

# Murros keskiajan kuvatutkimuksessa

Keskiaika suhtautui intohimoisesti järjestykseen. Järjestys organisoiti taidetta, kuten se organisoiti dogmia, inhimillistä tietoa ja yhteiskuntaa. Pyhien asioiden representaatio oli tiedettä omine periaatteineen: sitä ei koskaan jätetty henkilökohtaisen fantasian varaan – Keskiajan taide on ennen kaikkea pyhää kirjoitusta, jonka elementit taiteilijan oli opittava. – Émile Mâle

Näin kirjoitti keskiaikaisen uskonnollisen taidteen<sup>1</sup> tutkimuksen suurmies Émile Mâle 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa.<sup>2</sup> Hänelle keskiaikainen taide oli kuvallisessa muodossa esitetty uskonnollisen opetuksen metodi.

Keskiaikaisten kuvien merkitystä arvioidaan kuitenkin 2000-luvun alussa toisin. On havaittu, että keskiajalla uskonnollisissa yhteyksissä esitetyillä kuvilla oli lukuisia rooleja. Kuvat toimivat pastoraalisina apuina, hartauden instrumentteina, didaktisina ja liturgisina välineinä, muistin, mietiskelyn ja rukouksen työkaluina, mutta myös koristeina. Tämän lisäksi kuvallista materiaalia käsiteltiin monin tavoin, kuvallisia esineitä esimerkiksi peitettiin, puettiin, riisuttiin ja niille osoitettiin rukouksia. Kuva saattoi myös kommunikoida katsojiensa kanssa esimerkiksi vuotamalla kyyneliä ja verta tai puhumalla. 1200-luvulta lähtien kuvasta tuli myös anejen väline. Kuvalla oli myös yhteiskunnallisia

ulottuvuuksia: sillä oli poliittista merkitystä, kun se legitimoiti kirkollista valtaa, sosiaalista merkitystä, kun se toimi yhteisön identiteetin määrittelijänä ja koheesion ylläpitäjänä sekä juridista merkitystä, kun se takasi esimerkiksi sinettikuvana instituution tai yksilön identiteettiä.<sup>3</sup>

Niinpä kuvallista materiaalia kehitettiin monin tavoin. Kehittelyjä edesauttoi se, että kirkolla oli suhteellisen vähän kuvia koskevia määräyksiä. Säilyneiden tekstien perusteella näkemykset kuvista ja niiden roolista olivat varsin pisteittäisiä, eriaikaisia, usein toisistaan poikkeavia ja jopa vastakkaisia. Tekstejä leimaa se, että ne oli usein kirjoitettu kiistatilanteissa. Onkin päätelty, että keskiaikaisista kuviin liittyvistä kirjoituksista ei voi muodostaa yhtenäistä ”keskiaikaista kuvateoriaa”.<sup>4</sup> Keskiaikaiset kuvat sijoittuvat vähintään kahteen ”paralleeliin diskursiiviseen järjestelmään”, yhtäältä teksteihin,

1 Tässä yhteydessä en puutu käsitteestä ’keskiajan taide’ käytyihin keskusteluihin. Ks. esim. Hamburger 2003c; Baschet 1996a, 10–11.

2 Mâle 1984, 3.

3 Esim. Bynum 2006, 209; Hamburger 2006a, 4; 2006b, 14–17, 23; Hughes 2006, 140; Starkey 2005, 3; Baschet 1996a, 9–10.

4 Hamburger 2006b, 17.

joissa niitä määriteltiin, ja toisaalta itse kuviin.<sup>5</sup> Keski-ajalla käydyistä debateista ja kiistoista huolimatta kuville suosiollisesta kannasta tuli läntisessä kirkossa keskeinen nimittäjä.

Runsaat kolmekymmentä viime vuotta keskiajan kuvallisen materiaalin tutkimuksessa on luettu ja arvioitu uudelleen niin aiempaa tutkimusta kuin keskiajalta säilynyttä materiaalia. Aiheesta on käyty laajoja keskusteluja kansainvälisillä ja kansallisilla foorumeilla. Ne voi nähdä ajallisesti etenevänä keskustelujen sarjana, vaikka ne ovat osin sisällöllisesti ja ajallisesti päällekkäisiä. Ajanjaksoa voi hyvällä syyllä kutsua tutkimuksen murrokseksi, niin suuria ehdotetut korjausliikkeet ovat olleet. Pohjoismaisessa viitekehyksessä tilanearvio ei näytä kovin lohdulliselta: pohjoismaisen antologian *Teng, symbol og tolkning* esipuheessa antologian toimittaja Lena Liepe esittää, että Pohjoismaissa ei olla juurikaan pohdittu kriittisesti omien tutkimuskäytäntöjen teoreettisia lähtökohtia. Antologian artikkelille on yhteistä ”kriittinen tutkiva katse”. Se on ”suunnattu oppiaineen vakiintuneisiin traditioihin ja tavanomaisiin totuuksiin, joita on esitetty sen metodisista lähtökohdista ja (puuttuvasta) teoreettisesta uudelleenarviosta.”<sup>6</sup> Suomi on osa tätä tilanearviota.

Keskiajan taiteentutkija Michael Camille on arvioinut perinteisesti tehtyä keskiajan taiteen tutkimusta. Hän pitää erityisen ongelmallisena kahta merkitysten problematiikkaan liittyvää tutkimuskonventiota. Ensimmäinen konventio on se, jolla kielellisestä ilmaisusta tulee kuvallisen ilmaisun välitön perusta. Toinen konventio on, että merkitys yritetään ratkaista löytämällä tarkastelun kohteelle alkuperäinen lähde tai alkujuuri. Konventioiden taustalta paljastuu usein oletus, että merkitykset löytyvät mallikirjoista tai käsikirjoituksista, joihin merkitykset on varastoitu.<sup>7</sup> Nämä konventiot ovat olleet monien uusien luentojen ja arvioiden pontimena, mikä näkyy useissa kohdin myös tätä artikkelia.

Artikkelini fokus on tutkimushistoriallinen ja metodologinen. Pohdin erityisesti murrosaikana käytyä tutkimuksen muutokseen tähtääviä keskusteluja, uudelleenarvioita ja niiden pohjalta tutkimuksen perusteisiin ja metodeihin tehtyjä muutoksia. Tuon esille keskiajan kuvallisen materiaalin

historiaan liittyvää aineistoa vain siltä osin kuin se on osa nykykeskusteluissa käytettyjä perusteluja. Niinpä sinänsä tärkeät keskiaikaisen taiteen historiaspesifit tutkimusperspektiivit jäävät tarkastelun ulkopuolelle. Keskeisinä innoituksen lähteinä ovat olleet aiemmin mainitun pohjoismaisen artikkelikokoelman lisäksi kokoomateokset *Iconography at the Crossroads* (1993), *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages* (2006) sekä *A Companion to Medieval Art* (2006).

Esittelen aluksi keskiajan kuvallista materiaalia koskevaa tutkimusta ohjanneita ja kehystäneitä kehityskulkuja. Tämän jälkeen tarkastelen tutkimuksessa vakiintuneita käsittekokonaisuuksia ja niistä johdettuja tutkimuskäytänteitä. Päätän artikkelini pohtimalla muutosten merkitystä ja vaikutuksia keskiajan taiteen tutkimukseen. Käyttämästäni terminologiasta todettakoon, että käytän keskiajan taiteen tutkijasta myös nimitystä ’keskiajan taidehistorioitsija’ kun taas nimityksellä ’taidehistorioitsija’ viittaan yleisemmin taiteen tutkijaan.

## TEOLOGIA JA KESKIAIKAISEN KUVALLISEN MATERIAALIN TUTKIMUS

Keskiajan ja sen taiteen tutkija Jeffrey Hamburger aloittaa pohdintansa teologian ja keskiaikaisen taiteen suhteesta toteamalla: ”Siinä missä teologia kerran vaati ylivaltaa suhteessa taiteeseen, se ei enää palvele edes ikonografian työkaluna.”<sup>8</sup> Tämä teologian aiempi valta-asema näkyy hyvin artikkelin alun Måle-lainauksessa. Målen työtä onkin arvioitu seuraavaan tapaan: Målelle keskiaikainen taide oli täysin alisteinen kirkolle ja sen opeille. Hänen päämääränään oli systematisoida keskiajan taiteen tutkimus valitsemiensa teologisten tekstien mukaiseksi.<sup>9</sup> Måle ohitti ajattelussaan keskiaikaisissa teksteissä esitettyjen näkemysten moninaisuuden, jopa silloin kun oli kyse kuviin liittyvistä kiistoista. Hän kokosi laajan materiaalin ranskalaisten suurten katedraalien monumentaalaisia sisäänkäyntejä koristavista kuvallisista esityksistä ja lasimaalauksista. Kokoamansa materiaalin Måle identifioi ja määritteli ikonografisesti. Hän irrotti yksittäisen motiivin kokonaiskontekstistaan ja vertasi sitä vastaaviin toisaalta – toisista yhteyksistä – löytyviin motiiveihin. Målelle keskiajan taide oli ”köyhien Raamattu”,

pyhä kirja, ensyklopedian kaltainen kuvallinen synteesi, jossa esitettiin keskeiset uskonnolliset ideat ja totuudet visuaalisessa muodossa.<sup>10</sup> Camille kutsuu motiivit kodifoinnutta ja ne valitsemillaan teksteillä tulkinnutta Målea ”logosentriseksi katedraalien koodinmurtaajaksi”.<sup>11</sup>

Hamburger arvioi, että 2000-luvulla keskiajan kuvallisen materiaalin tutkimuksessa teologia ja eksegeesi näyttäytyvät negatiivisessa valossa. Muutos juontuu hänen mukaansa osin teologian muutuneesta paikasta tutkimuksessa, osin siitä, että ymmärrys teologian ja taidehistorian suhteesta on lisääntynyt. Keskeisenä tekijänä muutokseen Hamburger pitää keskiajan ja renessanssin taiteen tutkija Hans Beltingin näkemyksiä ja niiden saamaa laajaa suosiota. Hamburgerin mukaan Beltingin ajattelussa teologit ennen kaikkea kritisoivat ja kanonisoivat kuvien käyttöä, määrittivät suunnittelu- ja toteuttamistapoja ja sitä, miten kuvalliset esitykset tulisi vastaanottaa. Parhaimmillaankin teologeilla oli passiivinen rooli suhteessa kuviin. Hamburger tiivistää Beltingin näkemyksen seuraavasti: ”Silloin kun kuvat uhkasivat saada vaikutusta kirkon sisällä, teologit ovat pyrkinet riisumaan niiltä vallan.” Vastakkain asettuvat kirkkokansa, joka suosi ja suojeli kuvia ja teologit, jotka pyrkivät valvomaan kuvia ja niiden käyttöä. Hamburger kysyykin, tekeekö tällainen alhaalta ylös -lähestymistapa yhtään enempiä oikeutta monitahoiselle suhteiden yhteenkietoutumisille kuin perinteinen ylhäältä alas -malli.<sup>12</sup>

Hamburger ehdottaa ratkaisuksi tutkimusstrategiaa, jossa teologia ja eksegeesi voisivat toimia tulkinnan apuna, kunhan ne eivät määrää tulkintaa. Tällöin ”painopiste on vähemmän siinä, mitä teologit tosiasiallisesti sanoivat kuvista kuin siinä, kuinka he käyttivät kuvia ja visuaalisen käsitteellistyksiä argumentoinnin ja demonstroinnin välineinä”. Tällöin tekstejä ei niinkään ajatella lähteinä vaan keinoina, ajattelun työkaluina. Hamburger kutsuu näitä apuja ”tulkinnallisten käytänteiden kokonaisuudeksi”.<sup>13</sup>

Jo itse kuvan idea oli kytköksissä teologiaan. Hamburger liittää kuvien suostutteluvoiman osalistumiseen ja sen käytäntöihin, joista tärkein oli *imago Dei*, Jumalan kuva ihmisessä. Kristus puolestaan on pyhän kolminaisuuden tasavertainen jä-

sen, täydellinen Isän kuva. Niinpä kaikkea Jumalan luomaa voitiin pitää osallisuutena tähän luotuun todellisuuteen. Useiden rukousten kautta Jumalan kuvallisuus liitettiin ehtoollisen vastaanottamiseen, ja näin yhdistettiin maallinen ja taivaallinen toisiinsa.<sup>14</sup> Keskiajan taidehistorioitsija Jean-Claude Schmitt puhuu ”kristillisestä antropologiasta”, jossa lankeemus merkitsi Jumalan kaltaisuuden menettämistä.<sup>15</sup>

Ihmisen tekemät kuvat kuuluivat toiseen todellisuuteen kuin Jumalan luomat. Kristuksen ruumiillistuminen on ollut yleinen tapa oikeuttaa materiaaliset kuvat kristillisessä keskiaikaisessa latinankielisessä kulttuurissa. Hamburger lainaa dominikaaniteologi Albert Suurta: ”Hän [Jumala] oli maailmassa, tuli näkyväksi maailmassa – ei yksinkertaisesti paikkaa vaihtamalla, sillä hän on kaikkialla, vaan myös tekemällä itsensä silminnähtäväksi.”<sup>16</sup>

## KUVA JA SEN ULOTTUVUUDET

Kuvan käsite oli keskiajalla merkitysaltaan nykyistä laajempi. Kuva viittasi niin kuviin ja laajempiin kuvallisiin esityksiin kuin tekstien deskriptiivisiin osiin. Kuvat olivat osa muististrategioita ja kuvittelua. Pyhissä ja sekulaareissa yhteyksissä koettuja visioita pidettiin myös kuvina. Kuvat voivat olla yhtäläillä konkreettisesti esitettyjä kuin kuviteltuja

5 Kumler 2011, 2; myös Hamburger 2003b, 11.

6 Liepe 2003, 9–11. Ks. myös Laugerud 2003, 18; Passepartout-teemanumero *Middlealder nu* (Passepartout 25, 2005).

7 Camille 1993, 44, 46.

8 Hamburger 2006a, 4.

9 Keskeisimpänä pidetään Vincent Beauvelaisen *Speculum Maius*-kokoelmaa.

10 Esim. Russo 2005, 262–263; Baschet 1997, 107 ja 2005, 273, 277, 284, 287–278; Boerner 2007, 560; Hamburger 2006a, 7; 2006b, 18, 19, 21; Hughes 2006, 178.

11 Camille 1993, 45.

12 Hamburger 2006a, 4; 2006b, 11–12, 17.

13 Hamburger 2006a, 4–5, 6; 2006b, 11, 16.

14 Hamburger 2006b, 16, 23–24.

15 Schmitt 1996a, 31–32.

16 Hamburger 2006b, 24; Schmitt 1996b, 4, 25; Kessler 2007, 153.

mieli- tai unikuviä. Kuva oli sekä materiaallinen että immateriaalinen, sekä asia että idea.<sup>17</sup>

Camille esittää kuvallisuuden, näkemisen ja kuvittelukyvyyn perusteita ja merkitystä erittelevässä artikkelissaan, että keskiajalla kuva ei ollut jonkun ulkoisen näyn heijastus, ”vaan ajatusprosessin alku ja perusta”.<sup>18</sup> Reijo Työrienoja on todennut läpi keskiajan kannatetun näkemystä, ”että ajattelu on olennaisesti juuri operoimista jonkinlaisilla mieleen varastoiduilla kuvilla”.<sup>19</sup> Tähän liittyy ajatus näköaistin erityisyydestä muihin aisteihin verrattuna: sen avulla tajutaan selvimmin kohteen samanaikaisuus ja läsnäolo. Työrienojan mukaan ”näköaistiin perustuva tiedonmetafysiikka onkin erityisellä tavalla läsnäolon metafysiikka”.<sup>20</sup> Uskomisen ja usko tulevat lähelle kuvaa ja kuvallistamista, olipa sitten kysymys mielikuvasta tai materiaalisesta kuvasta. Molemmat voidaan käsittää näkymättömän tietämisenä.<sup>21</sup> Visuaalinen artefakti on yksi mahdollisuus tehdä uskon kohteesta näkyvä, tuoda poissa-oleva läsnäolevaksi.

Kahtena viime vuosikymmenenä useissa keskiajan taidetta koskevissa tutkimuksissa on ”keskiytetty läsnäolon muotojen visuaaliseen ja materiaaliseen artikulaatioon, olipa sitten kyseessä kulttikuvien auraattinen läsnäolo, kuvallisen hagiografian narratiivinen läsnäolo tai hartauskuvia katselevan uskovan affektiivinen ja ruumiillinen läsnäolo”.<sup>22</sup> Keskiajan uskonnollisten kuvien yhteydessä on puhuttu ”läsnäolon ikonografiasta ja läsnäolonkuvista”,<sup>23</sup> ”läsnäolon efektistä” ja sen erityisestä transhistoriallisuudesta; yliluonnollisen voiman läsnäolosta,<sup>24</sup> ontologisesta voimasta ja ontologisesta kommunikaatiosta,<sup>25</sup> kuvan representaatiofunktion ylittävistä aktiivisista arvosta,<sup>26</sup> uskonnolliseen kokemukseen liittyvästä ja kuvan toimivuutta integroivasta mysteerirakenteesta<sup>27</sup> ja jopa siitä, että kuvaa asuttaa jumalallinen persoona tai pyhimys.<sup>28</sup> Kaikilla näillä käsitteistyksillä pyritään tavoittamaan ja määrittämään uskonnolliseen kuvaan ja sen kohtaamiseen liittyvää ja läsnäolevaksi tuovaa aspektia. Keskiajan historioitsija Maiju Lehmijoki kirjoittaa Jumalan jatkuvan läsnäolon osoituksesta, joista keskeisimpiä olivat Jumalan erityisen läsnäolon merkit, sakramentit ja niistä erityisesti eukaristia.<sup>29</sup> Keskiajan ja keskiajan taiteen tutkija

Caroline Walker Bynum näkee, että kuva konstituoii uskonnollisen kokemuksen. Läsnäolo on löydettävä kuvasta itsestään, siitä kuinka se synnyttää, käsittää ja kanavoi kohtaamisen. Konkreettisen katsojan kannalta kyse on ”läsnäolon kohtaamisesta, joka on enemmän kuin visuaalista. Se tunkeutuu katsojaan melkein fyysisellä voimalla.”<sup>30</sup> Ajatus onkin tiivistetty seuraavasti; ”Katselijasta tulee paikka, jossa merkitys realisoituu.”<sup>31</sup> Osa viimeaikaisesta tutkimuksesta on ”organisoitunut ja artikuloitunut ontologisten kysymysten ja käsitteiden ympärille”.<sup>32</sup> Esimerkiksi taidehistorioitsija Tutta Palin erottaa kuvan/tekstin moduksena, ilmaisutapana tai ontologisena ilmaisuvälineenä.<sup>33</sup>

Kuva, usko ja liturgia on yhdistetty toisiinsa kokemuksellisuuden, liturgisesti koetun ja aistein havaittavan ulottuvuuden kautta. Materiaalisten kuvallisten esitysten on arvioitu olevan tehokas väline mukanaolettävyyden tuottamisessa.<sup>34</sup> Tästä näkökulmasta kuvilla oli emotionaalisuutta lisäävä ja voimistava dimensio ja tätä kautta toimintaan organisoiva potentiaali. Esimerkiksi (mieli)kuvan Jerusalemista arvioidaan innoittaneen läntistä kristikuntaa lähtemään ristiretkille.<sup>35</sup> Kokemuksellisuuteen liittyy myös kysymys siitä, mitä voimme tietää keskiaikaisten ihmisten kokemuksista. Keskiajan historioitsija Valentin Groebner vastaa, että ”voimme tietää vain sen, mitä heidän oletettiin kokevan ja kuinka heidän oletettiin ilmaisevan tunteitaan tai kuinka heitä opastettiin niiden ilmaisemisessa – mikä ei ollut sama asia”. Esimerkiksi 1300-luvun tekstien *compassio* ei ollut modernissa mielessä tunne, ”vaan pikemminkin uskovien tunteiden harjoittamisen instrumentti heidän pyrkiessään uskonnolliseen ymmärrykseen”.<sup>36</sup>

Kuvat eivät siis vain esitä, ne myös vaikuttavat. Materiaalista, uskonnollisissa yhteyksissä esitettyä kuvallista aineistoa onkin kutsuttu ”uskomaan saattamisen operationaaliseksi välineeksi”.<sup>37</sup> Uskomaan saattamisen, uskonsiirron ja uskonnon tuottamisen näkökulmasta kuvilla ei ollut niinkään esittävä kuin konstitutiivinen luonne.<sup>38</sup> Vaikuttamisen kannalta esteettinen ulottuvuus on tärkeä integraalinen osa kuvan uskonnollista arvoa.<sup>39</sup> Moninainen kuvallisen materiaalin avulla tapahtuva suostuttelu – asenteiden määrittämiseen pyrkiminen, uskomaan

saattaminen ja uskonnon tuottaminen – voidaankin nähdä argumentointina.<sup>40</sup> Tällöin kuvallista esitystä voi ajatella retorisena tilana. Keskiajalla seurakuntalaiset katsoivat kirkkoon sijoitettua kuvallista materiaalia myös yhteisönä, joka ”tuotti uskonnossa ja uskonnon kautta itsensä”.<sup>41</sup> Niinpä kuvat toimivat myös uskonnollisten ja sosiaalisten asenteiden määrittäjänä. Ne liittivät katselijat yhteisen katseluhetken kautta kristityn pelastushistoriaan, sen menneisyyteen ja luvattuun tulevaisuuteen ja vahvistivat näin yhteisöllisyyttä.<sup>42</sup>

## GREGORIAANINEN DIKTUMI

Keskiajan taiteen tutkija Herbert L. Kesslerin<sup>43</sup> mukaan keskiajan taidehistorian perusteita uudistanut prosessi alkoi 1980-luvun puolivälissä, kun hän ja Michael Camille kirjoittivat toisistaan tietämättä artikkelit, joissa he arvioivat uudelleen Gregorius Suuren (paavina 590–604) nimiin laitettua ajatusta keskiajan kuvallisesta materiaalista lukutaidottomien (*illiteratus, nesciens litteras*) uskonnollisen kasvatuksen ja opetuksen välineinä.<sup>44</sup>

Ajatusta on nyttemmin arvioitu suhteessa itse käsikirjoituksista löytyviin todisteisiin sekä keskiajalla visuaalisesta havainnoinnista ja kuvallisuudesta käytyihin keskusteluihin. Paavi Gregoriuksen nimiin laitettun linjauksen tarkempi tutkimus on osoittanut,<sup>45</sup> että lausuma on peräisin vuoden 600 tienoilla kirjoitetusta kahdesta kirjeestä, jotka on osoitettu Marseillen piispalle. Hiippakunnassa oli tuolloin käynnissä kuvakonflikti. Piispa Serenus oli ottanut tehtäväkseen hävittää kuvallisen materiaalin hiippakuntansa kirkoista, koska hän oli havainnut seurakuntalaisten palvovan niitä. Paavin mielestä piispa oli oikeassa suhtautuessaan kielteisesti kuvien palvontaan, mutta väärässä rikkoessaan kuvat. Paavi asettui kuvia suosivalle kannalle. Hän painotti kuvien tunteisiin vetoavaa voimaa, opettavaa funktiota ja piispan pastoraalisia velvollisuuksia. Tutkimuksessa onkin nähty, että kansanhurskauden kannalta materiaalisesta kuvasta ja sen esittämän prototyypin suhde oli pulmallinen. Läntisen kirkon kanta oli, että kuvallinen artefakti ei ollut esittämänsä prototyyppi, esimerkiksi pyhimyksen kuva tai patsas ei ollut itse pyhimys, joten sitä ei tullut palvoa vaan kunnioittaa.<sup>46</sup>

Uudelleenarvioinneissa on myös täsmennetty katsojien ja kuvallisen materiaalin välistä suhdetta. Diktumiksi nimettyä lausumaa tulkittiin aiemmin – osin yhä vieläkin – niin, että katsojakunta oli homogeeninen, oppimaton, passiivinen vastaanottaja, jolle viesti siirrettiin kuvan muodossa. Kuitenkin otteiltaan ja kysymyksenasetteluiltaan aiempaa fokusoidummat tutkimukset ovat osoittaneet, että

- 
- 17 Hamburger 2006b, 23; Starkey 2005, 3.
  - 18 Camille 2000, 216.
  - 19 Työrinoja 1997, 102.
  - 20 Työrinoja 1997, 92.
  - 21 Schmitt 1981, 338.
  - 22 Kumler 2011, 2–3.
  - 23 Sinding-Larsen 1984, 51–52. Ks. myös Viholainen 2004, 45–46.
  - 24 Baschet 1997, 108–109 ja 120.
  - 25 Freedberg/Gadamer 1989, 76–77.
  - 26 Schmitt 1996b, 8.
  - 27 Bachet 1997, 112–113.
  - 28 Beltingin muotuilu Éricessä vuonna 1992 pidetyssä kollokviassa. Bachet 1997, 109, 121 nootti 18.
  - 29 Lehmijoki 2000, 24, 25, 28.
  - 30 Bynum 2006, 231–233.
  - 31 Kupfer 1993, 15.
  - 32 Kumler 2011, 2–3.
  - 33 Palin 1988, 168. Kursivointi Palinin. Erottelu liittyy Balin ajatusten esittelyyn.
  - 34 Palazzo 1998, *passim*.
  - 35 Le Goff 1985/1991, VI–VII. Göttler (2001, 124, 130) puhuu kuvien performatiivisesta laadusta ja ”performatiivisista kuvista”; tällöin katselija vastasi omalla toiminnallaan tulkitsemansa kuvan viestiin.
  - 36 Groebner 2008, 95–96. Tässä kohdin ajattelussani on tapahtunut huomattava muutos: artikkelissani vuodelta 2004 oletin, että keskiaikaisten ihmisten rationaliteettiin voisi ulottua. Viholainen 2004, 49.
  - 37 Alexandre-Bidon 1998, 1159.
  - 38 Duby 1992, 13. Ks. myös esim. Baschet 1996b, 94; Froeschlé-Chopard 1976, 490, 491; Polo de Beaulieu 1998, 1191.
  - 39 Bachet 1997, 10; Binski 1999, 3; Bal 1996, 302.
  - 40 Kessler 1993, *passim*; Hamburger 2006a, 4–5, 6.
  - 41 Belting 1991, 13.
  - 42 Kupfer 1993, 16.
  - 43 Kessler 2007, 163 nootti 15.
  - 44 Ilmaus ”kuvat lukutaidottomien kirjoja” on vasta 1100-luvun puolivälissä ja peräisin Honorius Autunilaiselta.
  - 45 Näkemykset peräisin mm. seuraavista artikkeleista: Alexandre-Bidon 1998; Baschet 1996a; Camille 1985; 1996; Chazelle 1990; Duggan 1989; Kessler 2007; Recht 1996; Starkey 2005.
  - 46 Ks. esim. Baschet 1997, 106–107.

seurakunta ei suinkaan muodostunut homogeenisestä kirkkokansasta vaan moninaisesta väestä, joka erosi toisistaan sekä opillisen sivistyksen että kristinuskoon kiinnittymisensä suhteen. Tavalliset seurakuntalaiset eivät ymmärtäneet kuvia ilman jonkinlaista välittävää opastusta.<sup>47</sup> Katsojakunta ei myöskään ollut passiivinen, pelkästään vastaanotettava puoli. Diktumi määritteli tekstin ja kuvan välisen suhteen niin, että teksti oli ensisijainen kuvaan nähden. Useassa viimeaikaisessa tutkimuksessa on tullut ilmi, etteivät tekstit ja niiden yhteyteen oheistetut kuvat välttämättä vastanneet toisiaan – kuten perinteisesti on ajateltu. Sen sijaan kuvallinen materiaali on toiminut usein omana väylänään kutsuen lukijaansa (henkilökohtaiseen) uskonnolliseen pohdintaan ja kontemplaatioon.<sup>48</sup> Lausumaa toistettiin, muunneltiin ja taas toistettiin läpi koko keskiajan. Näistä yksittäiseen ja tiettyyn tilanteeseen liittyneistä näkemyksistä kasvoi paavin auktoriteetilla vahvistettu maksiimi, joka yleistettiin koskemaan koko keskiaikaisten uskonnollisten visuaalisten representaatioiden kenttää. Lausuman rinnalla kulki myös monien teologiiden toistama näkemys, jossa kuvallisen materiaalin tehtävä määriteltiin laajemmin: se oli opettaminen, muistin apuna toimiminen ja tunteiden herättäminen. Diktumista tehty yleistys on luonut pohjan ja sisällön tutkimukselliselle jatkumolle, josta käsin keskiaikaista taidetta on tulkittu. Paavillisen auktoriteetin avulla on oikeutettu kuvien hyväksymistä ja pidetty niitä lukutaidottomille tarkoitettuina kirjoina. Mälen luoma tutkimusstrategia tukeutui diktumiin ja vahvisti sen mukaisia oletuksia jo tutkimushistorian alkuvaiheessa. Lausumasta on tullut myös alibi totutulle ja kaavanmukaiselle taidehistorian tutkimukselle.<sup>49</sup>

Kun kristillistä kuvahistoriaa on suhteutettu sitä edeltäneeseen juutalaiseen kuvatradiitioon, on havaittu että kristillisyydessä Vanhan testamentin kuvakielteisyys kumoutui. Gregorius Suuren hyväksymänä kuvallinen ilmaisu laajeni ja uudistui, ja tämä tapahtui ennen kaikkea kuvien tekemisen kautta, ei niinkään tekstuaalisten diskurssien vaikutuksesta.<sup>50</sup> Baschet painottaa, että läntisestä kirkosta rakentui 1200- ja 1400-lukujen välisenä aikana ”todellinen kuvien uskonto – ainut suurten monoteististen uskontojen piirissä”.<sup>51</sup>

1100-luvun loppuun ja 1200-luvun alkuun sijoittuvaa ajanjaksoa onkin luonnehdittu ”keskiaikaisena visuaalisena käänteenä”.<sup>52</sup> Tuolloin myös teoreettisessa ajattelussa tapahtui muutos. Sen keskeisinä vaikuttajina on pidetty arabifilosofi Avicennan Aristoteleen intelligenssistä ja tunteista esittämien näkemysten kehittelyä sekä toisen arabifilosofin Alhazenin kirjoituksia optiikasta.<sup>53</sup> Myös visuaalinen materiaali valtasi uusia alueita. Pastoraalikirjallisuus lisääntyi huomattavasti sekä määrällisesti että suhteessa lukijakuntaan, kun maalliselle eliitille valmistettiin kansankielisiä ja runsaasti kuvitettuja käsikirjoituksia. Tällaisia olivat esimerkiksi tuntienkirjat ja bestiaarit.<sup>54</sup> Tänä ajanjaksona muotoutui teoria uskosta ja uskomaan saattamisesta. Keskeisenä tavallisen maallikon uskon määrittäjänä oli uskon minimi, joka riitti pelastukseen: kristityn tuli uskoa jumalallisten persoonien ykseyteen ja inkarnaatioon, kärsimyshistoriaan, ylösnousemukseen, syntien anteeksiantamiseen eli siihen mitä lausuttiin uskontunnustuksessa ja Isä meidän -rukouksessa. Tämän lisäksi tuli osallistua jumalapaalveluksiin, oppia tekemään ristinmerkki oikeassa paikassa ja viettää kirkollisia juhlia.<sup>55</sup> Vuonna 1215 pidettyä neljättä lateraanikonsiilia on kuvattu ”kunnianhimoiseksi yritykseksi muuttaa uskonnolliset ideat jokapäiväisiksi realiteeteiksi”.<sup>56</sup>

Murrosajan keskusteluissa on havaittu, että keskiaikainen kuvallinen materiaali on muuntumiskykyistä ja innovatiivista. Keskiaikaisella kulttuurilla onkin ajateltu olleen yhteinen perusta, mutta sen pohjalta taiteilijat ovat voineet valita hyvinkin vapaasti.<sup>57</sup>

Vanhempi ja vastakkainen näkemys on paljolti pitänyt pintansa, sillä valitun tutkimusstrategian mukaan huomioon on otettu pysyvyys ja vähäiset kuvalliseen materiaaliin liittyneet muutokset, mutta suuremmat muutokset ja erilaiset variaatiot ovat jääneet tutkijankatseiden ulottumattomiin.

## IKONOGRAFIA

Ikonografista tutkimustradiittoa päivittävässä ja uudelleenarvioivassa, vuonna 1993 julkaistussa artikkelikokoelmassa *Iconography at the Crossroads* teoksen toimittaja taidehistorioitsija Brendan Cassidy määrittää ikonografian seuraavasti: ”Ikonografia

kuvaa, luokittelee ja tulkitsee visuaalisessa taiteessa esitettyjä aiheita” ja kutsuu ikonografiaa ”tulkitseväksi ohjelmaksi.”<sup>58</sup> Keskiajan ja renessanssin taiteen tutkija, ikonografisen metodin luoja Erwin Panofsky asetti tehtäväkseen sellaisten symbolisten arvojen löytämisen, jotka paljastaisivat aikakauden tai ajatussuunnan keskeiset näkökannat. Tutkijan tehtäväksi tuli löytää teoksen muodon taakse ”kätkeytyvä symboli”, kuten Panofsky sitä kutsuu. Panofsky kehitti ikonografian omaksi metodiseksi ohjelmaksi, ikonologiaksi. Tässä ajattelussa taideteokset ovat välineitä. Ikonologian perimmäisenä ambitiona onkin arvioitu olevan halun paljastaa teoksen takana piilevä aikakauden kattava ja sitä hallitseva maailmankatsomus (Weltanschauung).<sup>59</sup>

Panofskyn seuraajat sekä sovelsivat metodia kaikenlaiseen taiteeseen että yksipuolistivat sen etsien pääasiallisesti tekstiä, joka selittäisi tulkittavan teoksen merkityksen. Keskiöön asetui aihe.<sup>60</sup> Taidehistorioitsija Georges Didi-Huberman tiivistää panofskylaisen ikonografisen tulkintatradition tautologisen luonteen: ensin identifioidaan kuva tunnistamalla sen aihe, joka on löydettävissä tekstistä, sitten kuvallinen aihe selitetään löydetyn tekstin avulla eli tuottamalla teksti kuvin.<sup>61</sup> Toisessa yhteydessä Didi-Huberman esittää ikonologian toimivan deduktiivisesti.<sup>62</sup> Hylätessään panofskilaisen ikonologian hän vaatii ikonografian avaamista. Tällöin ”kertomus laajennetaan koko kuvalliseen kenttään”. Ikonografisen aihe saa merkityksensä ja toteutuu kuvallisessa kentässä ”representaation jäsenyyksen kautta”. Toisin ilmaistuna kuvia analysoidaan niiden omista visuaalisista ehdoista käsin. Jäsennyskohteina Didi-Huberman mainitsee esimerkiksi muotojen (morfologioiden), materiaalien (tunnusmerkkien) ja paikkojen (sisäisen dynamiikan) väliset suhteet.<sup>63</sup>

Myös Baschet käyttää laajentamisen ideaa ja nimittää otettaan tässä yhteydessä ”laajennetuksi ikonografiaksi”. Sen tehtävän hän määrittää seuraavasti: ”Ikonografian tulee pyrkiä määrittelemään merkitysten ja muotojen limittäisyydet ja siten analysoida sitä, mikä on merkitystä kuvassa.”<sup>64</sup> Tulkinnan avuksi Baschet tarjoaa välineitä, jotka hän jakaa kahteen ryhmään. Ensimmäinen ryhmä käsittää tietystä kuvassa toimivat tekijät (esimer-

kiksi hahmojen/esineiden hierarkia, keskinäiset asemat, hahmojen väliset suhteet). Toinen ryhmä käsittää kuvalliseen ilmaisuun yleisemmin liitetyt aspektit (esimerkiksi värit, vaatteiden ilmeiset aspektit). Muodon ja sisällön liitoksena toimii välittävä aspekti, jolla hän tarkoittaa sellaisia esteettisiä ominaisuuksia kuten plastisuus ja värienkäyttö.<sup>65</sup> Cassidy ehdottaa, että tulisi hylätä perinteinen tekstisidonnainen ikonografinen käytäntö, joka kiteytyi ajatukseen ”find a text and you have the answer”.<sup>66</sup> Panofsky on nähty Mälén tapaan logosentrismin edustajana.<sup>67</sup>

Palin suhteuttaa Panofskyn ajattelua myöhemmin taiteentutkimuksessa tapahtuneeseen muutokseen ja liittää Panofskyn tyyppilliseen moderniin ajattelutapaan, ”jossa ilmitason alta tai takaa tavoitellaan lopullisen selityksen tarjoavaa perustaa”. Sen

47 Esim. Alexandre-Bidon 1998, 1159; Camille 1985, 32–37, 34.

48 Esim. Hassig (1995, 105) esittää englantilaisia bestiaareja koskevassa tutkimuksessaan, että 22 teoksesta vain viidessä tekstin sanallinen kuvaus *sirena*-hahmosta ja oheistettu kuva vastasivat toisiaan. Myös esim. Starkey 2005, passim; Bynum 2006, 217, 231–232; Hamburger 2006b 15–16, 17; Hughes 2006, 147; 2007, 175–176.

49 Esim. Alexandre-Bidon 1998, 1155–1158.

50 Kumler 2011, 2; Hamburger 2006b, 17.

51 Baschet, 1997, 110.

52 Starkey, 2005, 2.

53 Pasnau 2003, 214–215; Tachau 2006, 338–339. Kärkkäinen 2008, 119–125.

54 Biernoff 2002, 3, 6; Baschet 1996a, 14–15.

55 Schmitt, 1981, 337–343. Ks. myös esim. Palazzo 1988, 1151–1152.

56 Kumler 2011, 4.

57 Esim. Nees 1992, passim; Starkey 2005, passim; Kessler 2007, 163.

58 Cassidy 1993, 3, 5.

59 Recht 2008, 30–31; Didi-Huberman 1998, passim.

60 Panofsky-kritiikkiä ks. esim. Cassidy 1993, 5–7; Palin 1998, 154–157, 160, 169; Hughes 2007, 179–180; Holly 1993; Moxey 1993; Speer 2006; Didi-Huberman 1998, 20–24; 2008; Recht 2008.

61 Didi-Huberman 1998, 20–24.

62 Didi-Huberman 2008, 74.

63 Didi-Huberman 1998, 20–24.

64 Baschet 1996b, 98.

65 Baschet 1996b, 98–103.

66 Cassidy 1993, 10.

67 Recht 2008, 24.

sijaan ”[j]älkistrukturalistisissa tai postmodernissa teorioissa pinta/perusta erottelu on haluttu kyseenalaistaa siirtämällä huomio siihen, mitä tapahtuu kuvan edessä eikä niiden takana”.<sup>68</sup>

Yksi keskustelujen juonne on ollut tulkintaan viittaavan lukemismetaforan käyttö. Keskiajan taiteen tutkija Bruno Boerner paljastaa metaforan rajallisuuden ja keskiaikaisen kuvallisen materiaalin monimuotoisuuden. Hänen mukaansa joitakin kertovia reliefejä lukuun ottamatta keskiaikaisten kuvallisten esitysten lukeminen on varsin toisenlaista kuin lineaarisesti kulkevan tekstin lukeminen:

Portaalin veistosohjelma voi tarjota ”lukijalle” useita erisuuntia kulkevia lähestymiskulmia. Näitä ovat horisontaalinen, vertikaalinen ja keskeltä aukeavat lukusuunnat, silloin kun kaikkein tärkein esitys on asetettu portaalin typanoniin [pääsisäänkäynnin yläpuolella olevaan tilaan sijoittuvaan veistosreliefiin] keskelle.<sup>69</sup>

Viime vuosikymmeninä useissa taidehistoriallisissa tutkimuksissa on korostettu, että kuva ei ole suljettu systeemi, kuten aiemmin yleisesti tulkittiin – ja osin tulkitaan yhä – vaan se on avoin monille tulkinnoille.<sup>70</sup> Kuva saattaa yhteen monia merkityksiä ja tapoja ajatella. Se ikään kuin huojuu monien merkitysten kenttänä. Kuva on ambivalentti. Huojuvuus, moniselitteisyys ja epävarmuus ovat tapoja luoda kuvallista ilmausta. Taidehistorioitsija Mieke Bal ja keskiajan kuvallisen materiaalin tutkija Jérôme Baschet ovat molemmat omissa kirjoituksissaan tuoneet esiin sen mahdollisuuden, ettei ambivalenssia nähdä kuvauksena vaan metodisena välineenä.<sup>71</sup> ”Ambivalenssi on merkitysten tuottaja,” kuten Baschet ilmaisee asian.<sup>72</sup> Keskiaikainen kuva ei siis ole yksi; se on monikollinen, useisiin tulkintoihin kutsuva.

Yksittäinen kuva tai sen elementti itsessään ei ole merkitys. Merkitys syntyy kuvallisen kokonaisuuden kautta, jonka osa kulloinenkin kuva on. Kuva on suhteessa sekä historiallisesti aiemmissa kulttuurillisissa yhteisöissä tehtyihin kuviin että muihin keskiaikaisiin kuviin eli voidaan puhua interikonografisuudesta – kuten puhutaan intertekstuaalisuudesta. Niinpä visuaalista analyysia ei tule tehdä yksittäisestä, erillisestä kuvasta lähtien,

vaan suhteessa kuvalliseen kokonaisuuteen, jonka osa se on.<sup>73</sup>

Uudemmassa tutkimuksessa myös ikonografisen identifioimisen apuna käytetyt symbolit ja attribuutit liikahtavat indekseissä määritellyistä vakioista. Myös ne tulkitaan osina kulloistakin kuvallista kokonaisuutta ja ne saavat mahdollisen merkityksensä suhteessa esiintymiskokonaisuuteensa.<sup>74</sup> Palin on arvioinut symbolien luettelointiin liittyviä ongelmia ja suhdetta ikonografiaan seuraavasti: ”Sama elementti saa eri yhteyksissä monia erilaisia, jopa vastakkaisiakin merkityksiä. Jos ikonografinen tulkinta perustuu yksityiskohtien identifioimiselle eikä kokonaisvaltaisemmalle kuvailmaiselle, yksittäinen virhe saattaa kaataa koko tulkinnan.”<sup>75</sup> Välineenä ”ikonografia on riippuvainen lähettäjänsä ja vastaanottajansa kokemuksesta, kompetenssista ja kiinnostuksesta”.<sup>76</sup> Myös Travis katsoo tilannetta yksittäisen motiivin näkökulmasta. Hänen mukaansa aiempi tutkimus keskittyi hahmojen ja symbolien identifioimiseen, ei niinkään merkitystä ilmaisevien strategioiden tutkimiseen.<sup>77</sup>

Ikonografisen merkityksenannon apuna on käytetty myös typologiaa, jonka perustana on toiminut Vanhan ja Uuden testamentin välisten symbolisten yhteyksien määrittely. Keskiajan taidehistorioitsija Christopher G. Hughes arvioi typologian toimineen keskiajan taiteen tutkimuksessa kuvallisten ja allegoristen merkitysten määrittäjänä: yhtenä yleisimpänä ja pitkäkestoisimpana tapana ymmärtää pyhien kirjoitusten allegorista luonnetta.<sup>78</sup> Kuitenkaan typologia ei ollut keskiajalla ”joustamaton vakiintuneiden pareittaisuuksien järjestelmä” vaan aktiviteetti tai kognitiivinen taito. Hippon piispa Augustinukselle (354–430) kyseessä oli ”dynaaminen maailman ymmärtämisen prosessi”. Toisin sanoen typologia oli myös epistemologiaa, ei ainoastaan ”vakiintunut tiedon kokoelma”.<sup>79</sup>

Sydänkeskiajalla eksegetiikan ja taiteen välillä oli vahva yhteys. 1100-luvulla monet kirjoittajat ”teivät selväksi, että kuvallisia tai visuaalisia moodeja pidettiin tehokkaina tapoina ilmaista eksegeettisiä ajatuksia”. Tulkinnalliseksi välineeksi tarjoutui raamatuntulkinnasta peräisin oleva ajatus neljästä merkityksestä eli sensuksesta, joita ovat kirjaimellinen, allegorinen, tropologinen eli moraalinen

ja anagoginen eli eskatologinen. Hughes arvioi, että näistä kuitenkin käytössä oli ennen kaikkea allegorinen tulkinta.<sup>80</sup> Baschet vie ajatuksen eksegeetikasta reaalille tasolle: pappiskoulutuksessa eksegeetikassa opittiin ketjuttamista, sitä kuinka assosioimalla voitiin liittää toisiinsa samantyyppisiä asioita. Tästä hän tekee oletuksen, että valmius oli pappien käytettävissä heidän tulkitessaan kuvallisia esityksiä.<sup>81</sup> Tähän liittyy myös kysymys siitä, missä määrin papit toimivat kirkkokansalle tulkintojen välittäjinä ja missä roolissa saarnaaminen oli. Säilyneissä saarnoissa on vain joitakin suoria viittauksia seinämaalauksiin ja niistäkin suurin osa varsin yleisiä.<sup>82</sup> Saarnoja tutkimalla on havaittu, että suurin osa keskiaikaisista saarnaajista oli sokeita takanaan oleville kuvallisille esityksille.<sup>83</sup>

Keskiaikaisten seinämaalausten tutkija Miriam Gill arvioi englantilaisen keskiaikaisen materiaalin pohjalta, että maalausten ja saarnojen välillä on ”itsestään selvä yhteys”, jota kuitenkin on vaikea todentaa. Hän on pyrkinyt ylittämään vaikeuden etsimällä yhteyksiä kolmelta suunnalta: suorien yhteyksien, yhteisen materiaalin ja yleisten assosiaatioiden avulla. Ilmeisin yhteys saarnan ja maalausten välille löytyy seinämaalausten exempla-aiheiden inspiroimista aiheista (esimerkiksi kirkossa juoruilu).<sup>84</sup> Yhteisestä materiaalista on kyse silloin, kun saarnaaja viittaa tuttuun kuvalliseen esitykseen osoittamatta konkreettisesti yhteenkään kuvaan. Tällaisia yleisesti tunnettuja kuvallisia esityksiä olivat esimerkiksi viimeisen tuomion ja seitsemän kuoleman synnin aihekokonaisuudet sekä paholaiskuvat.<sup>85</sup> Tätä mahdollisuutta Gill kutsuu visuaalisen materiaalin kaiuiksi.<sup>86</sup> Yhteisten assosiaatioiden perusta voi löytyä katsomisstrategioista ja käytetyistä saarnan muodoista. Saarnoissa usein käytetty allegorinen metodi tarjosi yleisen mallin seinämaalausten käytölle ja katsomiselle<sup>87</sup> ja Hughesin mukaan juuri sitä käytettiin kuvien tulkinnessa.

## KUVAOHJELMA – KESKEINEN TUTKIMUSTA ORGANISOIVA PERUSTA?

Ajatus kuvaohjelmasta on tullut uudelleenarvioinnin kohteeksi vasta viime vuosina. Niinpä siitä käydyt keskustelut ovat vielä varsin vähäisiä. Keskiajan taiteen tutkija William J. Travis arvioi vuonna 2002,

että kolmekymmentä vuotta sitten kysymys kuvaohjelman reaalisuudesta olisi ollut mahdottomuus, niin itsestään selvänä erillisiä kuvallisia esityksiä yhdistävän ”temaattisen liiman” olemassaoloa pidettiin. Suomalaisen taiteen sanakirjassa (2000) tätä ”temaattista liimaa” määritellään seuraavasti: ”Kuvaohjelma, kuvataiteessa (varsinkin monumentaalimaalauksessa mutta myös veistotaiteessa) eriaiheisten teosten liittäminen toisiinsa eheäksi kokonaisuudeksi tietyn teeman ympärille.”<sup>88</sup> Kuvaohjelma on ollut – ja joillekin on yhä – intellektuaalista koherenssia, intentionaalisuutta tai kokonaisuutta korostava käsite.<sup>89</sup>

Tässä yhteydessä Anna Nilsénin vuonna 1986 ilmestynyt tutkimus *Program och funktion i sen medeltida kalkmåleri* on kiinnostava. Sen voi lukea

68 Palin 1998, 156.

69 Boerner 2007, 558. Ks. myös esim. Viholainen 2004, 41–42.

70 Ks. esim. Hamburger 2006a, 5, 6, 8, 9; 2006b, 17; Hughes 2006, 148; Nilsén 1996, 14.

71 Baschet 1996, 103–105 ja 1997, 112; Palin 1998, 166. Myös esim. Hamburger 2006b, 23–24; Cassidy 1993, 11; Kemp 1997, 31.

72 Baschet, 1997/91, 112.

73 Ks. esim. Hughes 2006, 148; Nilsén 1996, 14; Baschet 1997/1991, 116–117; Froeschlé-Chopard 1976, 489; Schmitt 2006, 179. Termi interikonografinen on Cleric-Colombanin 1991, 20.

74 Falcon Møller 1996, 10.

75 Palin 1998, 156.

76 Sinding-Larsen 1984, 105.

77 Kemp 1997, 29.

78 Hughes 2006, 177.

79 Hughes 2006, 135–136; 2007, 180; Ks. myös esim. Hamburger 2006b, 23.

80 Hughes 2006, 173–174. Käsitteitä on usein avattu Nicholas de Lyran 1330-luvulla kirjoittamalla tiivistyksellä: ”Kirjain näyttää teot, allegoria mihin uskoa, moraalinen mitä tehdä, anagoginen mihin pyrkiä”.

81 Baschet 1996b, 104; Ks. myös Kienzle 2002, 107.

82 Gill 2002, 155, 162; Ks. myös esim. Kessler 2007, 160–161; Hamburger 2005, 162–168; 2006b, 11, 14; Nilsén 1996, passim.

83 Hamburger 2005, 164.

84 Gill 2002, 168–172.

85 Gill 2002, 173–175.

86 Gill 2002, 173.

87 Gill 2002, 176.

88 Konttinen ja Laajoki 2000, 223.

89 Travis 2002, 47.

esimerkkinä sekä traditionaalisesta kuvaohjelman luomisesta että siihen liittyvistä rajoituksista. Tämän lisäksi suomalaisen tutkimuksen kannalta on mielenkiintoista, että Nielsénin analyysiin sisältyy myös keskiaikaisen Ruotsin itäosan kirkkojen maa-  
lauksia. Hänen esittämänsä kuvaohjelmapihonnat eivät kuitenkaan ole herättäneet keskustelua kotimaisessa tutkimuksessa. Nielsénin työssä kuvaohjelma on lähtökohta ja päämäärä. Hän lähtee liikkeelle perinteikkäästi valitsemalla, tunnistamalla ja nimeämällä aiemmassa tutkimuksessa koottujen perinteiden ja indeksien mukaan ne motiivit, jotka ovat mahdollisen kuvaohjelman kannalta relevantteja, ja rakentaa niistä kuvaohjelmaa. Hän ei kuitenkaan tyydy tähän, vaan ottaa vastaan tutkimuksen kuluksa kohtaamansa haasteet ja tekee lähtökohtaoletukseensa lisäyksiä, korjauksia ja poistoja. Nilsén tuo kuvaohjelman rinnalle tendenssin käsitteen ja päättyy analyysissään ajatukseen erilaisista näkökulmista, ”teistä”, joilla materiaalia voi lähestyä.<sup>90</sup>

Historiallisen arvion kuvaohjelmasta ja sen käytöstä tarjoaa Boerner. Hänen mukaansa ajatus kuvaohjelmasta juontaa juurensa Mälén työhön. Boerner esittää, että toisenlainen näkökulma oli tarjolla saksalaisessa taidehistoriallisessa tutkimuksessa 1800-luvun puolivälissä. Taidehistorioitsija Karl Schnaase puhui kompositiosta, jolla hän kuvasi ”veistosohjelman ohjelmallista, mentaalista, taiteellista ja arkkitehtonista kokonaisuutta”.<sup>91</sup> Mutta keskiajan kuvatutkimuksen valtavirta on kulkenut Mälén viitoittamaa tietä.

Travis pitää kuvaohjelmaan suhtautumisessa tapahtuneen muutoksen synnä tutkijasukupolven vaihtumista: aiemmin kokonaisuutta korostavan perspektiivin sijaan nyt korostetaan moninaisuutta ja ristiriitaisuuksia, ja kiinnostus on usein kohdistunut vastaanottoon. Lisäksi osa tutkijoista epäilee koko yhteensovittamisajatuksen reaalisuutta; tällöin mitään symbolista ohjenuoraa ei ole ja kuvallisten esitysten sijoittuminen seurailee rakennuksen arkkitehtonista rytmiä ja niiden määrä ja laatu on riippuvaista käytettävissä olevista resursseista.<sup>92</sup> Boerner arvioi tutkimuksellista muutosta näkökulmaisuudesta käsin. Hänen mukaansa viimeaikaista suhtautumista kuvaohjelma-ajatukseseen määrittävät ne perspektiivit, joista kukin tutkija esittää

tutkimuskysymyksensä. Viime vuosikymmeninä suosittuja ovat olleet taideteosten tuotantoehto-  
jen tutkimus, rituaaliset tai liturgiset kontekstit tai vaikkapa veistosyökkien kuvakokonaisuuksien poliittiset funktiot sekä kirjallisuustieteestä peräisin olevat metodologiat, esimerkiksi reseptiteoriat. Mukaan ovat tulleet myös aate- ja kulttuurihistorialliset kysymyksenasettelut.<sup>93</sup> Boernerin ja Travisin artikkeleissa ei niinkään oteta kantaa kuvaohjelman mahdolliseen olemassaoloon, vaan yhtäältä sen itsestään selvänä pitämisen synnyttämiin ongelmiin ja toisaalta tutkimuksessa tapahtuneisiin muutoksiin.

Usein viime vuosikymmenten tutkimuksissa ovat korostuneet kuvien kontekstuaalisuus ja itse kuvallisen ilmaisun eli visuaalisuuden jäsenitys ja analysointi. Diakroniset, aiheperusteiset tutkimukset ovat lisääntyneet. Pohdinnat ovat vaatineet käsitteiden ja metodisten välineiden uudelleenmäärittelyä, jotka ovat omalta osaltaan edelleen muuttaneet tutkimuksen painopisteitä ja näkökulmia.

## MONINAINEN JA POIKKITIETEELLINEN

Keskiajan kuvallisen materiaalin tutkimuksen muroksen mukanaan tuomat muutokset puhuttavat edelleen tutkijoita. Jo käydyt keskustelut ovat vaikuttaneet – ja vaikuttavat yhä – tutkimuksessa eri tavoin ja eritasoisesti. Näin voi olla myös yksittäisen tutkimuksen kohdalla. Puhutaankin samanaikaisesta eriaikaisuudesta. Käynnissä oleva prosessi on liitettävissä laajempiin taidehistoriassa käytyihin teoreettis-itsekriittisiin keskusteluihin alan tavoitteista ja metodologisista perusteista. Taidehistorioitsija Tutta Palin on arvioinut keskustelua sekä vilkkaaksi että uudistavaksi.<sup>94</sup> Olen pyrkinyt tuomaan esille tätä keskiaikaisen kuvallisen materiaalin tutkimuksessa käytyä moninaista kansainvälistä keskustelua, koska se näyttää olevan varsin tuntematonta Suomessa.<sup>95</sup>

Émile Mälén luomassa traditiossa keskeisessä asemassa on luokittelu, joka siirtyi luonnontieteessä kehitetyn tiedonkäsittelyprosessin sovelluksena niin sanottuihin ihmistieteisiin. Michael Camille esittää, että ikonograafikot ”sovelsivat 1800-luvun luokitteluperiaatteita kuviin”.<sup>96</sup> Karkeistaen, jos perinteisiin sitoutunutta keskiajan taiteen tutkimusta ja tulkintaa ohjaa staattisuus, ajatus kiinteistä kodi-

fioiduista merkityksistä, niin uudempaa ja murreksenaista tulkintaa ohjaa ajatus dynaamisuudesta, jolloin merkitykset toteutuvat ja muuntuvat suhteessa valmistumis- ja esiintymisyhteyteensä sekä katsomistilanteeseen. Wolfgang Kempin mukaan vakioksi jäähmettyneissä käsitteissä on kyse yhdestä historiallisen esityksen muodosta.<sup>97</sup>

Muutokseen liittyy näkemys kuvallisesta ilmaisusta strategiana, oli sitten kyse tiettyyn ajallishistorialliseen tilanteeseen sovittautumisesta tai itse kuvallisessa ilmaisussa käytetyistä strategioista ja keinoista. Jeffrey Hamburger esittääkin nykytutkimuksen perspektiivin seuraavaan tapaan: ”Kysymyksessä ei ole niinkään se, mitä keskiaikaiset kuvat merkitsevät, kuin keinoista, joilla tuo merkitys luotiin ja välitettiin.”<sup>98</sup> Myös teologia ja sen osa-alueet ymmärretään pikemminkin ajatteluvaihteluita tarjoavina resursseina kuin dogmaattisesti kuvan merkityksiä määrittävinä varantoina.

Visuaalisessa esityksessä sen mahdollinen sisältö tulee ilmaistuksi erityisellä tavalla juuri sen visuaalisuuden kautta. Visuaalisuuden analyysi tehdään kuvallisen esityksen jäsennyksestä käsin: yksittäiset kuvalliset elementit – kuten esimerkiksi teema, motiivit, symbolit, attributit, värit – analysoidaan osana sitä visuaalista kokonaisuutta, johon ne on sijoitettu kulloisessakin kulttuuris-historiallisessa kontekstissaan. Kuvakokonaisuuden ja kuvan elementit nähdään interaktiivisessa suhteessa toisiinsa sekä kristillisen kuvakorpuksen ja varhaisempien ajankohtien kuviin. Nykyään korostetaan tulkintojen monitasoisuutta ja tämän toteuttamiseksi kehitellään tarvittavia työkaluja. Tutkimuksessa tapahtuneita muutoksia ei olla useinkaan liitetty tai suhteutettu aiemmin keskeisesti tutkimusta organisoineeseen kuvaohjelma-ajatukseen, kun valitut näkökulmat tai kysymyksenasettelut nousevat etualalle.

Aiemmassa tutkimuksessa rakentui usein perspektiivi, jossa muutosprosessit oltiin taipuvaisia näkemään ennen kaikkea osana keskuskirkon vaikutuksen voimistumista ja sitä kautta kristikunnan yhtenäistymisprosessia. Viime vuosina keskiajan tutkimuksessa on puolestaan painotettu lähtökohteisesti kirkon sisäistä monimuotoisuutta ja muutosherkkyttä. Seurakunnan tasolla kirkollinen

elämä oli ”paikallisesti väritynyt”<sup>99</sup> Myös kuvallisen materiaalin epistemologisessa roolissa on tapahtunut merkittävä muutos. Perinteisesti kuvien on ajateltu toimivan valitun tarkoituksen välittäjänä. Nyt kuvien on havaittu toimivan myös ajattelun perustana ja tietämisen muotona.

Jeffrey Hamburger toteaa, että keskiaikaiset kuvat olivat ”kaikkea muuta kuin suljettu järjestelmä”.<sup>100</sup> Norjalainen Hennin Laugerud kutsuu keskiaikaisen kuvamateriaalin monimerkityksellisyyttä polyseemisyydeksi. Hän palauttaa termin Danteen, joka luonnehti kirjoittamansa *Jumalaisen näytelmän* merkitysten kerroksellisuutta *polysemos*-käsitteellä.<sup>101</sup> Bestiaarien tutkija Debra Hassig on päättänyt näkemykseen, että keskiajantutkimuksen Leitmotf on juuri monimerkityksellisyyttä.<sup>102</sup>

Haasteita on paljon ja niiden ratkaisemiseksi tarvitaan eri tieteidenalojen kompetensseja. Keskiajan taiteen tutkija Jean-Claude Schmitt esittääkin, että keskiajan kuvallisen materiaalin tutkimuksessa on kyse suuresta joukosta kuvan (*imago*) erilaisia modaliteetteja – unen, kielen ja materiaalien kuvien välisestä yhteispelistä. Tämä vaatii poikkitieteellistä tutkimusta.<sup>103</sup> Tässäkin artikkelissa olen

90 Nilsén 1986, 458, 459.

91 Boerner 2007, 561–565, 570–572.

92 Travis 2002, 47–49.

93 Boerner 2007, 570–572.

94 Palin 1998, 163–164, 165.

95 Esim. vuonna 2009 ilmestyneessä kokoomateoksessa *Keskiajan avain* osiossa ”Suomen keskiajan taidehistorian tutkiminen” Leena Valkeapää (2009, 281–297) esittelee yksityiskohtaisesti perinteisiä tutkimustapoja ja -käytäntöjä uudempien jäädessä käsittelyn ulkopuolelle. Elina Räsänen (2009, 283) puolestaan käy läpi sivun mittaisessa yhteenvedossa yleisellä tasolla myös 1990-luvun tutkimuksen kansainvälisiä suuntaviivoja.

96 Camille (1993, 48) viittaa Klingenderiin. Ks. myös Lavin 1993, 38–40. 1600- ja 1700-luvuilla tietohistoriassa tapahtui muutos, jossa kasvitiede sai epistemologisen etusijan, kun ”tietäminen ja sanominen oli mahdollista ainoastaan näkyvyyden taksonomisessa tilassa.” Foucault 2011, 141.

97 Kemp 1997, 42–43.

98 Hamburger 2006a, 5.

99 Lehmijoki 2000, 11. Ks. myös. esim. Baschet 1996a, 14–15; Kupfer 1993, 6.

100 Hamburger 2006a, 5.

101 Laugerud 2003, 18.

102 Hassig 1995, XVI.

103 Schmitt 1996a, 31.

liikkunut ainakin keskiajan tutkimuksen, taidehistorian, teologian, uskontotieteen, tieteenhistorian ja tietohistorian aloilla. Olen pyrkinyt tuomaan esiin keskeisimpiä pohdintoja, joiden tavoitteena on aikaisempien tutkimustraditioiden ja metodologian uudistaminen.

## KIRJALLISUUS

ALEXANDRE-BIDON, DANIELÈLE

1998 "Une foi en deux ou trois dimensions? Images et objets du faire croire à l'usage des laïcs". *Annales HSS* 6, 1155–1190.

BASCHET, JÉRÔME

1996a "Introduction: L'Image-Objet". *L'Images: Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Éd. Jérôme Baschet & Jean-Claude Schmitt. Paris: Le Léopard d'Or, 7–26.

1996b "Inventivité et sérialité des images médiévales pour une approche iconographique élargie". *Annales HSS* 1, 93–133.

1997 "Les images: des objets pour l'historien?" *Le Moyen Age Aujourd'hui*. Éd. J. Le Goff & G. Lobrichon. Paris: Le Léopard d'Or, 101–135.

2005 "L'iconographie médiévale: L'œuvre fondatrice d'Émile Mâle et le moment actuel". *Émile Mâle (1862–1954): La construction de l'œuvre: Rome et l'Italie*. École française de Rome, 273–288.

BAL, MIEKE

1996 *Double Exposure: The Subject of Cultural Analysis*. New York: Routledge.

BELTING, HANS

1991 *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: C. H. Beck.

BIERNOFF, SUZANNAH

2002 *Sight and Embodiment in the Middle Ages*. New York: Palgrave Macmillan.

BINSKI, PAUL

1999 "The English Parish Church and Its Art in the Later Middle Ages: A Review of the Problem". *Studies in Iconography* 20, 1–25.

BOERNER, BRUNO

2007 "Sculptural Programs". *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Ed. Conrad Rudolph. Oxford: Blackwell, 557–576.

BYNUM, CAROLINE WALKER

2006 "Seeing and Seeing Beyond: Mass of St. Gregory in the Fifteenth Century". *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Eds. Jeffrey F. Hamburger & Anne-Marie Bouché. Princeton: Princeton University, 208–240.

CAMILLE, MICHAEL

1985 "Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy". *Art History* 1, 26–49.

1993 "Mouths and Meanings: Towards an Anti-Iconography of Medieval Art". *Iconography at the Crossroads*. Ed. Brendan Cassidy. Index of Christian Art, Occasional Papers II. Princeton: Princeton University, 43–57.

1996 "The Gregorian Definition Revisited: Writing and the Medieval Image". *L'Images: Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Éd. Jérôme Baschet & Jean-Claude Schmitt. Paris: Le Léopard d'Or, 89–107.

2000 "Before the Gaze: The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing". *Visuality before and beyond the Renaissance*. Ed. Robert S. Nelson. Cambridge: Cambridge University Press, 197–223.

CASSIDY, BRENDAN

1993 "Introduction: Iconography, Texts, and Audience". *Iconography at the Crossroads*. Ed. Brendan Cassidy. Index of Christian Art, Occasional Papers II. Princeton: Princeton University, 3–15.

CHAZELLE, CELIA M.

1990 "Pictures, Books and Illiterate: Pope Gregory I's Letters to Serenius of Marselles". *World & Image* 6, 138–153.

CLIER-COLOMBANI, FRANCOISE

1991 *La Fée Mélusine au Moyen Âge: Images, Mythes et Symboles*. Paris: Le Léopard d'Or.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES

1994 "Celui par qui s'œuvre la terre: Une iconographie". *Saint Georges et le Dragon*. Éd. G. Didi-Huberman, R. Gabetta & M. Morgane. Paris: Adam Bido, 19–126.

2008 "L'Exorciste". *Relire Panofsky*. Éd. R. Recht, M. Warnke, G. Didi-Huberman, M. Ghelardi & D. Wuttke. Paris: Beaux-Arts de Paris, 69–87.

DUGGAN, LAWRENCE

1989 "Was Art Really the 'Book of the Illiterate'?" *World & Image* 5, 227–251.

- FALCON MØLLER, DORTHE  
1996 *Klang pa kalk – musiksymbolik i dansk kalkmaleri*. København: Falcon.
- FROESCHLÉ-CHOPARD, M.H  
1976 "L'univers sacré". *Annales ESC*. n. 2, 489–511.
- FOUCAULT, MICHAEL  
2011 *Sanat ja asiat: Eräs ihmistieteiden arkeologia*. Suom. Mika Määttänen. Helsinki: Gaudeamus.
- FREEDBERG, DAVID  
1989 *The Power of Images*. Chicago: The University of Chicago Press.
- GILL, MIRIAM  
2002 "Preaching and Image: Sermons and Wall Paintings in Later Medieval England". *Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages*. Ed. Carloyn Muessig. Leiden/Boston: Brill, 155–180.
- GROEBNER, VALENTIN  
2008 *Defaced: The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages*. New York: Zone Books.
- GUILLOUËT, JEAN-MARIE & RABEL, CLAUDIA  
2011 *Le Programme: Une notion pertinente en histoire de l'art médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or.
- GÖTTLER, CHRISTINE  
2001 "Is Seeing Believing? The Use of Evidence in Representations of the Miraculous Mass of Saint Gregory". *Germanic Review* 76, 121–142.
- HAMBURGER, JEFFREY  
2005 "The Various Writings of Humanity: Johannes Tauler on Hildegard Bingen's Liber Scivias". *Visual Culture and the German Middle Ages*. Eds. K. Starkey & H. Wenzel. New York: Palgrave Macmillan, 161–205.
- 2006a "Introduction". *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Eds. J. F. Hamburger & A-M. Bouché. Princeton: Princeton University Press, 3–10.
- 2006b "The Place of Theology in Medieval Art History: Problems, Positions, Possibilities". *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Eds. J. F. Hamburger & A-M. Bouché. Princeton: Princeton University Press, 11–31.
- 2006c "The Medieval Work of Art: Wherein the 'Work'? Wherein the 'Art'?" *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Eds. J. F. Hamburger & A-M. Bouché. Princeton: Princeton University Press, 374–412.
- HASSIG, DEBRA  
1995 *Medieval Bestiaries: Text, Image, Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOLLY, MICHAEL ANN  
1993 "Unwriting Iconology". *Iconography at the Crossroads*. Ed. Brendan Cassidy. Index of Christian Art, Occasional Papers II. Princeton: Princeton University, 17–25.
- HUGHES, CHRISTOPHER G.  
2006 "Typology and its Uses in the Moralized Bible". *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Eds. J. F. Hamburger & A-M. Bouché. Princeton: Princeton University Press, 133–150.
- 2007 "Art and Exegesis". *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Ed. Conrad Rudolph. Oxford: Blackwell, 173–192.
- KEMP, WOLFGANG  
1997 *The Narratives of Gothic Stained Glass*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KESSLER, HERBERT L.  
1993 "Medieval Art as Argument". *Iconography at the Crossroads*. Ed. Brendan Cassidy. Index of Christian Art, Occasional Papers II. Princeton: Princeton University, 59–74.
- 2007 "Gregory the Great and Image Theory in Northern Europe during the Twelfth and Thirteenth Centuries". *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Ed. Conrad Rudolph. Oxford: Blackwell, 151–172.
- KONTTINEN, RIITTA & LAAJOKI, LIISA  
2000 *Taiteen sanakirja*. Helsinki: Otava.
- KUMLER, ADEN  
2011 *Translating Truth: Ambitious Images and Religious Knowledge in Late Medieval France and England*. New Haven: Yale University Press.
- KUPFER, MARCIA  
1993 *Romanesque Wall Painting in Central France: Politics of Narrative*. New Haven: Yale University Press.
- KÄRKKÄINEN, PEKKA  
2008 "Mielenfilosofia". *Keskiajan filosofia*. Toim. V. Hirvonen & R. Saarinen. Helsinki: Gaudeamus, 116–131.
- LAUGERUD, HENNING  
2003 "Teng, symbol og tolkning: Om forståelse og fortolkning av middelaldernes bilder – noen innledende betraktning". *Tegn, symbol og tolkning*. Red. G. Dan-

- volt, H. Laugerud & L. Liepe. Kopenhagen: Museum Tusulanums Forlag, 17–32.
- LAVIN, IRVING  
1993 "Iconography as a Humanistic Discipline. ("Iconography at the Crossroads"). *Iconography at the Crossroads*. Ed. Brendan Cassidy. Index of Christian Art, Occasional Papers II. Princeton: Princeton University, 33–42.
- LE GOFF, JACQUES  
1985/1991 *Liminaire médiéval*. Paris: Gallimard.
- LEHMIJOKI, MAIJU  
2000 "Johdanto: Uskonto keskiajan kulttuurissa". *Ikuisuuden odotus: Uskonto keskiajan kulttuurissa*. Toim. M. Heinonen. Helsinki: Gaudeamus, 11–30.
- LIEPE, LENA  
2003 "Innledning: Att förstå och tolka medeltidens bilder." *Tegn, symbol og tolkning*. Red. G. Danvolt, H. Laugerud & L. Liepe. Kopenhagen: Museum Tusulanums Forlag, 9–14.
- MÂLE, ÉMILE  
1984 "General Character of Medieval Iconography". *Religious Art in France: Thirteenth Century, A Study of Medieval Iconography and its Sources*. Ed. H. Bober. Princeton: Princeton University Press, 3–23.
- MOXLEY, KEITH  
1993 "The Politics of Iconology". *Iconography at the Crossroads*. Ed. Brendan Cassidy. Index of Christian Art, Occasional Papers II. Princeton: Princeton University, 27–31.
- NEES, LAWRENCE  
1992 "Originality of Early Medieval Artists". *Literacy, Politics, and Artistic Innovation in the Early Medieval West*. Ed. C. M. Chazelle. Lanham: University Press of America, 77–109.
- NILSÉN, ANNA  
1986 *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri: Kyrkmålningar i Mälardalen och Finland 1400–1534*. Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien.  
1996 "Paintings as a Reflection of Sermon". *Ars Ecclesiastica: The Church as a Context for Visual Arts*. Helsinki: University of Helsinki, Department of Practical Theology, 14–33.
- PALAZZO, ÉRIC  
1988 "Foi et Croyance au Moyen Âge: Les médiations liturgiques". *Annales HSS* 6, 1131–1154.
- PALIN, TUTTA  
1998 "Hollannin kultainen vuosisata: Svetlana Alpersin ja Mieke Balin haaste taidehistorialle". *Kuvasta tilaan*. Toim. K. Saarikangas. Tampere: Vastapaino, 147–176.
- PASNAU, ROBERT  
2003 "Human Nature". *The Cambridge Companion to Medieval Philosophy*. Ed. A. S. McGrande. Cambridge University Press, 208–230.
- PASSEPARTOUT  
2005 NR. 25. Middlealder nu.
- POLO DE BEAULIEU, MARIE ANNE  
1998 "Le 'lundi des trépassés': Creation, diffusion et réception d'un rituel". *Annales HSS*, 1191–1211.
- RECHT, ROLAND  
1996 "Une Bible pour illettrés: Sculpture gothique et 'théâtre de mémoire'". *Critique* 586, 188–206.  
2008 "L'historien de l'art est-il naïf? Remarques sur l'actualité Panofsky". *Relire Panofsky*. Éd. R. Recht, M. Warnke, G. Didi-Huberman, M. Ghelardi & D. Wuttke. Paris: Beaux-Arts de Paris, 13–36.
- RUSSO, DANIEL  
2005 "Émile Mâle, l'art dans l'histoire". *Émile Mâle (1862–1954): La construction de l'oeuvre: Rome et l'Italie*. École française de Rome, 251–271.
- RÄSÄNEN, ELINA  
2009 "Keskiaikaa käsittelevän taidehistoriallisen tutkimuksen suuntaviivoja 1900-alusta lähtien". *Keskiajan avain*. Toim. M. Lamberg, A. Lahtinen & S. Niiranen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 283.
- SCHMITT, JEAN-CLAUDE  
1981 "Du bon usage du 'Credo' ". *Faire croire: modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIe au XVe siècle*. École française de Rome, 337–361.  
1996a "Imago: de l'image à l'imaginaire". *L'Images: Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Éd. Jérôme Baschet & Jean-Claude Schmitt. Paris: Le Léopard d'Or, 29–37.  
1996b "La culture de l'imago". *Annales HSS* 1, 3–36.  
2006 "L'Exception corporelle: à propos de l'Assomption de Marie". *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Eds. J. F. Hamburger & A.-M. Bouché. Princeton: Princeton University Press, 151–185.

SINGING-LARSEN, STAALE

1984 *Iconography and Ritual: A Study of Analytical Perspectives*. Oslo: Universitetsforlaget.

SPEER, ANDREAS

2006 "Is there a Theology of the Gothic Cathedral? A Re-reading of Abbot Suger's Writings on the Abbey Church of St-Denis". *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Eds. J. F. Hamburger & A-M. Bouché. Princeton: Princeton University Press, 65–83.

STARKEY, KATHRYN

2005 "Visual Culture and the German Middle Ages". *Visual Culture and the German Middle Ages*. Eds. Kathryn Starkey & Horst Wenzel. London: Palgrave Macmillan, 1–12.

TACHAU, KATHERINE H.

2006 "Seeing as Action and Passion in the Thirteenth and Fourteenth Centuries". *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Eds. J. F. Hamburger & A-M. Bouché. Princeton: Princeton University Press, 336–359.

TRAVIS, WILLIAM J.

2002 "Of Sirens and Onocentaures: A Romanesque Apocalypse at Montceaux-l'Etoile". *Artibus et Historiae* 23, 29–62.

TYÖRINOJA, REIJO

1997 "Usko ja näkeminen: keskiajan visuaalinen tiedonmetafysiikka ja uskonnollinen usko". *Kuvan teologia*. Toim. M. Kotiranta. Suomalaisen teologisen kirjallisuusseuran julkaisuja 209. Helsinki, 91–106.

VALKEAPÄÄ, LEENA

2009 "Suomen keskiajan taidehistorian tutkiminen". *Keskiajan avain*. Toim. M. Lamberg, A. Lahtinen & S. Niiranen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 281–282, 284–285, 287–296.

VIHOLAINEN, AILA

2004 "Keskiaikaisten kirkkojen kuvalliset esitykset: lukutaidottomien raamattuja?" *Suomen Kirkkohistoriallisen Seuran vuosikirja* 93/2003, 32–57.