

# Käytännön teoriapitoisuudesta – Emeritusprofessorin teoriatestamentti

puheenvuoro

Altti Kuusamo

Concepts are hardly ever used exactly the same sense.

– Mieke Bal<sup>1</sup>

## ”Suuri teoria” ja ”abstrakti empirismi”, historiaa

Vuonna 2003 ilmestyi keskustelukirja *Life. after. theory*, jossa joukko tunnettuja filosofejia etsi tietä takaisin kirjallisuuteen raskaan teorian alta (Jacques Derrida, Frank Kernmode, Christopher Norris, ym.).<sup>2</sup> Keskustelijat pohtivat kirjallisuuden kasautuvaa teoriaperinnettä William Empsonista lähtien – pääsemättä lähivuosikymmenien teoriakeskustelun

arviota pitemmälle. Kuitenkin nimi oli lupaava.

Empsonin aikalainen C. Wright Mills julkaisi vuonna 1959 sittemmin klassikoksi muodostuneen teoksen *The Sociological Imagination*, jossa hän määritteli laveasti ”suuren teorian” ja ”abstraktin empirismin” (*abstracted empiricism*) välisen eron. Teoksen kysymyksenasettelu on monimutkainen. Millsin mukaan ”abstrakti empirismi” johtaa spesialisoitumiseen ja kvantitatiiv-

visten menetelmien käyttöön ja sen suhde vertailevaan teorianmuodostukseen jää heikoksi ja sirpaleiseksi; vastaavasti ”suuri teoria” on pahimmillaan spekulatiivista universalismia.<sup>3</sup> Kauan sitten pro gradu-tutkielmassani tulkitsin – käytännöllisistä syistä – Millsin eron seuraavasti: ”suuri teoria” sisältää paljon spekulatiivista ja teoriaa ja vähän faktoja teorian tueksi, ”abstrakti empirismi” taas tarjoaa paljon faktoja, mutta niiden suhde vertailevaan (monitieteiseen) teorianmuodostukseen on häilyvä. Katsoin silloin, että Arnold Hauser oli tyypillinen suuren teorian edustaja, kun taas useat brittiläiset taidehistorioitsijat, kuten John Shearman, puolestaan edustivat abstraktia empirismia.

Pidän edelleen tätä jakoa melko käytännöllisenä. Shearmanin manierismi-tulkinnan suhde historiaan ja sosiologiaan oli suhteellisen abstrakti: hän uskoi, että ”ulkoiset tapahtumat”, kuten sodat ja poliittiset muutokset, eivät vaikuttaneet italia-



laisen manierismin syntyyn ja eivät siten hänen mielestään voineet toimia tyylikauden syntyä selittävänä tekijänä.<sup>4</sup> Eivät tosiaankaan, koska ne olivat satunnaisia verrattuina rakenteellisiin sosiaalisiin tekijöihin, jotka hän unohti. Hän myös myöhemmin – tosin hieman epäillen – uskoi E. H. Gombrichin johdattelemana, että monitasoisia, divergenttejä merkityksiä ("hypotheses of divergent meanings on different levels") ei taiteessa ennen 1550-lukua juuri ollut; se että ajatteleme divergenttejä merkityksiä, on hänen mielestään vasta "19. vuosisadan (sic!) psykoanalyysin tulos".<sup>5</sup> Kysymys on kaukana historiassa sijaitsevien tiedostamattomien rakenteiden synnystä – aivan kuin tiedostamattomia merkityksiä voisi tietoisesti tuottaa vain jostakin ajallisesta hetkestä lähtien ja aivan kuin tiedostamaton olisi syntynyt vasta mainitussa vaiheessa. Shearmanin oli kuitenkin analyysissään pakko hieman perääntyä Gombrichin oletuksista, koska hän tutki Raffaellon *Heliodoroksen karkoituksen* monitasoisista merkitysrakennetta. *Tutkimuskäytäntö* saneli tämän "oikaisun". Myöhemmin taas Shearman arvosteli – oikeutetusti – Donatellon

pronssisen Daavidin (~1430) "synkretistisiä" eli kosmologiasta vauhtia ottavia ja siten tosiaankin haihattelevia tulkintoja, mutta päätteli kuitenkin itse – hieman anakronistisesti –, että Daavidin jaloissa oleva Goljatin pää olisi Donatellon "omakuva uhrina".<sup>6</sup> Kuitenkaan hän ei huomannut edetä käytännölliseen tulkintaan ja katsoa Goljatin päätä tarkemmin ja katsoa Goljatin päätä tarkemmin silmällä pitäen tämän oletetun Goljat-Donatellon ikää ja yrittää sitä kautta määrittää veistoksen tuossa vaiheessa auki olevaa dateerausta. Kun hän arvosteli *Daavidin* tulkintaan pesiytynyttä teoretisaatiota, hän unohti itse olla käytännöllinen.

Abstrakti empiristinen tutkimusasenne on usein saanut aikaan tuntevia myyttisiä ennakkoluuloja. Ennakkoluulot teorioita kohtaan ovat useassa tapauksessa yhtä abstrakteja tai teoreettisia kuin teoriat ovat. Teemme havaintoja taideteoksista. Tarvitsemme kriittistä otetta käsitteiden liikuntaa kohtaan, että ymmärtäisimme omaa muuttuvaa suhdettamme voimakkaita malleja muodostavien eri teoreettisten virtausten edessä. Taidehistorian perinteinen teorianvastaisuus on jättänyt pitkän jäljen: ennak-

koluuloja on ollut puhetavoissa siinäkin vaiheessa, kun systemaattisia teoreettisia lähestymistapoja alettiin harrastaa. Tästä vaiheestahan ei ole kovin kauan.

Abstraktin empiristisen asenteen huippu saavutettiin modernin arkkitehtuurin tutkimuksessa, kun seurattiin funktionalistisen teorian malleja. "Funktionalismi poisti rakennuksen sisä- ja ulkotilan välisen eron." Eikä poistanut. Lepattavia, ruuveilla kiinnitetyjä miniriittilevyä tai aaltopeltiä ei koskaan tuotu sisään huoneistoihin eikä ikkunanauhan vaikutelma näy yksittäisessä asuinhuoneessa. "Julkisivu ei enää ole kulissi funktionalismissa." Onpas: jos kantavat rakenteet nousevat rakennuksen sisältä käsin, silloin voidaan ulkoseiniin pystyttää millaiset kulissit tahansa, kuten esimerkiksi ikkunanauha – koska ulkoseinä ei ole kantava rakenne. Yleensä kantava konstruktio näkyi harvoin – ja silti luotiin vastakohta "totuus/kulissi" ja uskottiin siihen. Myös arkkitehtoninen "monimuotoisuus" (esimerkiksi nyt Jätkäsaarella) ja yhtenäisen kaupunkikuvan (vaimenevat) maksiimit ovat joutuneet usein "teoreettiseen" ristiriitaan, joka on sitten näkynyt käytännössä. Vastaavasti, kun alettiin



puhua postmodernisista, todettiin usein tutkimuksissa, että funktionalismi unohti symbolit. Ei suinkaan, funktionalismi teki funktioista symboleja. No, tämä kaikki on selvitetty perinpohjin jo kauan sitten. Kuitenkin funktionalismin kritiikki opetti pois *abstraktista* totuudesta.

Sokea teoria piilottaa käytännön ristiriidat, jos kaikki uskovat siihen. Koska modernistisen rakennuksen tuli *erottua* modernistisuudellaan, oltiin kauan aikaa sokeita myös klassistisen kaupunkikuvan tuholle – ja sille, että valkoisten tai luunvalkoisten rakennusten koko kasvoi Bauhausin jälkeen muutamassa kymmenessä vuodessa sietämättömäksi ja pilasi käsitämättömän kouriintuntuvasti yhtenäistä kaupunkikuvaa, kaikki tämä funktionalistisen ”teorian” mukaan.<sup>7</sup> Modernistisesti koulutetut arkkitehdit puhuvat edelleen ”päälle liimatuista” rakenteista ”aitojen” rakenteiden sijasta. Eräässä TV:n arkkitehtuuriohjelmassa, jossa etsittiin Suomen kauneinta kotia, arvoraatiin kuuluva arkkitehti, joka hyvin herkästi havaitsi ”päälle liimatut” rakenteet, katsoikin yhtäkkiä, että erään täysvalkoisen ja tyhjän olohuoneen laidassa oleva täyspunainen nojatuoli ei

ollutkaan ”päälle liimattu” vaan jotakin orgaanisesti sisutukseen kuuluvaa. Kyseisen kommentin lausuja oli nähnyt asiaan kuuluvan teoreettis-normatiivisen mallin jossakin. Abstraktin empirismin arkkitehtuurikoodi kuuluukin: vain abstrakti maksimi johdattaa näkemistäsi, etkä saa nähdä toisin kuin mallin (teorian) mukaan. Tällä on ollut takavuosina ikäviä seurausvaikutuksia myös modernin arkkitehtuurin tutkimukseen – sen lisäksi että on pääosin tutkittu vain ”hyvää” eli erottuvaa arkkitehtuuria. Mainitsemani asiat ovat olleet jo kauan normaalitiedettä, totta kai. Mutta on jotenkin outoa, että monet käsitykset funktionalismista elävät aivan kuin perusteellista kritiikkiä ei olisi käyty vuosikymmeniä ja aivan kuin Juan P. Bontan teosta *Architecture and Its Interpretation* (1979) ei olisi koskaan ilmestynyt.

Teoreettiset ja käsitteelliset yleistykset ovat erikoisia havainnon suodattimia. Ehkä puhuvinkin esimerkki tästä on Linda Nochlinilta: Kun tiedämme, että Edgar Degas oli antisemiitti, huomaamme katsovamme Degas’n teoksia hieman toisin silmin.<sup>8</sup> Vastaavasti ränsistyneet rakennukset Italiassa ovat ”ihanan” patinan

peittämiä, kun taas Venäjällä samanlainen rakennusten kunto on vain rappion ja hoitamattomuuden merkki. Ideologinen teleskooppi nimeltä ”maailmankuva” kääntyy kitisten taustalla. Taidehistoria on täynnä esimerkkejä vastaavista tapauksista ja ne aktivoituvat jokaisen taidehistoriallisen uudelleenlöydön ilmaantuessa. Vaistonvaraisen teoreettisen yleistyksen toinen nimi onkin monessa tapauksessa Ennakkoluulon pahe. Mitä viattomampi tulkitsija on sovellusten suhteen, sen teoreettisempi hän lopulta on!

Käsitteet ovat kavalia. Toiset käsitteet tuntuvat käytännöllisemmiltä kuin toiset ja upottavat meidät erilaisiin tutkimuskäytäntöihin paremmin kuin toiset. Tiedämme esimerkiksi miten vaikeaa Martin Heideggerin filosofisista käsitteistä on saada muodostettua käyttökelpoisia työkaluja kuva-analyysiä varten. Taideteostulkinnassa tarkkaavaisuus ei ole käsite vaan käytäntö, jolla on yhteys mallinmuodostusta kritikoivaan toimintaan. Parhaiten asiat sujuvat silloin, kun teoriapitoisuutta on vaikea mitata eli silloin, kun *tämä pitoisuus liukenee teoksesta tehtyihin huomioihin*. Käsitteet sulavat tarkkaavaiseen



punnintaan ja teos tulee vastaan ja auttaa löytämään sopivia tulkintamalleja. Kun eri teorioiden arvoa suhteutetaan, luennoitsijan tehtävä, esimerkiksi, on näyttää, miten jokin teoreettinen oivallus saa teoksesta tehdyt havainnot säihkymään. Syvä kiinnostus teorioihin ei todellakaan ratkaise, onko tutkija ”teoreettinen” vai ”käytännöllinen”. Sen ratkaisee se, miten kriittisellä tai käytännöllisellä tavalla teoriaa on sovellettu. Viime vuosisadan alun formalismin myöhempi kritiikki opetti kauan sitten, että jokaisella teorian vihamiehellä ja -naisella on jokin teoria, vain suhde siihen saattaa olla huomaamaton tai niin abstrakti, ettei sen yksinkertaista viettelyä havaitse.

### **Teoreettisuus, käsitteet ja käytännöt**

Uudet käsitteet syntyvät oivaltavista *käytännön* tulkintaoperaatioista ja avaavat reittejä yllättäville tavoille katsoa samaa. Refleктоimatон ”rehellisyys” tai pikemminkin pitäytyminen jonkin käsitteen uskollisessa soveltamisessa saattaa puuduttaa tutkimuskäytännön. Theodor Adornon ajatusta muunnellen voisimme todeta, että teoreettiset hoksottimet saatetaankin mitata juuri siinä *käytännön* tulkintatyössä,

jossa tulkinta saattaa kaikota kauimmaksi tutusta.<sup>9</sup> Tätä asennetta on joskus kutsuttu ”ylitulkinaksi”. Toisaalta Jonathan Cullerin mukaan vain ekstreemi tulkinta on kiinnostavaa.<sup>10</sup> Tällaisessa tulkinnassa emme niinkään tarvitse metodologioiden tukea vaan soveliasta ja heterogeenistä etääntymistä metodologioista. Ne eivät aina saata meitä maaliin. Siksi keskeistä on myöntää käsitteiden notkeus ja niiden salakavala ja nopea kulkeutuminen metodologiasta toiseen. Tästähän Mieke Bal on oivaltavasti kirjoittanut useassa yhteydessä.<sup>11</sup>

Käytännöllinen ihminen tarvitsee etukäteisiä mielikuvia siitä, miten hän tulee pääsemään ratkaisuun jostakin käytännön ongelmasta. Nämä mielikuvat ovat aina teoreettisia. Ilman niitä käytäntö ei onnistu. Tarvitsemme siihen esikäsitteiden huomaamatonta valoa. Kun olemme ratkaisseet jonkin käytännön tutkimusongelman, ratkaisuun johtanut esikäsite nimitään ja se saa oman paikkansa käsitteiden notkuvalta hyllyltä. Kokoavasti voi todeta Balia siteeraten: ”Mutta teoria [--] on pikemminkin tapa olla vuorovaikutuksessa kohteen (*object*) kanssa”.<sup>12</sup> Käsite *thèrein* tarkoitti alunperin tekemisen sy-

vää pohtimista.<sup>13</sup> Jonathan Cullerin puolestaan toteaa: ”Teoria ei anna [tutkijalle] tulkinnallisia metodeja, joita tutkija sitten soveltaa kirjalliseen työhön päätelläkseen siitä jonkun toisen järjestelmän merkityksiä. Päinvastoin, se mitä kirjallisen työn on kerrottava meille, kantaa perustavanlaatuisia teoreettisia merkityksiä”.<sup>14</sup> Vastaavasti kuvataiteen käytäntö synnyttää teoreettisia kysymyksiä, jotka puolestaan valaisevat itse käytäntöä. Teoksessaan *Minima Moralia* Adorno menee jopa niin pitkälle, että katsoo juuri ”intellektuaalisen rehellisyyden” muodostavan jarrun tutkimukselle).<sup>15</sup> Louis Althusserin tunnettu ajatus ”teoreettisesta käytännöstä” ei ole vain oksymoron,<sup>16</sup> vaan havaitsemisen dynamiikkaan kuuluva faktori – niin kauan kuin kriittinen havaitsemisprosessi osallistuu ennakkoluulojen vertailuun.

Mitä siis tiedämme varmasti? Ainakin seuraavaa: kun tulkitsemme kuvia tai objekteja analyttisesti, tarvitsemme kriittistä vertailevaa silmää, tarvitsemme muistiin palautusta ja haastavia assosiaatioita; tarvitsemme, emme pelkästään näkökulman, vaan myös mahdollisuuden sen vaihtoon ja tutkimusobjektin herättämää kriittis-



tä irrottautumista. Tämä tarkoittaa: ilman huomaamatonta teoreettista taustahuminaa kuvan analyttinen tarkastelu ei ole *käytännöllistä*. Kuvien tulkinnassa ”teoria” uppoaa ja tuntuu häviävän kuvan havaitsemisen vertaileviin prosesseihin.

Havaitsemisen tutkimus on ollut havaitsemisen ehtojen käytännöllistä tulkintaa, jossa teoria ja kuvista tehdyt käytännön päätelmät yhdistyvät tiiviiksi ketjuksi. Uusi teoria avaa uusia käytännön lukureittejä. Keskustellessani hoksottimien roolista ”käytännön miehenä” tunnetun arkeologian professori Jussi-Pekka Taavitsaisen kanssa, hän kommentoi asiaa: ”Jotta hoksottimet aktivoituisivat, ihmisellä täytyy olla yleissivistystä.”

Erityisen vahingollista tieteessä on ollut arkitajunnan ajatus käytännöllisyydestä – aivan kuin ne, jotka harjoittavat myös teoriaa, olisivat jollakin tavalla irti arkielämän käytännöstä. Itse asiassa asenne on ollut absurdi ja loukannut niitä, joiden suhde empiriaan on ollut yhtä käytännöllinen kuin toistenkin. Suuri osa käytäntöä kuuluu edelleen kuvan eri elementtien hoksottimellisesti vaativassa tulkinnassa (sic).

Jos meillä ei ole mielikuvia, tarkoittaa

muistitietokuvia, kuvaa edeltävien ja sitä ympäröivien kuvien erityisestä historiallisesta rekisteristä, on meidän silloin myönnettävä anakronistisen otteemme yleisyys ja historiallinen epäkäytännöllisyys. Mutta jos huomaamme, että tietyt ajattelun kategoriat tuovat valaisua jonkin vanhan taiteen teoksen merkitysprosesseihin, saatamme olla sovussa taidehistorian ”oman” käytännön kanssa. Edellinen asenne on joissakin tapauksissa teoreettista haihattelua, jälkimmäinen ei. Nykytulkinnan sovittaminen historialliseen tietoon on aina mutkikas operaatio, mutta hyvin tehtynä harvoin ”epäkäytännöllistä”. Hermeneutiikka, joka myöntää nykytulkinnan ja historiallisen tutkimuskohteen välisen kuilun, ymmärtää nykytulkinnan kattavuuden; tämä tarkoittaa: emme voi katsoa historian ”lasiseinän taakse” ja siten emme voi toteuttaa tutkittavaan aikaan kuuluvaa tulkintaa.<sup>17</sup> Mutta tämä ei kuitenkaan estä meitä yrittämästä ymmärtää tietyn ajan merkityksenantotapahuman yleisiä ja erityisiä ehtoja: koska meillä ei ole paluuta historiaan, ainoa tie on saada merkityshorisontit yhtymään. Ei ole kovin vaikea arvata, miksi juuri 1960-luku alkoi ymmärtää manieristi

Jacopo Pontormon kuvallista toimintaa paremmin kuin aiemmat tutkimushistorian kaudet.

### **Konservatiiviset teoreettiset ainekset esimodernin taiteen tutkimuksessa**

Olen usein ihmetellyt italialaisia tieteellisiä näyttelykirjoja renessanssin ja barokin taiteesta. Kriittisissä luetteloissa ovat tyylliteikijät edelleen keskeisellä sijalla ja edelleen niissä harvoin analysoidaan itse kuvaa. Sen sijaan saatetaan käydä läpi kaikki jo läpikäyty: kuka-olikaan-tekijä-ja-kenen-mukaan, provenienssit, dateeraukset, tyylliseikat jne. Uudelleen ja uudelleen. Kun sama tehdään tieteellisestä luettelosta toiseen, tutkimus ei kehity vaan jauhaa paikallaan. Uusia systemaattisia näkökulmia avataan harvoin, jos koskaan, tieteellisissä luetteloissa. Teoksen tulkintaan ei keskitytä. Sama tutkija saattaa julkaista samantapaisen pienen tekstiosuuden luettelosta toiseen, jossa hän siteeraa edellisiä tyyli-pohdintojaan; ajattelen tässä esimerkiksi Gianni Papin tekstejä Lo Spadarinosta (1585–1651) tai suurta osaa historioivasta Caravaggio-tutkimuksesta. Tapasin syksyn





2016 Pietarin taidehistorian konferenssissa nuoren genovalaisen taidehistorioitsijan, joka ironisesti totesi, että italialainen taidehistoria suhtautuu vieläkin varauksellisesti ikonografiaan.

Teoreettiset käsitteet auttavat joissakin tapauksissa ratkaisemaan kuvan tapahtumien jäsenystä. Niillä on kokonaisuutta hahmottava ja käytännöllistä silmää avaava tehtävä. Pontormon *Joosef Egyptissä*-maalauksen (kuva 1) tutkimus on yllättävästi polkenut paikallaan Kurt Forsterin *Pontormo*-monografiasta lähtien (1966). Maurizia Tazartes mainitsee niinkin myöhään kuin vuonna 2008, että *Joosef Egyptissä*-maalauksessa Pontormon ratkaisut ovat "surreaalisia ja metafyyysisiä".<sup>18</sup> Ne eivät ole kumpaakaan. Maalaukseen ei vain ole kunnolla paneuduttu. *Joosef Egyptissä*-teoksen tulkinta on ollut abstraktin empirismin passiivista juhlaa. Tulkinnan avaimet ovat olleet hukassa kymmeniä vuosia. Me näemme maalauksen, teemme siitä havaintoja, ja se ei silti saata aueta. On myös puhuttu Pontormon "epäjatkuvasta tavasta" kertoa visuaalisesti.<sup>19</sup> Kyllä, mutta sillä on/oli funktionsa. Tarvitsemme teoreettisia käsitteitä observaatiota auttamaan.



**Kuva 1. Jacopo Pontormo, *Joosef Egyptissä*, n. 1517. Öljyväri puulle, 96 x 109 cm. National Gallery, London. [http://library.artstor.org/#!/asset/ANGLIG\\_10313766660](http://library.artstor.org/#!/asset/ANGLIG_10313766660) (haettu 12.9.2017).**

Kehittämäni koko maalauksen näyttämöä luonnehtiva euforia/dysforia -malli sai mi-

nut huomaamaan, miten koko maalauksen avain oli Faaron edessä seisovan Jaa-

kobin (kirkas sininen asu + suuren perheen euforia) ja sitä lähellä selin istuvan realistisen, aikalaisasuisen lapsi-Bronziron (Pontormon oma ”perhe”, melankolia, dysforia) tiivis syntagmaattinen vastakohtaisuus. Dysforia/eurofia -merkitysakseli antaa selityksen valoa myös maalauksen näyttämön yksinäisille ”eläville patsaille” (*statue viventi*).<sup>20</sup> Huomaamaani vastakohtaan/merkitysjännitteeseen en löytänyt mitään viittausta aiemmassa tutkimuskirjallisuudessa, vaikka merkitysjännite on ollut näkyvässä maalauksessa kaikki nämä ajat. Ylipäänsä *Joosef Egyptissä* oli osoittautunut yllättävän vähän tutkituksi renessanssin keskeiseksi maalaukseksi.

Olen myös ihmetellyt sitä suurpiirteistä suhdetta, joka silloin tällöin tulee esiin vanhan taiteen yksityiskohtien seuraamisessa. Vuoden 1525 tuntumassa Perino del Vaga piirsi Rooman San Marcello al Corso -kirkon Crocifisso-kappelia varten Pyhän Matteuksen figuurin, jota hän ei itse ehtinyt toteuttaa freskomaalaukseksi. Sen teki 1539–40 Daniele da Volterra seuraten tarkasti Perinon piirrosta (*modellona*), mutta kuitenkin lisäten konstellaatioon enkelin esittelemässä rotulus-tyyppistä evankeliu-

mitenkistä Matteukselle. Olen yrittänyt löytää tutkimuskirjallisuudesta mainintaa tällaista visuaalisesta elementistä nimetä enkeli, turhaan, vaikka juuri tämä enkeli oli Danielen oma luomus ja tällä kuvalisäyksellä oli merkitystä aktiivisena, itsenäisenä enkelitoimijana. Syy tähän suurpiirteisyyteen saattaa piillä siinä, että enkeli-attribuutille ei tutkimuksessa annettu *empiiristä painoa* tai visuaalisen elementin (teoreettista) statusta sen takia, että se aiemmin koettiin kitsch-elementiksi – ja usein jopa tänä päivänä. Olen aiemminkin ihmetellyt enkeli-elementtien laiminlyöntejä myös aivan uusimmassa tutkimuksessa.<sup>21</sup> Syy saattaa olla sama. Tällaisia aukkoja syntyy usein tutkimuksen jämähtämisen takia: on totuttu abstraktisti seuraamaan sitä figuuria, jota on kommentoitu tutkimuskirjallisuudessa jo aiemminkin. Tavasta ei hevillä poiketa.

Kun tutkija huomaa aukon tutkimuksessa, se hyvin usein kertoo *empiiriseen aineistoon kohdistuneiden ennakoosenteiden olemassaolosta*. Tällöin isotkin kokonaisuudet saattavat jäädä tutkimuksen ulkopuolelle. Tuore kysymyksenasettelu ei ole päässyt huuhtelemaan vanhoja en-

nakkoluuloja. Tutkimukseni ensimmäisistä suojelusenkeleistä sai alkunsa varhaisen suojelusenkelikirjallisuuden (1600-luvun alku) ja sen ensimmäisten visualisointien suhteista – ja samalla aukosta perustutkimuksessa. Ensimmäisiä suojelusenkeleitä oli käsitelty vain kunkin taiteilijan monografioiden yhteydessä. Yleensä uudet käsitteet (lue: ongelmat) eivät synny ”teoriasta” vaan empiiristen vaihtoehtojen punninnasta – johon ”teoria” tuo usein vain kaukaista valoa.

Olen usein ihmetellyt, miksi teoreettisesti orientoituneet tutkijat eivät ole testanneet Warburgin ”bewegtes Beiwerk” (liikkuva sivuaihe) -teoriaa 1500-luvun puolivälin (roomalaisella) aineistolla. Tällä käsitteellä Warburg tarkoitti antiikin kuvastosta peräisin olevien liikefiguureiden ilmestymistä 1400-luvun lopun maalausten laita-alueille; voimakkaat liikemuodot olivat peräisin antiikin dionyysistä sarkofageista.<sup>22</sup> Pakanallinen antiikki tanssi marginaalista kohti kuvan keskustapahtumia. Mutta mitä tapahtui 1510-luvun jälkeen Warburgin postuloimalle ”bewegtes Beiwerk”-dynamiikalle, on jäänyt laajassa mielessä tutkimatta. Kysymyksessä on edelleen iso aukko,



jota olen parhaani mukaan täyttänyt sen nuorena jatko-opiskelijana huomattuaani. Oikeastaan on muistettava, että koko "bewegtes Beiwerk -teoria sai alkunsa yhdestä maalauksesta, Ghirlandaion *Johannes Kastajan syntymästä* (1489–90) ja siinä olevasta mainadi-sivuhenkilöstä. Tähän on Warburg-kirjallisuudessa sitten satoja kertoja palattu. Abstraktia empirismiä. Olen myös hämmästyneenä pannut merkille, että monet brittiläiset renessanssin tutkijat, jotka ovat teoreettisesti orientoituneita ja seuranneet Warburgia, eivät yksinkertaisesti tunne 1500-luvun alun jälkeistä roomalaista kuvastoa. Kun kenttätyö on jäänyt tekemättä, teorioidaan pääasiassa yhden kuvan pohjalta. Kysymys on juuri siitä roomalaisesta empirisestä aineistosta, jota Warburgkaan ei juuri tuntenut, eikä halunnut tuntea, koska se hänen mielestään oli vain manierismin ja barokin "muskeliretoriikkaa".<sup>23</sup> Kun Warburgia seurataan, on kuitenkin tehtävä rajusti kenttätyötä, että ymmärtää hänen ajatuksenjuoksunsa täyteydet ja puutteet – juuri myöhäisrenessanssin osalta.

### **Idealisoivan (lue: jubiloivan) teoretisaation vaarat**

"Tutkin tätä ja tätä maalausta Maurice Merleau-Pontyn mukaan." Entä itsesi mukaan? Usein teoreetikon ajatuksia ei testata tutkittavalla kuvalla vaan kuvaa testataan teorialla – lisäämällä kuvan tulkintaan etäännyttävää "käsitteellistä" höyryä. Merleau-Pontyn Cézanne-fantisointi-idealisointi hänen myöhäisessä kirjoituksessaan "Silmä ja henki" on edelleenkin aivan turhaan sotkenut monen tutkijan pään. Merleau-Pontyn havaitsemisen fenomenologian lukeminen on minulle ollut suuri elämys – niin kauan kuin hän ei puhu taiteesta. Empiirisen asenteen ja "intellektualismin" kritiikki on tuntunut hedelmälliseltä.<sup>24</sup> Kun hän puhuu modernista taiteesta, suuret idealisaatiot astuvat kuvaan. Ne on huomattava ja oltava niiden kanssa varovainen. Myöhäinen "Silmä ja henki" -essee (1961) sisältää kaikki 1910–20-lukujen kritiikin väljähtyneet puoltolauseet: "Cézanne etsii syvyyttä [--], tätä olemisen salamointia".<sup>25</sup> Merleau-Ponty mytologisoi "tositaiteen" synnyn. Jos aikamme uskoo näitä Merleau-Pontyn "värähteleviä" sanoja viimeiseen saakka, tämän filosofin oma

mytologisointi mytologisoituu vain lisää tutkijan tekstissä, mallin mukaan. Hermeneuttinen luottamus historiallisten katkosten vääjäämättömyyteen saattaa tässä tapauksessa auttaa ottamaan raikas (oma) etäisyys aikalaisidealisointeihin, joiden joukkoon Merleau-Pontyn ajatukset kuuluvat. Olisikin ollut parempi kääntää "Silmä ja henki" jo 1960-luvulla, niin olisi paremmin tiedetty, mihin ajattelun territorioon se kuuluu – käyttäkseni Deleuzen ja Guattarin käsitettä (sic).

"Suuren teorian" vaarana on suuri teoretisaatio, joka ei edes halua hakea yhteyttä kohteisiin. "Affektiivinen käänne" on osoittautunut juuri tällaiseksi teoriarmyllyksi. Kuuntelin vuoden 2015 syksyllä erään USA:laisen tutkijan esitelmän affekteista; siinä teoretisaatio saavutti käsittämättömät mittasuhteet. Esitelmöitsijä ei vaivautunut ottamaan yhtään käytännön esimerkkiä, teoriaa punnittiin teorioilla. Kohtaamme paradoksin: affektit ovat niin "primitiivisiä" (tämä on psykoanalyttinen käsitys: ne ovat primitiivisiä representatioita), ettei kukaan löydä tietä siihen, mitä ne käytännössä tarkoittavat. Tämä pakottaa pyörittämään valtavaa, käytännöstä





etäännyttävää teoriaratasta. Hyvin usein siteerattu Deleuze-Guattarin määritelmä on suuri abstraktio ja avaa väylän banaali-teetteihin: ”affekti on epäinhimillinen, ruumiillinen ja epäyksilöllinen”.<sup>26</sup> Sen sijaan harvemmin näkee viittauksia Deleuze-Guattarin toiseen määritelmään: ”Kyse on epämääräisyys- tai erottumattomuusvyöhykkeestä” [”C’est une zone d’indétermination, d’indiscernabilité”].<sup>27</sup> Jälkimmäiseen määritelmään liittyvät kirjoittajien omat esimerkit ovat taas pöyristyttävän banaaleja: Moby Dick valaana, ei kertomuksen osana (vrt. Deleuzen Kafka-tutkimus vuodelta 1975, jossa affektin käsitettä ei vielä esiinny, mutta kyläkin käsite ”eläimeksi-tuleminen”).<sup>28</sup> Jälkimmäistä määritelmää olen soveltanut, juuri sen suuremman kuva-analyyttisen iskuvoimaisuuden takia.<sup>29</sup>

Deleuze & Guattari -paradoksin voi kiteyttää seuraavasti: tarvitaan ”hienosyistä” teoriaa, että eläimelliset, molekyläariset ja pahan molaarisuuden vastaiset voimat voitaisiin havaita ja niitä (kuitenkin) ”molaarisesti” jubiloida ja toistaa – että päästäisiin jatkuvaan ”affektiiviseen tulemisen tilaan”, mallin mukaan. De-

leuzea (ja Guattaria) lukiessa huomaa, että metaforilla ei ole metaforista tasoa ja että paras metafora on potkaisu. Filosofii jää yksinkertaisiin metaforiin kiinni ja sijoittaa ”molekyylinsä” sinne. Deleuzen filosofian seuraajat pitävät suurta melua ”intensiteeteistä” ja jatkuvasta ”tulemisesta”, mutta hyvin harvoin näyttävät teksteillään, mitä intensiteetit ovat. Vaa tiiko intensiteettien seuraaminen jopa asyndeton-tyyliä? Ehkei kuitenkaan riitä seuraava: ”Ehdottamani taiteen kohtamisen käsitteellistykset hengittäminen ja tanssiminen ovat molemmat tapoja suhtautua taiteen materiaaliseen liikkeeseen, avautua sille”.<sup>30</sup> Entä muu kuvakulttuuri? Teesin voisi hyväksyä, jos toteutamme samoja menetelmiä *kaikkien kuvien*, kuten esimerkiksi mainosten, edessä: hengittämistä ja tanssahtelua, käsitteellisesti, ilmeisesti. Muussa tapauksessa olemme vaikean kysymyksen edessä: meidän on hyväksyttävä ”taiteen ontologia” itsestäänselvyytenä, vaikka tiedämme, että (kuva)taide on kulttuurinen sopimus. Ja kuitenkin se on yhtäkkiä falskia leikkiä ontologialla. Affektiteorian suuri peikko onkin useissa tapauksissa

ontologian kielekkeelle vievä tulkinta, jossa ”oleminen” ja molekulaarisuus on yhtäällä, muttei sitten toisaalla. Tässä valintatilanteessa olemme nyt.

## Viitteet

- 1 Mieke Bal, ”Working with Concepts”, teoksessa *Conceptual Odysseus. Passages to Cultural Analyses*, ed. Griselda Pollock (London: I. B. Tauris, 2007), 8.
- 2 Michael Payne & John Chad, toim. *life. after. theory* (London: Continuum, 2004), passim.
- 3 C. Wright Mills, *The Sociological Imagination* (Harmondsworth: Penguin Books, 1973), 30–37, 66, 69–72.
- 4 John Shearman, *Mannerism* (Harmondsworth: Penguin Books, 1977 [1967]), passim, erit. 171–174. Teos julkaistiin sarjassa ”Style and Civilization”. Juuri sivilisaation käsite on Shearmanin teoksessa suhteellisen ohut.
- 5 John Shearman, ”The Expulsion of Heliodoros,” teoksessa *Rafaello a Roma. Il convegno del 1983* (Roma: Edizioni dell’Elefante, 1986), 82; vrt. E.H. Gombrich, *Symbolic Images. Studies in the art of Renaissance II* (London: Phaidon, 1972), 15–16.
- 6 John Shearman, *Only to Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance* (Princeton: Princeton University Press, 1992), 24–25.



- 7 Mallia (ja mallille suuruutta) luovia olivat mm. Hans Scharounin Berliiniin suunnittelemat kerrostalokompleksit vuoden 1930 tuntumassa ja Walter Gropiuksen suunnitelma Saksan pankin (Reichsbank) päärakennukseksi vuodelta 1933.
- 8 Linda Nochlin, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society* (New York: Harber and Row, 1989), 162–163.
- 9 Vrt. Theodor Adorno, *Minima Moralia. Reflections on a Damaged Life*, transl. E. Jephcott (London: Verso, 2005 [1951]), 80.
- 10 Jonathan Culler, "In Defence of Overinterpretation," teoksessa *Interpretation and Overinterpretation – Umberto Eco*, toim. Stefan Collini (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 110–115
- 11 Ks. Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide* (University of Toronto Press, 2002), 14–16, 22–29. Balin ajatukset vieläpä terävöityivät artikkelissa Bal, "Working with Concepts", 1–9. Ks. myös Mieke Bal, *A Mieke Bal Reader* (Chicago: The University of Chicago Press, 2006), 164–165.
- 12 Bal, *A Mieke Bal Reader*, 165. Terry Eagletonin tunnettu toteamus avaa pelitilan teoriattomalle teorialle: "Hostility to theory usually means opposition to other people's theories and an oblivion of one's own". Terry Eagleton, *Literary Theory. An Introduction* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), 7. Teoria on myös viime aikojen teoriakirjallisuudessa saatettu panna jopa lainausmerkkeihin, että sitä ei nähtäisi erillisenä käytännöstä. Ks. Margaret Iversen & Stephen Melville, ed. *Writing Art History. Disciplinary Departures* (Chicago: University of Chicago Press, 2010) 3–4, 24.
- 13 Ks. Hannah Arendt, *The Life of the Mind I-II* (New York: A Harvest Book, 1977), 130.
- 14 Jonathan Culler, *Framing the Sign. Criticism and Its Institutions* (Oxford: Basil Blackwell, 1988), 22.
- 15 Adorno, *Minima Moralia*, 80–81.
- 16 Ks. Gianni Vattimo, *The End of Modernity. Nihilism and Hermeneutics in the Postmodern Culture* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1991 [1985]), 401.
- 17 Ks. esim. Altti Kuusamo, "Missä merkitykset sijaitsevat? Viivästyneitä ja epäpyhiä identifikaatioita pyhissä esityksissä", *Tahiti* 3/2016. <http://tahiti.fi/03-2016/tieteelliset-artikkelit/missa-merkitykset-sijaitsevat-viivastyneita-ja-epapyhia-identifikaatioita-pyhissa-esityksissa/>
- 18 Maurizia Tazartes, *Il "ghiribizzoso" Pontormo* (Firenze: Mauro Pagliai editore, 2008), 59.
- 19 Antonio Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regole e licenza* (Torino: Einaudi, 1993), 73
- 20 Altti Kuusamo, "Between euphoria and dysphoria: 'An Affective phantasy' in Jacopo Pontormo's painting Joseph in Egypt. A Semiotic Analysis", esitelmä konferenssissa Actual Problems of Theory and History of Art VII. International conference in Art History, Saint Petersburg State University, 11.10–15.10.2016.
- 21 Altti Kuusamo, "Vastauskonpuhdistuksen teoria ja käytäntö: suojelusenkelien roolit, vaatetus ja kysymys alastomuudesta. Pyhä koskettaa katoavaista II" *Synteesi* 4/2011: 34–46.
- 22 Aby Warburg, *Gesammelte Schriften, Kraus Reprint* (Nedeln: Lichtenstein, 1969), 54–58, 65–66, 161. Ks. myös Altti Kuusamo, "Yksityiskohdan teoriaa III. Sivuseikat liikkeessä". *Synteesi* 1/2002: 3–6.
- 23 Warburg, *Gesammelte Schriften*, 55, 442.
- 24 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 2006 [1945]), 55–60, 256–264.
- 25 Maurice Merleau-Ponty, *Filosofisia kirjoituksia*, toim. ja suom. Miika Luoto ja Tarja Roinila (Helsinki: Nemo, 2012), 457; vrt. *ibid.*, 465. Se joka ei ymmärrä, että "Silmä ja henki" ei niinkään ole kriittistä fenomenologiaa vaan naiivi modernistisen maalauksen ohjelma, kannattaa palata Merleau-Pontyn *Phénoménologie de la perception* -teoksen



60:lle ensimmäiselle sivulle. Merleau-Ponty myös käyttää Giacomettin lausumaa ajatusta ”kaltaisuudesta” väärin, omiin tarkoituksiinsa, oman ohjelmansa käyttöön (ibid., 426). Niin ikään hän redusoi ja ajatuksen muuntuvasta hahmohavainnosta oppiin ”valonsäteistä” ja ”väristä”, joka on huomaamaton lipsahdus Bertrand Russellin intellektualistiseen tai dogmaattiseen empirismiin joka tarkastelee sitä, mistä eri elementeistä havaittu pöytä koostuu, vastoin hahmopsykologian ajatuksia, jotka Merleau-Ponty hyväksyy lähtökohdakseen.

26 Mikko Salmela, ”Affektiivinen käänne”, *Tieteessä tapahtuu* 2/2017: 32; vrt. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1991), 163.

27 Ibid., 164

28 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka. Toward a Minor Literature*, transl. D. Polan (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986 [1975]), 35–37.

29 Ks. Altti Kuusamo, ”Barokin katkoksia, laskoksia ja tulkinnan affekteja”, *Synteesi* 1/2015: 44.

30 Katve-Kaisa Kontturi, ”Molekulaarinen taidehistoria. Kolme teesiä”, teoksessa *Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeen*, toim. Ilona Hongisto & Kaisa Kurikka (Turku: Eetos, 2013), 244.

**FT, dos. Altti Kuusamo on Turun yliopiston taidehistorian oppiaineen emeritusprofessori. Hän on kirjoittanut laaja-alaisesti ja monista eri näkökulmista taidehistoriaan ja taideteoriaan liittyvistä kysymyksistä.**

