan ottaa huomioon galleriayleisön mieltymykset ja pyrkiä siihen, että näyttelykäynnistä tulee tyydyttävä tai peräti euforinen kokemus, jollaista takavuosina joskus kuultiin, ovat ennakkosensuuria, joka kieltää taiteilijan omantakaisen ajattelun ja oikeuden sitä omalla tavallaan ilmaista.

Väitettä, että kuvalle ei ole esitettävissä mitään ”oikeata” tulkintaa Lindberg pitää järjettömänä (orimlig).<sup>8</sup> Ikään kuin taiteilija olisi tehnyt kuvansa sattumanvaraisesti, ilman päämäärää tai tarkoitusta. Tällaista kai esittävät ne, jotka kuvan tulkinnassa haluavat ohittaa ”utehällin” ja mennä pelkän katsomisen pohjalta ”suoraan asiaan”. Voi olla, että todistusmateriaalin puuttuessa kuvaa ei pystytä tulkitsemaan yksiselitteisesti, mutta se ei merkitse, että kuvalla ei ole koskaan mitään tarkoitettukaan. Lindberg ei kiellä, etteikö kuvan vastaanotossa annetut merkitykset voi aikojen kuluessa muuttua, ja hänen mielestään olisi virhe ohittaa tällaiset muutokset,

sillä ne kertovat tulkintakentän inhimillisistä, poliittisista, taiteentutkimuksellisista ja mentaalihistoriallisista muutoksista.<sup>9</sup>

Merkitykset muuttuvat kuitenkin taideteoksen ”sisällön” ehdoilla. Sisältö on muuttuneissa tilanteissakin edelleen ihmisten välisen suhdeverkon solmukohta, joka herättää ja kanavoi tunteita ja aatteita ja joka joskus myös nostattaa toimintaan (vertaa ikonoklasmit ja patsaiden kaatamiset). Tutun väitöskirjatutkimus on oiva esimerkki siitä, miten taiteen tutkimus voi toimia tulkintakentän muutosvoimana. Teosanalyysi uudesta – feministisestä – näkökulmasta ei muuta teosten sisältöä, mutta laajentaa tulkintakenttää. Kuvat, jotka ovat aikoinaan vastanneet tekijän, tilaajan, mallien ja taideyleisön yhteisiä arvoja ja asenteita, osoittautuvat problemaattisiksi, kun nuo arvot ja asenteet otetaan kriittisen tarkastelun kohteiksi.

Onko taideteoksen alkuperäinen muoto, sen sisältöisenä (Lindbergin tarkoittamassa mielessä) kuin se tekijän käsistä on lähtenyt, tutkimuksellisesti priorisoitu verrattuna mahdollisiin myöhempiin muodonmuutoksiin? Tämä riippuu siitä, miten tärkeänä tekijänoikeutta pidetään eli miten pitkälle kunnioitetaan taiteilijan oikeutta teokseensa, silloinkin kun hän ei enää itse ole elossa. Tekijän tarkoitusperät ja taidot sekä tekovaiheissa vallinneet sosiaaliset ja materiaaliset edellytykset ovat olleet ratkaisevia sille, että teos ylipäättään on olemassa ja merkityksenantoprosessi käynnistynyt. Koska vastaanottoa ilman tarjottua havainnon kohdetta ei voi olla, vaikuttaa siltä, että teoksen syntyä on pidettävä erityisen tärkeänä tutkimuskohteena. Muutos, jonka teos on maailmassa aikaan saanut, lähtee sen ”syntypisteestä”, joka siis pohjustaa myös mahdolliset myöhemmät muutokset teoksessa ja sitä koskevissa tilanteissa. Kysymykset niin sanotusta vastaanotosta ovat itsessäänkin kiinnostavia, mutta alkuperäiseen sisältöön nähden sekundaarisia.

Alkuperäiseen sisältöön kiinnittyvää tutkimustehtävää, joka juuri ”utehällin” tutkimisen kautta yrittää selvittää merkityksenmuodostusta, on joskus arvioitu mahdolltomaksi, koska tutkija ei muka voi tuntea tekijän teokseen aikoinaan liittynyttä ajatuksen juoksua eli tutkimuksen esteenä on vierassieluisuusongelma. Jos teos kuitenkin on materiaalisena olemassa, se on tulosta toimista, joista on syntynyt objektiivista näyttöä. Tutkimus on kohdistettava tähän näyttöön, joka yhdessä fyysisen sisällön kanssa muodostaa taideteoksen. Teoksen voi siis rakentaa uudestaan tai rekonstruoida tutkimuksen avulla, ja jos pitäydytään alkuperäistä koskevaan tietoon ja vältetään anakronistista ”sekoilua”, on jopa mahdollista tavoittaa sellaistaakin, mikä viittaa taiteilijan ajatuksen juoksuun. Silloin ollaan kuitenkin tulkinnassa, sisällön ja ”utehällin” ulkopuolella, itse asiassa Panofskyn ikonologisessa vastaanotossa, jossa päätöksiä teosten merkityksestä tekee ”sivistynyt” tutkijajuhki.

Vaikka ”utehällia” koskevaa aineistoa monasti löytyy enemmän kuin tutkimuksen alussa on kuvitelu, täydellistä rekonstruktiota, missä kaikki detaljit ovat paikallaan kuin palapelissä, ei välttämättä synny, ja synnä on usein näytön tasolla oleva ristiriita tai tulkintaongelma. Teosta koskevaa todistusaineistoa, esimerkiksi asiakirjoja, ei ole valitettavasti tuotettu tulevaisuuden tutkijaa silmällä pitäen, ja tämä saa usein tyytyä pelkkiin todennäköisyyksiin ja hypoteesien rakentamiseen.

Taideteokset synnyttävät katsojissa erilaisia yksilöllisiä tai yhteisöllisiä assosiaatioita muun muassa koska ne ovat ”todellisemmin” läsnä olevia kuin tekstinä tarjotut kuvaukset.<sup>10</sup> Tarkasteltiin niitä mistä näkökulmasta hyvänsä, niiden historiallisuutta on vaikea kieltää. Heti kun materiaalisen tuottamisen prosessi on päättynyt, teos siirtyy ”historiaan” muun muassa erilaisten tulkintojen ja selvitysten kohteeksi. Taideteokset viestivät vain rajallisesti menneiden aikakausien ih-

misistä, mutta sellaisinakin niiden erityinen informaatio tiivistyy työstössä, jonka materiaallinen muoto säilyttää.

Eeva Maija Viljo on Turun yliopiston taidehistorian emeritaprofessori. Hän on tutkinut erityisesti 1800-luvun arkkitehtuuria sekä tuon ajan taidekysymyksiä sosiaalishistorian, oppihistorian ja restaurointien näkökulmasta.

## Viitteet

- 1 Bo Ossian Lindberg, ”Om innehäll och utehäll i bilder, “ *ICO-Iconographisk post*, nro. 2 (2021): 65–85. <https://ojs.abo.fi/ojs/index.php/ico/article/view/1746>
- 2 Panofskyn oma, paljon huomiota saanut esittely ”metodistaan” sisältyy kahtena, toisistaan poikkeavina versioina hänen artikkelikokoelmiinsa *Meaning in the Visual Arts* (Garden City, N. Y.: Doubleday Anchor Books, 1955) ja *Studies in Iconology* (New York and Evanston: Harper and Row, 1962 [1939]).
- 3 Tutta Palin, *Oireileva miljöomuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina* (Helsinki: Kustannus Oy Taide, 2004).
- 4 Lindberg 2021, 70.
- 5 Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style* (Oxford/New York: Oxford University Press, [1972] 1985).
- 6 Geertz, Clifford, *Local Knowledge* (London: Fontana Press, [1983] 1993, 102–108; Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* (Cambridge: Polity Press, [1992]1996), 313–321, 334.
- 7 Jan von Bonsdorff, ”Några reflexioner kring Bo Ossian Lindbergs begreppspar ’utehäll’ och, ’innehäll,’ teoksessa *Songs of Ossian: Festschrift in Honour of Professor Bo Ossian Lindberg*, Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 27, eds Åsa Ringbom & Renja Suominen-Kokkonen (Helsinki: Taidehistorian seura 2003), 15–19, 16.
- 8 Lindberg 2021, 67.
- 9 Lindberg 2021, 73–74.
- 10 Lindberg 2021, 70.