

”Abraham ja kolme enkeliä”

Mordecai Morehin taideteos kulttuurimuistin kantajana ja muovaajana

MODERNI USKONNOLLISEEN AIHEPIIRIIN LIITTYVÄ KUVA TUTKIMUSKOHTENA

Tutkimuksen kohteena oleva teos

Pieni, yksityiskokoelmassa sijaitseva, tyyliltään leikkisä ja surrealistissävyyinen sekatekniikalla toteutettu pariisilaisen nykytaiteilijan työ ei äkkiseltään vaikuta merkittävältä tutkimuskohteelta. Helposti ajatellaan, että kuvien ja visuaalisen viestinnän läpäisemässä kulttuurissa¹ on mielekästä tarkastella vain sellaisia töitä, jotka saavuttavat jollakin tavoin näkyvän ja merkittävän aseman eri viestimien kautta. Näin kuitenkin kadotetaan näköpiiristä visuaalisen kulttuurin syviä ilmiöitä, vuosisataisia ja vuosituhantisia kuvien ja kuva-aiheiden kokonaisuuksia, jotka askarruttavat katsojiaan ja saavat aina uusia ilmenemismuotoja uusissa yhteyksissä.

Tässä artikkelissa tarkastelemamme Mordecai Morehin työ *Abraham ja kolme enkeliä* ei ole yksittäisenä taideteoksena poikkeuksellisen merkityksellinen. Työn kulttuurinen ja uskonnollinen merkitys avautuu, kun pohditaan, onko kuva liitettävissä kuvallisiin traditioihin, sellaisiin merkien

ja koodien järjestelmiin, jotka ovat pysyneet elävinä eri historian vaiheissa ja ovat kenties yhä toiminnassa. Taide – eritoten uskonnollinen taide – toteutuu tavallisesti erilaisina toisintoina, parafraaseina ja muunnelmina. Teoksen materiaalis-visuaalinen muoto tulee merkitseväksi suhteessa kulttuurin ja uskonnon traditioihin ja niihin tunnettuihin teoksiin, jotka sisältävät samoja tai samankaltaisia rakenne-elementtejä ja ilmaisutapoja.²

Mordecai Morehin ura ja tuotanto

Mordecai Moreh syntyi Bagdadissa vuonna 1937 juutalaiseen perheeseen. Moreh muutti Israeliin vuonna 1951 ollessaan 14-vuotias. Vuosina 1955–

1 Länsimaisen kulttuurin ”kuvallisesta käänteestä” ks. esim. Mitchell 1994, 11–16.

2 Nämä yleisesti tunnetut kuvien tutkimuksen periaatteet voidaan rinnastaa esim. Bourdieun käsityksiin siitä, miten teokset suhteutuvat toisiinsa, tuotanto- ja kulutusolosuhteisiinsa sekä tuotantoa määrittäviin sosiokulttuuriin tekijöihin. Ks. Bourdieu 1998, 378–389.

1959 hän opiskeli Jerusalemissa Bezalelin kuvataideakatemiassa, vuosina 1960–1962 Firenzen kuvataideakatemiassa (Accademia di belle arti) Italian hallituksen myöntämän apurahan turvin ja vuosina 1962–1969 Pariisissa l’Ecole nationale supérieure des beaux-arts -taidekoulussa. Yksityisnäyttelyitä Moreh on pitänyt vuodesta 1960 alkaen Israelissa, Yhdysvalloissa ja useissa Euroopan maissa. Lisäksi hän on osallistunut lukuisiin biennaaleihin ja näyttelyihin Euroopassa, Etelä- ja Pohjois-Amerikassa ja Kaukoidässä. Morehin teoksia on monien museoiden ja kirjastojen kokoelmissa eri puolilla Israelia, Yhdysvaltoja ja Eurooppaa. Uransa aikana hän on tehnyt pääasiassa öljymaalauksia ja grafiikkaa. Taiteilija asuu ja työskentelee sekä Jerusalemissa että Pariisissa.³ Vaikka Morehin tuotantoa tunnetaan Suomessa suhteellisen vähän, hänen merkityksensä erityisesti graafikkona ei rajoitu pelkästään ranskalaiseen tai israelilaiseen kulttuuripiiriin.⁴ Morehin grafiikanvedokseen löytyy viittaus esimerkiksi Chaim Potokin tunnetussa taiteilijaromaanissa *The Gift of Asher Lev*.⁵

Morehin teosten tyylin kuvaaminen ja luonnehtiminen ei ole helppoa. Moreh itse on korostanut riippumattomuuttaan tyylivirtauksista.⁶ Vuonna 2008 julkaistussa näyttelyluettelossa Moreh määritteli taiteellista ilmaisuaan sekä ottamalla etäisyyttä ensimmäisten taideopettajiensa ”saksalaiseen ekspressionismiin” että kuvaamalla pyrkimystään ”visionäärisempään taidekäsitteeseen, joka olisi lähempänä surrealismia, mutta sisältäisi kuitenkin kiintymyksen tarkkaan ja yksityiskohtaiseen, hienostuneeseen tekniseen ilmaisuun”.⁷ Morehin taiteen surrealistinen piirre tarjoaa tärkeän näkökulman hänen töidensä tarkasteluun – on tuskin sattumaa, että taideteoriassa juuri surrealismiin on liitetty myös mysteerin ja pyhän käsitteitä.⁸

Morehin teos *Abraham ja kolme enkeliä* (Abraham et les trois Anges, sekatekniikka paperille), on toteutettu vuonna 1987. Se oli ensimmäisen kerran esillä yleisölle Pariisissa Galerie Alain de Rothschildissa. Näyttely, jossa teos oli esillä, oli nimeltään ”Moreh: Thèmes Bibliques et Hébraïques”. Työ kuuluu yksityiskokoelmaan Pariisissa.⁹

Teos sijoittuu Morehin tuotannossa osaksi hänen sekatekniikalla toteutettuja pienehköjä raa-

mattu- ja uskonnollisaiheisia töitään. Joukko näitä teoksia on tarkastelemamme kuvan tavoin toteutettu ympyrän muotoisena. Teosten joukosta löytyy ainakin yksi kuva, joka on aihepiiriltään samankaltainen kuin *Abraham ja kolme enkeliä*: aiheena on Abrahamin kolme vierasta istumassa pöydän ääressä sekä Abraham ja Saara. Teos ajoittuu vuodelle 1986, joten sitä voitaneen pitää vuoden 1987 teoksen aikaisempana versiona, vaikka sen kompositio ja yksityiskohdat poikkeavat huomattavasti vuonna 1987 valmistuneesta työstä.¹⁰

Kuva-analyysin perusteet ja tutkimuskysymys

Ajattelemme Juri Lotmanin tavoin, että taide-teoksen voidaan katsoa olevan ikään kuin uusi taso tekstin¹¹ kehkeytymisessä yhä kompleksisemmaksi. Kyseessä ei tällöin ole enää pelkkä sanoma lähettäjältä vastaanottajalle, vaan teksti alkaa toimia ikään kuin sillä olisi muisti. Se saa ”intellektuaalisen järjestäytyneen rakenteen ominaisuuksia”.¹² Teksti ei ainoastaan siirrä edelleen joskus siihen talletettua informaatiota, vaan siinä ja siihen liittyen kehittyä uutta. Taideteosta tarkasteltaessa voidaan Lotmanin mukaan havaita eräänlainen relaatioiden verkosto, jossa teos asettuu erilaisiin suhteisiin ja toimii erilaisissa tehtävissä.

Näistä Lotman luettelee 1) lähettäjän ja vastaanottajan kanssakäymisen, 2) kuulijakunnan (katsojien) ja kulttuuritradition kanssakäymisen (kollektiivinen kulttuurimuisti), 3) lukijan (katsojan) kanssakäymisen itsensä kanssa, 4) lukijan kanssakäymisen tekstin kanssa (teksti keskustelukumppanina) ja 5) kanssakäymisen tekstin ja kulttuurikontekstin välillä. Suhde kulttuurikontekstiin voi olla metaforinen tai metonyyminen. Teos voi olla suhteessa kulttuurikontekstin eri tasoihin ja se voi siirtyä kulttuurikontekstista toiseen.¹³ Lotmanin luettelosta puuttuu esimerkiksi instituutioiden ja yhteisöjen tai laajemmin sosiaalisen todellisuuden osuus lukijan ja teoksen suhteessa ja teoksen kanssakäymisessä eri konteksteissa. Lotmanin päänäkökulma on yksilön ja tradition sekä teoksen ja tradition vuoropuhelussa.

Morehin *Abraham ja kolme enkeliä* toimii oletuksemme mukaan uskonnollisten kuvaelementtien kantajana samaan tapaan kuin on nähtävissä

Kuva 1. Mordecai Morehin teos *Abraham ja kolme enkeliä*.



- 3 Israel Museum Jerusalem, <http://www.imj.org.il/artcenter/default.asp?artist=274520>. Viitattu 12.8.2013; Sanford Sivitz Shaman: Life Story, http://moreh.net/e/index.php?option=com_content&task=view&id=12&Itemid=27. Viitattu 1.4.2010.
- 4 Katso näyttelyluettelot osoitteessa http://moreh.net/e/index.php?option=com_content&task=view&id=22&Itemid=34. Viitattu 12.8.2013.
- 5 Potok 1993, 34: "Near the door to my uncle's study was a Moreh print. Over a landscape devastated by torrential waters in which helplessly bob humans, animals, rodents, boats, birds, and trees, a robed figure hangs suspended in the air, attached to a stake that is connected at its foot to a wheel. The Hebrew words above the center are from the Book of Psalms, 'Out of the depths I call you, O Lord, O Lord, listen to my cry --'"
- 6 http://moreh.net/e/index.php?option=com_content&task=view&id=17&Itemid=1. Viitattu 21.12.2010.
- 7 http://moreh.net/e/index.php?option=com_content&task=view&id=21&Itemid=1. Viitattu 21.12.2010.

- 8 Ks. esim. Rabinovitch 2002, 43.
- 9 Mordecai Morehin tyttären Eliad Morehin sähköposti 27.1.2011.
- 10 Ks. <http://www.moreh.net/p2/thumbnails.php?album=21>. Viitattu 20.12.2010.
- 11 Käytämme termiä "teksti" tässä yhteydessä yleisessä semioottisessa merkityksessä tarkoittaen sillä merkkien muodostamaa kokonaisuutta. Ks. esim. Veivo 2009, 8–9. Käytämme termin synonyymeinä vastedes mm. käsitteitä "visuaalinen kudos", "visuaalinen kokonaisuus", jne.
- 12 Lotman 1989, 153. Veivo (2009, 42, 46) kyseenalaistaa artikkelissaan Lotmanin ajatuksen kompleksisen tekstin ymmärtämisestä "persoonan kaltaisena". Erityisesti uskonnollisen kulttuurin tutkimuksessa on perinteestä riippuen melko tavallista havaita, että kompleksisten, yhteisöllisesti merkityksellisten tekstien katsotaan esiintyvän aktiivisina merkityksiä kantavina ja tuottavina toimijoina. Ks. esim. Belting 1994, 6–7; Pentcheva 2006, 129–136.
- 13 Lotman 1989, 153–154.

myöhäisantiikin tiettyjen kuva-aiheiden käytössä¹⁴ tai keskiaikaisten juutalaisten käsikirjoitusten miniatyyrikuvissa,¹⁵ joissa yhdistyy erilaisia alun perin pakanallisia, juutalaisia ja kristillisiä kuva-aiheita. Tulkinnallinen assosioituminen vain yhteen kulttuuris-kuvalliseen traditioon ei ole itsestäänselvyys, sillä traditiot ovat jo muodostuessaan olleet keskenään vuorovaikutuksessa ja kantaneet mukanaan varhaisempia vaikutteita. Kuva liittyy aikaisempiin, samaa aihepiiriä käsitteleviin teoksiin, kun se sisältää niiden kanssa yhteisiä visuaalisia elementtejä. Koska teos on syntynyt tiettyssä historiallisessa tilanteessa ja yhteydessä tiettyihin traditionaalsiin kuvaamisen tapoihin, siinä voidaan tunnistaa eri uskonto- ja tulkintaperinteistä käsin avautuvia visuaalisia elementtejä ja rakenteita.

Olemme tietoisia siitä, että teos, sen viesti ja teoksesta saatu kokemus eivät tyhjene tulkintoihin ja selityksiin. Foucault kuvaa ongelmaa pohtimalla, miten ”kielen suhde maalaustaiteeseen on ääretön” ja miten ”näkyvä ja kieli eivät palaudu toisikseen”.¹⁶ Taideteos voi kuitenkin edellä esitetyllä tavalla muodostua ikään kuin katsojaa puhuttelevaksi subjektiksi, haastaa katsojan ja liittää hänet tulkintojen verkostoon. Olennaista on toisaalta se, että Foucault’n esittämä kielen ja näkyvän suhde pidetään avoimena,¹⁷ toisaalta semioottinen analyysi, jossa visuaalinen kudos ymmärretään sekä merkitysten tuottamisprosesseina että näiden prosessien tuotoksina.¹⁸

Uskonnollisten merkkijärjestelmien ja tekstien tarkastelussa on varsin ongelmallista tyytyä etsimään tarjolla olevista symboliikan opaskirjoista ja kokoomateoksista ikään kuin ”valmiita” tai ”annettuja” merkityksiä, kun kyse on elävän aika- ja kulttuurisidonnaisen tekstikokonaisuuden tarkastelusta – tekstin, jossa jotkut mahdolliset merkitykset vaikuttavat olennaisilta ja tärkeiltä, toiset taas perifeerisiltä. Koska merkitysten muodostuminen ja häviäminen on osa kulttuurin ja tekstien jatkuvaa virtaa, ei jonkin kulttuuriobjektin merkitystä voida tarkastella ilman tajua siitä, että merkityksenannon prosessien tutkiminen on loputon tehtävä, joka ei koskaan tule valmiiksi. Kuitenkin tehtävän toteuttaminen kaikkine puutteineenkin lisää ratkaisevasti ymmärrystämme siitä, miten intertekstuaalisia

uskonto- ja kulttuuriperinteet ovat, ja kuinka merkityksellisiksi tietyt kuvakokonaisuudet voivat tulla eri uskonto- ja kulttuuriperinteiden risteyskohdissa.

C.S. Peircen semioottisessa ajattelussa ” – merkitys kehittyy ja täsmentyy merkkien toiminnan myötä”.¹⁹ ”Merkki on siis objekti, joka on yhtäältä suhteessa sen objektiin ja toisaalta sen tulkinteeseen [interpretant] sillä tavoin, että se saattaa tulkinteen suhteeseen objektin kanssa, joka vastaa sen omaa suhdetta objektiin.”²⁰ Peirceläisen semiotiikan kieltä käyttäen on siis mahdollista puhua merkkeihin liittyvien interpretanttien, tulkinnosten²¹ (”tulkinnallisten tulosten tai vaikutusten”²²) tarkastelusta. Tietyt tulkinnokset toteutuvat eri tilanteissa, kun merkit toimivat käytännössä.²³

Semioottisessa tarkastelussa kulttuuriobjektilla merkkeineen ja teksteineen on merkitys, se merkitsee, sillä se liittyy olemassa oleviin tuottamisen ja tulkinnan sääntöihin ja tapoihin (legisigneihin). Se on aina tiettyjen laadullisten ominaisuuksien muodostama kokonaisuus (qualisign), ja kaiken lisäksi yksittäinen, singulaarinen entiteetti (sinsign). ”Voidaan myös sanoa, että sinsign (eli jokainen merkki tai teksti) on kohta, jossa materia ja merkityksenmuodostuksen tavat ja säännöt kohtaavat.”²⁴ Peirceläisen semiotiikan analyttiset ideat ja edellä kuvatut Lotmanin ajatukset teoksen ja kulttuurikontekstin vuoropuhelusta käsittelevät eri suunnista ja eri käsittein samaa ilmiötä.

Tässä artikkelissa käytämme Lotmanin teoreettisesta hahmotelmasta kulttuurimuistin käsitettä, jolla tarkoitetaan ajatusta teoksen liittymistä kulttuurikontekstiin tai paremminkin kulttuurikonteksteihin. Kysymme, millä tavoin uskonnolliset, lähinnä juutalaiset ja kristilliset tulkinnat ovat liitettävissä Morehin teokseen ja sen kuvaelementteihin sekä pohdimme, mitä uutta teos mahdollisesti kehittää ja ilmaisee. Millä tavoin teos sekä kantaa uskonnollisen kulttuurin muistia että uudistaa sitä? Toinen tärkeä ja yksityiskohtaisemmin semioottinen kysymys on, miten kulttuurinen muisti rakentuu merkkien, niiden objektien ja tulkinnosten vuorovaikutuksessa. Pohdimme ja analysoimme tarkemmin teoksen rakenteeseen ja kuvaelementteihin liittyviä uskonto- ja kulttuuritraditioiden potentiaalisia tulkinnoksia ja niiden vaikutuksia

merkityksenantoprosessissa. Millaisia merkityksen-
antoja kuvan kokonaisuus ja rakenne-elementit
sallivat tai mahdollistavat? Käytämme tarkastelussa
Peircen teoriaa merkeistä ja myös ikonin, indeksin
ja symbolin tunnettuja käsitteitä,²⁵ emme niinkään
luokitellaksemme merkkejä, vaan tutkiaksemme
merkkien käyttöä, ilmenemistä ja toimintaa tekstin
kokonaisuudessa.²⁶

Varsinaisen semioottisen analyysin ohessa ja
apuneuvona käytämme perinteistä formaalista ku-
va-analyysiä, joka käsittää teoksen muotopiirteiden
ja rakenteen tarkastelua.²⁷

KUVAELEMENTIT JA MERKITYKSENANTO

Maalauksen muoto ja rakenne

Morehin teos on pienikokoinen, läpimitaltaan noin
17 senttimetriä. Työ on muodoltaan pyöreä, mikä
on jonkinasteinen poikkeus varsin yleisestä suora-
kulmaisesta ikoni- ja taulumaalauksesta. Keski-
aikaisten juutalaisten käsikirjoitusten miniatyyri-
kuvissa pyöreä kuvakehys oli kuitenkin varsin yleinen
tapa sijoittaa kuva-aiheita tekstien joukkoon tai
sommitella laajempia kuvakokonaisuuksia samalle
sivulle.²⁸

Kuva jakautuu horisontaalisesti kolmeen vyö-
hykkeeseen. Ylimmän vyöhykkeen muodostaa
puun lehvästö, joka pursuaa erilaisia kukkia ja
hedelmiä, rypäleterttuja. Ylimpänä on valkoinen
hahmo: kyyhkynen lehti nokassaan. Lehvästö on
niin tiheä, ettei sen läpi näy keltaista taustaa. Työn
keskimmäisessä osassa on hallitsevana keltainen,
hieman vihreällä sävyttynyt tausta. Tätä taustaa vas-
ten sijoittuvat kaikkien kuvan henkilöiden ylävarta-
lot ja päät sekä puusta roikkuvat viinirypäleterttut.
Taustan väri liittyy työn keskiaikaiseen kuvaperin-
teeseen, kultataustaisiin miniatyyrikuviin, mosa-
iikkeihin ja maalauksiin. Maalauksen keskiosaan
sijoittuva pyöreä (lyhennyksestä johtuen soikea)
pöytäpinta muodostaa teoksen keskelle vaalean hor-
isontaalisesti levittyvän pinnan, joka liittyy kuvan
päähahmoja reunoillaan toisiinsa. Alimpana vyö-
hykkeenä on harmaanruskea, tasainen maa. Tähän
vyöhykkeeseen sijoittuvat kuvan henkilöt vyötäröis-
tä alaspäin, pöytä, kissa, jolla on kala suussaan, sekä
etualalla maassa olevat seitsemän kiveä.

Maalaus jakaantuu keskeltä kuvaa vertikaalisesti
kahteen osaan. Pöydänjalka ja suuri malja kuljetta-
vat katsetta ylöspäin kohti kyyhkystä. Tämän linjan
vasemmalle puolelle jäävät enkelit ja kissa, oikealla
ovat tuolilla istuva urosleijona ja oikealla sivussa,
rakennelman oviaukossa seisova naarasleijona.
Leijonat esiintyvät kuvassa ikään kuin inhimillisinä
toimijoina. Vertikaalinen linja syntyy lisäksi oikeal-
la olevasta punavalkoisesta ovenpielestä.

Varjoja ei maalauksessa juurikaan ole tai ne
ovat hyvin vähäisiä. Valo näyttäisi tulevan katsojas-
ta käsin oikealta. Esimerkiksi enkeleiden kasvojen
oikea puoli on tummempi kuin vasen. Myös syvyys-
perspektiivi on lähes olematon. Kuvan perspektii-
vittömyys ja valon käyttö toimivat työssä visuaali-
sina merkkeinä, jotka liittävät kuvakokonaisuuden
toisaalta keskiaikaisen taiteen perinteeseen, toisaal-
ta 1900-luvun taiteen pyrkimyksiin rikkoa keskeis-
perspektiivin konventiota.²⁹

14 Ks. esim. Goodenough 1956a, 21.

15 Ks. esim. Shalev-Eynin 2010, 33–103 laaja esitys juuta-
lais-kristillisestä ”visuaalisesta dialogista” käsikirjoitus-
kuvituksissa.

16 Foucault 2010, 29.

17 Foucault 2010, 29.

18 Veivo 2009, 9.

19 Veivo 2009, 10.

20 Pietarinen & Snellman 2009, 157. Ks. myös Peirce 1986,
99–100.

21 Interpretant-termin kääntämisessä suomeksi löytyy
useita eri vaihtoehtoja (esim. tulkitsin, tulkinne ja tulkin-
nos). Käytämme jatkossa termiä tulkinnos.

22 Bergman 2009, 148.

23 Veivo 2009, 10–11.

24 Veivo 2009, 33; Peirce 1986, 101–102.

25 Katso Peircen kuvaus ko. käsitteistä Peirce 1986, 102–
103, 104–115.

26 Ks. Veivo 2009, 15.

27 Ks. Adams 2010, 21–29.

28 Ks. esim. Müller 1998, 22–31, 42–53.

29 Perspektiiviopin synnystä 1400-luvulla ja Brunelleschista
ks. Honour & Fleming 1982, 319–321. 1900-luvun taide-
käsityksistä ks. esim. Hopkins 2000, 25, 28.

Abrahamin vieraanvaraisuus uskonnollisen taiteen historiassa

Kuva-aihe on varsin yleinen sekä juutalaisessa että kristillisessä taiteessa. Se tunnetaan esimerkiksi nimillä ”Abrahamin kolme vierasta” tai ”Abrahamin vieraanvaraisuus” (kreik. ή φιλοξενία του Ἀβραάμ, hepreaksi laajempi jaejakso tunnetaan otsikolla פֶּרֶשֶׁת יִירָא – kyseessä on neljäs vuoden kierrossa viikoittain luettavista tekstijaksoista).

Kuva-aiheen taustalla oleva kertomus löytyy Toorasta, Genesiksen luvusta 18. Sen mukaan Jumala vierailee Abrahamin luona Mamren tammistossa kolmen miehen hahmossa ja Abraham tarjoaa miehille aterian. Miehet, jotka juutalaisessa traditiossa on ymmärretty enkeleiksi, ilmoittavat Abrahamille ja Saarelle Iisakin syntymästä. Kuvatyyppejä on siis lähtökohdiltaan kirjallis-kielellinen: sen muoto ja rakenne ovat indeksisiä merkkejä Tooran kertomuksen olemassaolosta ja käytöstä. Keskiaikaisessa käsikirjoituksessa kuva ja teksti myös usein sijaitsivat samalla pergamenttisivulla. Kuvakokonaisuus tulee merkitykselliseksi kuvituksena, visualisointina ja osana kirjallista traditiota, jonka jatkumo on pitänyt yllä tiettyjä kuvaamisen tapoja. Toisaalta kuva ja teksti liittyvät tiiviisti yhteen: sana synnyttää kuvia, kuvat puolestaan muovaavat lukemista ja luetun hahmottamista. Sanallisten ja visuaalisten merkien vuorovaikutuksen näkökulmasta Foucault’n pohdinta kielen ja kuvan epäsymmetrisestä suhteesta tarvitsee vastapainokseen ymmärryksen kuvan ja kielen läheisyydestä ja merkkijärjestelmien vuorovaikutuksesta.

Abrahamin vieraanvaraisuus -aiheesta on tehty lukemattomia yksittäisiä teoksia. Aiheita on kuvattu myöhäisantiikista ja varhaiskeskiajalta nykypäiviin asti, ja siitä löytyy sekä kristillisiä että juutalaisia tulkintoja. Tunnetuimpia esimerkkejä ovat kenties varhaisin aiheesta säilynyt kuvallinen esitys, Via Latinan katakombin 300-luvulta peräisin oleva seinämaalauk, jossa puun alla istuva Abraham vasikka vierellään tervehtii kolmea lähestyvää ihmishahmoa,³⁰ 400-luvulta peräisin oleva Rooman Santa Maria Maggiore -kirkon sivulaivan mosaiikkikenttä, jonka aiheena on vieraat tervetulleiksi toivottava Abraham sekä Abraham ja Saara valmistamassa

ateriaa ja tarjoamassa ruokaa enkeleille, Ravennan San Vitale -kirkon mosaiikki 500-luvulta sekä Andrei Rublevin kuvarakenteeltaan pelkistetty *Pyhä Kolminaisuus* noin vuodelta 1422.

Rublevin maalausta on pidetty yhtenä maailman tunnetuimmista uskonnollisista taideteoksista.³¹ Oman versionsa teemasta ovat maallaneet myös monet muut tunnetut taiteilijat kuten Rublevin edeltäjä Teofan Kreikkalainen 1378, Jan Provost (1465–1520), Georg Pencz (1500–1550), Gérard de Lairese (1641–1711), Rembrandt van Rijn 1656, Giovanni Battista Tiepolo 1726–1729, Raamatun kuvittajana tunnetuksi tullut Gustave Doré 1866 sekä Marc Chagall 1960–1966. Nykytaiteilijoista aiheita ovat kuvanneet Chagallin ohella monet muut juutalaiset taiteilijat, Morehin lisäksi muun muassa Phillip Ratner, Boruch Nachson, Richard McBee ja Orna Ben-Shoshan. Lyhyt luettelo osoittaa, että kuva-aihe on ollut merkittävä ainakin juutalaisille, katolisille, ortodoksisille ja protestanttisille kuvien tekijöille ja taiteilijoille. Luettelosta ilmenee samalla, että kuva-aiheen käyttö on länsimaisen taidekäsityksen kehittyessä alkanut irrota sakraalis-rituaalisesta käyttökäytöstään katakombeissa, kirkoissa ja käsikirjoituksissa ja siirtynyt niiden ohella taidegallerioihin ja kokoelmiin, kuten esimerkiksi Morehin työ osoittaa.³²

Keskiaikaisten käsikirjoitusten kuvituksessa miniatyyrimaalarit ovat lähestyneet aiheita eri näkökulmista. Yleisimpiä kuva-aiheita ovat Abraham palvelemissa enkeleitä, Saara ja enkelit sekä pelkät enkelit. Esimerkiksi ranskalaisen 1200-luvun juutalaisessa käsikirjoituksessa olevan miniatyyrikuvan yläkentässä esitetään Abraham nousemassa istuimeltaan tervehtimään kolmea vierasta. Alakentässä puolestaan vieraat istuvat aterioimassa puun alla pöydän ääressä siten, että kaksi siivettömistä mieshahmoista keskustelee keskenään kolmannen ollessa kääntyneenä pöydän vieressä seisovan Abrahamin puoleen. Saaran hahmo puuttuu tästä kuvakokonaisuudesta.³³

Eri toteutuksia samasta teemasta on paljon. Olennaista on tunnistaa aiheen jatkuvuus sekä juutalaisessa että kristillisessä kuvatradiitiossa. Morehin maalaus ei olisi merkittävä tietyn taide- ja uskonnonhistoriallisen tradition kantajana, ellei

sen visuaalisessa kokonaisuudessa olisi havaittavissa riittävästi merkkien samankaltaisuutta suhteessa traditioihin aiemmin liittyneisiin ikonisiin ja symbolisiin merkkikokonaisuuksiin.

HAVAINTOJA TEKSTIN OSISTA JA NIIDEN MERKKILUONTEESTA

Abraham ja Saara

Pöydän ääressä istuva urosleijona on identifioitavissa Tooran kertomuksen ja aiempien vastaavien kompositioiden perusteella Abrahamiksi, joka istuu pöydän ääressä kolmen enkelivieraan kanssa. Leijona on kohottanut vieraiden edessä maljan. Urosleijonan takana ovella seisoo naarasleijona, joka on identifioitavissa Saaraksi. Naarasleijona-Saara on kuvattu maalauksen oikeaan laitaan oven suuhun kuuntelemaan vieraiden ja Abrahamin välistä keskustelua. Saaran sijainti kuvan sivussa rakennuksen ovella on erittäin tyypillinen sekä juutalaisille että kristillisille esityksille alkaen Santa Maria Maggiore -kirkon mosaiikista 400-luvulta. Hahmon sijainti kuvakentässä ei erota vaan yhdistää juutalaista ja kristillistä kuvatraditiota. Taitelija ei ole muuttanut tai kyseenalaistanut hahmon perinteistä sijaintia. Leijonat asettuvat kuvaan ihmiskehon esittämiselle tyypillisin konventioin.

Ainoa merkittävä tradition uudelleenmuovaus tapahtuu siinä, että ihmishahmot on korvattu leijonilla. Morehin tuotanto sisältää runsaasti eläinaiheisia teoksia; hänen tuotannolleen on tyypillistä kuvata ihmisiä eläinhahmoina. Abraham esiintyy leijonana myös esimerkiksi Iisakin uhrausta kuvaavassa Morehin työssä vuodelta 1986.³⁴

Vuonna 2008 julkaistussa näyttelyluettelossa Moreh kommentoi tapaansa käyttää eläinhahmoja töissään. Morehin mukaan niiden käyttö mahdollistaa laajemman ja monimuotoisemman, suorastaan ajattoman ja universaalin ilmaisuuden.³⁵ Myös juutalaisissa keskiaikaisissa käsikirjoitusminiatyyreissä eläinhahmojen käyttö on tavallista. Ihmishahmojen kuvaaminen eläinpäisinä oli tyypillistä etenkin 1200–1300-lukujen askenasijuutalaisten käsikirjoitusten kuva-aiheissa, ja monenlaiset hybridiolennot kuuluivat käsikirjoitusten koristuksiin.³⁶ Toisin kuin monet keskiajan hybridiolennot, Morehin

leijonaihmiset kuitenkin assosioituvat Israelin historiaan. Myös Jan Provostin maalaamana pidetyssä teoksessa *Abraham, Saara ja enkeli* (n. 1500) on kuvattu leijona, mutta leijona on teoksessa erillinen visuaalinen merkki, ei kukaan kertomuksen henkilöistä.

Morehin työssä Saara-figuuri erottuu kasvoiltaan huomattavan vaaleana taustaansa vasten, vartalo on keltaisen vaateen peitossa. Esitystapa mahdollistaa jopa erilaiset egyptisoivat tulkinnat, joissa kissahahmo voidaan liittää muinaisegyptiläisiin kissakultteihin ja -muumioihin.³⁷ Valkoinen väri mielletään monissa kulttuureissa puhtauden, täydellisyden ja synnittömyyden väriksi.³⁸ Keltainen vaatetus muistuttaa Louvressa sijaitsevan Gérard de Lairesen samanaiheista maalausta. Keltaista väriä on käytetty ilmaisemaan esimerkiksi hyvettä, järkeä, arvoa ja ylhäisyyttä.³⁹

Juuri kyseisten visuaalisten merkkien ja rakenteen yksityiskohtien tarkastelussa ilmenee yksi olennainen visuaalisiin merkkeihin liittyvä ongelma. Katsojan oletetaan jollakin tavoin pystyvän hahmottamaan, mitkä tulkinnokset ovat välttämättömiä, mitkä mahdollisia, mitkä perifeerisiä, mitkä koomisia tai mahdottomia. Tekstin ja merkkikokonaisuuksien intertekstuaalisuus ja traditioiden ja koodistojen tuntemus ohjaavat merkkien suhdetta niiden objekteihin ja tulkinnoksiin, mutta myös villit ja oudot merkityksenannot ovat periaatteessa

30 Ks. Kogman-Appel 1999, kuva ja kuvateksti sivulla 79.

31 Murray 1998, 544; Piispa Arseni 2005, 55.

32 Morehin teos sijaitsee yksityisessä kokoelmassa.

33 Ks. Müller 1998, 10–11.

34 Ks. esim. <http://www.moreh.net/p2/displayimage.php?album=21&pos=4>. Viitattu 20.12.2010.

35 http://moreh.net/e/index.php?option=com_content&task=view&id=21&Itemid=1. Viitattu 21.12.2010.

36 Ks. Shalev-Eyni 2010, 46, 79–83.

37 Ks. esim. Biedermann 1993, 132: ”Kissajumalatar Bastet oli aikaisemmin hahmoltaan naarasleijona. Kissoja myös muumioitiin. Egyptin kuvataiteessa esiintyi naishahmoja, joilla oli kissan pää.”

38 Biedermann 1993, 393; Lempäinen 2002, 379–380.

39 Lempäinen 2002, 389–390.

mahdollisia. Tulkinnoksia vaihtamalla samoja teoksia voidaan lukea jopa vastakkaisiin suuntiin. Kun kulttuurikonteksti vaihtuu, muuttuvat myös tulkinnot ja merkkien objektiivisuudet.

Esimerkiksi Morehin työssä asetelman sivussa seisova kissafiguuri korostaa ainoan feminiinisen hahmon erillisyyttä muusta sommitelmasta ja tekee näin kyseisestä merkkikokonaisuudesta kiintoisalla tavalla ambivalentin. Naispuolinen hahmo mahtuu juuri ja juuri kuvakenttään. Esittääkö ja toisintaako kuva naisen syrjäistä asemaa niin Abrahamin puolisona kuin ylipäänsä uskonnollisuudessa vai korostaako se naisen erityistä ja ainutlaatuista merkitystä Jumalan palvelijattarena? Asetelma ei ole samanlainen kaikissa kyseisen kuva-aiheen toteutuksissa. Abraham ja Saara voivat esiintyä yhdessä pöydän lähellä. Joistakin toteutuksista Saaran hahmo puuttuu kokonaan, ja kaikkein tunnetuimmassa kristillisessä aiheen esityksessä, Rublevin ikonissa, ainoastaan enkelit ovat läsnä. Ihmishahmot on poistettu niin, että katsoja asetetaan seisomaan pöydän edessä, ja hänestä tulee näin osa merkkijärjestelmän kokonaisuutta – ei ulkopuolinen tarkkailija. Tavallisimmin Saaran hahmo toimii kuitenkin osana kuvaa, mutta tapahtumien sivuosaa. Kuva toiminee näin raamatullisen tekstin tulkinnoksena ja kommentaarina.

Leijona on merkinä osa pitkää kulttuurista jatkumoa. Leijonan ja ihmisen sekaolento on erään varhaisimman ihmisen valmistaman paleoliittisen veistoksen aiheena.⁴⁰ Egyptin sfinksit ovat huomattavasti myöhäisempiä. Kerubi, raamatullinen henkiolento, palautuu muodoltaan assyrialais-babylonialaiseen sekaolentoon, jolla on ihmisen pää, kotkan siivet ja osaksi leijonan, osaksi härän ruumis. Kristillisessä taiteessa evankelista Markusta edustava kerubi on esitetty leijonahahmoisena.⁴¹

Leijonaa on pidetty eläinten kuninkaana ja yleisesti (hallitsijan) vallan, herruuden ja rohkeuden vertauskuvana. Raamatussa myös Israelin kansaa ja erityisesti Juudaa on nimitetty leijonaksi (ks. esim. 1. Moos. 49:8–10; 4. Moos. 23:24).⁴² Ensimmäisen kuningastenkirjan (10:18–20) maininnan mukaisesti Salomon valtaistuiniin kuvattiin kahdentoista tai neljäntoista leijonan koristamaksi sekä juutalaisessa että kristillisessä taiteessa.⁴³ Keskiaikaisten juutalaisten käsikirjoitusten kuvituksissa leijona esiintyy

esimerkiksi espanjalaisessa raamattukäsikirjoituksessa vuodelta 1476 lepäämässä ja kantamassa selässään menoraa, seitsenhaaraista kynttilänjalkaa.⁴⁴

Abrahamin esittäminen leijonana on edellä kuvattua taustaa vasten uskonnollisesta ja kulttuurisesta koodistosta nouseva tapa ilmentää patriarkan merkitystä. Abrahamin ja Saaran jälkeläisissä toteutuvat Israelin erityisasema ja Juudan kuninkuus. Maalaus kuitenkin poikkeaa Abrahamia esittävän hahmon osalta Raamatun kerronnasta: maalauksessa urosleijona istuu pöydän ääressä, ikään kuin tasavertaisena pöytäseurueen jäsenenä, kun taas Tooran kertomuksessa ja useimmissa aiheeseen liittyvissä kuvaesityksissä Abraham jää puun alle tai enkelten ateriapöydän viereen seisomaan ja palvelemaan vieraita. Enkelit ja Abraham istuvat Morehin kuvassa saman pöydän ääressä ja jakavat yhteisen aterian ja ilmeisesti myös maljan, joka muistuttaa sekä sapattiaterian että pääsiäisaterian maljaa.

Maalauksessa Leijona-Aabrahamilla on vampaan käsivarteen ja otsaan nauhalla kiedottu juutalainen raamatunlausekotelo (*tefillin*),⁴⁵ jota käytetään rukoiltaessa. Kyseessä on kuvaan harkiten sijoitettu anakronismi, myöhäisempi perinne, joka ilmenee muun muassa Exoduksen ja Deuteronomiumin säädöksissä.⁴⁶ Sama koskee Abrahamin päällä olevaa rukousviittaa (*tallit*).⁴⁷ Kuva elementteineen ei siis assosioitu yksinomaan raamatulliseen patriarkkojen aikaan, vaan teoksen aikaulottuvuus on limittäinen: samassa kuvassa on merkitystä antavina mahdollisuuksina yhtä aikaa läsnä muinainen kerronnallinen menneisyys ja eri uskonnonhistorian traditiokerrostumat. Leijona-Abrahamin hahmo saa tällöin merkityksiä juutalaisuuden edustajana. Kuva avautuu metaforisesti esittämään juutalaista kansaa toteuttamassa uskontoaan ja kohtaamassa Jumalan lähettiläitä.

Eräs juutalaisen tradition mahdollistama tulkinta avautuu myöhemmästä kabbalistisesta perinteestä.⁴⁸ Sana leijona (hepr. אריה) voidaan ymmärtää tarkoittavan myös kuuluisaa 1500-luvun kabbalistista rabbia Isaac Luriania.⁴⁹ Lurianin hahmona leijona liittää kuuluisan kabbalistin Tooran kuvaamaan tapahtumaan asettamalla hänet patriarkan paikalle ja asemaan. Kyseinen merkityksenanto on mielenkiintoisella tavalla tekstuaalis-kuvallinen.

Kuvaa katsotaan nimen ja tekstin aiheuttamien assosiaatioiden lävitse. Lopputuloksena on tulkinta kuvasta kabbalistisena kokemuksena ja kabbalistisen mystiikan kuvauksena.

Tulkinnan tasosta riippuen kuvan voi siis ymmärtää joko Tooran kertomuksen kuvituksena, kollektiivisen juutalaisuutta edustavan hahmon esityksenä tai suuren kabbalaa opettaneen rabbin visuaalis-tekstuaalisena piilokuvana tai sitten näiden tulkintojen päällekkäisenä kokonaisuutena. Kristillisessä merkityksenannossa Abraham toimii monoteistisen uskon ja Kristuksen esi-isänä.⁵⁰ Mikään kuvan yksityiskohdissa ei sinänsä edellytä, että kuva sallisi vain yhden tulkinnoksen ja objektiisuhteen.

Kolme enkeliä

Kolme vierasta on kuvattu vierekkäin, kiinni toisiinsa. Siivet on ryhmitelty symmetrisesti siten, että kolme siipeä asettuu vieraiden kummallekin puolelle. Juutalaisessa eksegeesissä enkelihahmot esittävät Jumalan läsnäoloa ja toimintaa siten, että kunkin lähettilään katsotaan edustavan tiettyä Jumalan toiminnan muotoa. Tunnettu tulkinta juutalaisessa traditiossa nimesi enkelit Mikaeliksi, Gabrieliksi ja Rafaeliksi. Rabbiinisessa opetuksessa Mikaelin tehtävä oli ilmoittaa Iisakin syntymästä, Gabriel saapui hävittämään Sodomian ja Rafael parantamaan Abrahamin, joka oli toipumassa ympärileikkauksestaan. Enkeleistä ainoastaan Gabriel ja Rafael jatkoivat Sodomaan, missä Rafael pelasti Lootin läheisineen ennen kaupungin tuhoa.⁵¹

Kristillisessä ikonografiassa enkelit ovat saaneet eri aikoina ja eri kulttuuripiireissä toisistaan poikkeavia merkityksiä. Bysantin kuvamaailmassa enkelit tulkittiin Pyhän Kolminaisuuden ikonina siten, että tavallisesti katsojasta käsin vasemmalta oikealle hahmojen ymmärrettiin kuvaavan Isää, Poikaa ja Pyhää Henkeä. Ikoni liittyi kirkkovuodessa erityisesti helluntaihin.⁵² Andrei Rublevin kuuluisassa maalauksessa enkelien eleet, asennot ja väritys voidaan ymmärtää nimenomaan itäisen kristikunnan kolminaisuusopin visuaalisena ilmauksena.⁵³ Lännessä puolestaan oli tavanomaista ajatella Abrahamin vieraita Marian ilmestyksen esikuvana: toivathan enkelit viestin Iisakin, lupauksen lapsen

syntymästä. Myöhempi vastauskonpuhdistuksen ja barokin taidetraditio käytti kuva-aihetta erityisesti laupeudenteon ja muukalaisille osoitetun vieraanvaraisuuden visuaalisena merkinä.⁵⁴

Värien merkitys on mahdollista yhdistää Morehin työssä sekä kristillisen uskonnollisen taiteen koodistoon että juutalaisen kabbalistisen perinteen tarjoamiin mahdollisuuksiin. Tarkastelemme seuraavaksi lyhyesti molempia. Tapa, jolla Moreh on kuvannut enkelien vaatteet, muistuttaa läheisesti kristillistä ikonografiaa. Vasemman puoleisella enkelillä on keltainen tai kultainen väritys, keskimäisellä punainen ja oikean puoleisella vihreä. Hyvin samantyyppinen väriasetelma löytyy Rublevin 1400-luvun maalauksesta, joskin Rublevin kuvassa vasemmanpuoleisen hahmon väritys ei ole varsinaisesti keltasävyyinen vaan heleän monivärinen.

40 <http://www.showcaves.com/english/explain/Archaeology/Loewenfrau.html>. Viitattu 14.1.2011.

41 Kerubeista ks. Arendzen 1908; Souvay, 1909.

42 Lempiäinen 2002, 284–288.

43 Ks. esim. Shalev-Eyni 2010, 52–55. Kristillisessä perinteestä Salomon valtaistuimesta tuli neitsyt Marian symboli. Ks. esim. Biedermann 1993, 397.

44 Müller 1998, 104–105.

45 Ks. Werblowsky & Wigoder 1997, 679–680.

46 Ks. esim. 2. Moos. 13:9,16; 5. Moos. 6:8; 11:18.

47 Ks. 4. Moos. 15:38–39. Vrt. Werblowsky & Wigoder 1997, 668.

48 Ks. esim. Wigoder 2002, 559–563.

49 Kiitämme juutalaisen ja kabbalistisen tulkinnan osalta Juha Matti Haartia, jonka kanssa käymämme keskustelu avasi tärkeitä näkökulmia erityisesti kabbalistiseen perinteeseen. Isaac Lurianista (1534–1572) ks. Wigoder 2002, 483–486.

50 Ks. esim. Howlett 1907.

51 Ks. esim. http://www.ou.org/torah/article/hashems_agents_and_their_various_missions#.Ugn7xhZfe9M. Viitattu 13.8.2013. Sivulla rabbi Bernie Fox esittelee Rashin tunnettua selitystä. Shelomo Yitshaki (1040–1105) tunnetaan nimellä Rashi. Hänen Pentateuikin kommentaarinsa sai merkittävän aseman juutalaisuudessa. Wigoder 2002, 634–635.

52 Ouspensky & Lossky 1999, 200; ks. myös Onasch & Schnieper 2007, 142–144.

53 Poikaa ja Henkeä kuvaavat enkelit ovat kumartuneet kohti Isän enkelihahmoa. Hahmojen tulkinnasta ks. esim. Ouspensky & Lossky 1999, 202 sekä viite 8 s. 205.

54 Kuva-aiheeseen liittyvistä teemoista ks. Réau 1956, 131–132.

Vasemmalla olevan enkelin keltainen väritys on mahdollista tulkita viittauksena kultaan ja valoon. Kabbalistisessa tulkinnassa lähimmäksi osuu valkoinen rakkauden värinä.⁵⁵ Punainen puolestaan liitetään ankaraan tuomioon, vihreä harmoniaan ja kauneuteen.⁵⁶ Kabbalistisen perinteen pohjalta on luontevaa ajatella, että enkelten värisymbolit merkitsevät heidän tehtäviään. Kunkin kertomuksen kolmesta enkelistä voidaan myös ajatella olevan yksi *sefirot*,⁵⁷ jumalallisen olemuksen mystinen emanaatio. Kabbalistisessa mystiikassa ne muodostavat tavallisesti kymmenosaisen rakenteen.⁵⁸ Kabbalistisessa tulkinnassa Mikael, Gabriel ja Rafael vastaavat kolmea emanaatiota, rakkautta (חסד – oikea käsi ja hyvyyden lähde), voimaa (גבורה – vasen käsi, myös laki ja tuomio) ja kauneutta (תפארת – edellisiä yhdistävä sydän, jumalallinen laupeus). Näitä edustavat myös kolme patriarkkaa, Abraham, Iisak ja Jaakob.⁵⁹

Keltaista pidetään lännessä tavallisesti kirkollis-liturgisessa käytössä kullan ja auringon, valon ja taivaallisen loiston värinä.⁶⁰ Kullasta tuli uskonnollisessa perinteessä Jumalan ja taivaallisen kirkkauden, kristillisessä tulkintayhteydessä myös Kristuksen tunnusmerkki. Punainen on kristillisessä kuvaperinteessä ymmärretty usein rakkauden, tulen ja Kristuksen uhriveren sekä marttyyrien veren värinä, ja vihreällä, kasvun ja elämän värillä, on perinteisesti kuvattu Pyhää Henkeä.⁶¹

Morehin tapa kuvata enkelit kiinni toisissaan kuin yhtenä olentona, kolme siipeä symmetrisesti kummallakin puolen hahmoja, muistuttaa profeetta Jesajan kuvausta serafeista, kuusisiipisistä taivaallisista olennoista (Jes. 6:2).⁶² Pseudo-Dionysioksen opetuksessa taivaallisista hierarkioista serafit sijoittuvat yhdessä kerubien ja valtaistuimien kanssa lähimmäksi Jumalaa.⁶³ Morehin kuvassa enkelien silmät on suurpiirteisesti sumennettu, heidän silmänsä ovat kätöksissä. Kasvojen peittäminen liittyi Toorassa ja muissa Vanhan testamentin kirjoituksissa Jumalan näkemisen ja kohtaamisen ongelmaan: Jumalaa ei voi kohdata kasvoista kasvoihin, hän on salattu.⁶⁴ Peitetyt kasvot merkitsevät Jumalan kuvaamattomuutta. Enkeleiden istuminen rivissä toistensa vieressä viittaa kristillisessä merkityksenannossa Ouspenskyn ja Losskyn mukaan esimerkiksi

Maggiore-kirkon mosaiikissa jumalallisten persoonien yhdenvertaisuuteen.⁶⁵ Juutalaisessa kuvastossa enkelit esiintyvät yleensä rinnakkain, ja kyseessä on ilmeisesti joko pyrkimys esittää Jumalan lähettiläitä yhdenvertaisina olemukseltaan ja arvoltaan tai sitten vain yleisesti tunnettujen visuaalisten mallien seuraaminen raamatullisten kuvien toteuttamisessa.

Eri kuvaelementeille annetut tulkinnokset ja objektisuhteet vaikuttavat toisinaan keinotekoisilta, ja on ilmeistä, että kaikilla kuvatyyppien elementeillä ei ole alun perin ollut mitään erityistä merkitystä tai tulkintaa. Osa elementtien sijainneista ja muodoista on todennäköisesti olemassa juuri sommittelullisista ja esteettisistä syistä tai ilmaisemassa jotakin sellaista, mikä on yksinkertaisesti tuntunut merkitykselliseltä ilman rationaalista selittämistä. Merkit ovat myös tunteiden kuvastajia.

Alkuaan enkelien kuvaamista siivekkäinä olentoina kartettiin niin juutalaisessa kuin kristillisessä taiteessa. Pyrkimyksenä oli erottautua muiden uskonnollisten virtausten enkeliöpeista ja hellenistisen taiteen siivekkäistä jumalatarhahmoista. Varhaisimmissa Abrahamin vieraita kuvaavissa esityksissä enkelit esiintyvät mieshahmoina tai androgyyneinä olentoina ilman siipiä: näin myös 300-luvun katakombikuvassa, 400-luvulla Rooman Maggiore-kirkon mosaiikissa sekä vielä 500-luvulla Ravennan San Vitalen mosaiikissa.⁶⁶ Renessanssin myötä enkeleitä alettiin kuvata myös naispuolisina.⁶⁷

Keskiaikaisissa juutalaisissa käsikirjoituksissa siivekkäät enkelihahmot esiintyvät lukuisissa kuvissa. Esimerkiksi 1200-luvun ranskalaisella pergamenttisivulla neljä siivekkästä antropomorfasta enkelihahmoa vartioi elämän puuta.⁶⁸ Kuvaamisen tapa ei poikkeakaan millään tavoin olennaisesti ajan kristillisistä esityksistä. Perinteen yhteisyyttä ajatellen on mielenkiintoista havaita, että samalle ajalle ja maantieteelliselle alueelle sijoittuvassa juutalaisessa miniatyyrissä Abrahamin vieraat on kuvattu ilman siipiä esiintyvinä mieshahmoina.⁶⁹ Uudelle ajalle, 1700-luvulle, ajoittuvassa itävallanjuutalaisessa käsikirjoituskuvassa Abraham taas polvistuu siivekkäiden enkelihahmojen edessä.⁷⁰

Morehin työssä enkelit näyttävät vain osin antropomorfisilta ja samalla sukupuolettomilta siivek-

käiltä olennoilta. Sekä juutalaisesta että kristillisestä kuvaperinteestä käsin tarkasteltuna Morehin enkelit muodostavat toisaalta perinteeseen viittaavan, toisaalta siitä poikkeavan kokonaisuuden. Hahmot ovat ikään kuin yksi kokonaisuus, kuin yksi olento, ja samalla kuitenkin erillisiä. Serafin kaltaisena enkelihahmo mahdollistaa teologiset tulkinnat liittyen Jumalan pyhyteen, tavoittamattomuuteen ja ihmisen kyvyttömyyteen nähdä Jumala tai tavoittaa hänet ymmärryksellä.

Vaikka juutalainen ja kristillinen kuvakoodisto on Abrahamin kolmen vieraan osalta hämmästyttävän samankaltainen, tulkintaperinteiden ja tulkinnosten ero on kuitenkin merkittävä. Juutalaisessa traditiossa enkelit ovat enkeleitä, Jumalan lähettäjiä ja tehtävien toteuttajia. Samalla enkelit ovat merkki siitä, että Abraham elää läheisessä yhteydessä Jumalan kanssa.⁷¹ Enkelit voidaan ymmärtää myös varsin abstraktisti Jumalan toiminnan aspekteina.⁷²

Samaan tapaan kristillisessä tulkinnassa kertomuksen kirjallinen merkitys ei häviä, vaan muuntuu, kun tekstile annetaan metaforinen merkitys. Kolme enkeliä Abrahamin pöydässä merkitsee Jumalaa, ja teologisessa mielessä enkelit ovat Abrahamille ilmestyvä Jumala. Erityisesti itäistä kristillisyyttä edustavassa tulkinnassa kolme vierasta ja Abrahamia puhutteleva Jumala yhdistyvät, saavat saman tulkinnoksen ja yhteisen objektiisuhteen niin, että sekä tekstin indeksisestä että ikonisesta merkkikonaisuudesta tulee kristillisen kolminaisuususkon symbolinen merkki. Samalla kristillisessä luennassa hiippuu kiinnostus pohtia enkeleiden nimiä ja tehtäviä ja tulkinnat liitetään Kolminaisuuden persoonien olemukseen ja vuorovaikutukseen.⁷³

Muita visuaalisia elementtejä ja kuva-aiheita

Morehin teoksen pääasiallinen merkityshorisontti asetuu sen mukaan, miten teoksen leijonat ja enkelit löytävät tulkinnoksensa. Tietyt visuaalisen kokonaisuuden merkit muodostuvat erityisen tärkeiksi: niissä ja niiden kautta avautuu kokonaisuuden ymmärtäminen. Visuaaliset traditiot kohtaavat ja leikkaavat toisensa, mutta teoksen yksityiskohtien tulkinta on joko mielekästä tai kokonaisuutta hämärtävää juuri yhteydessä valittuun koodistoon ja traditiokokonai-

suuteen. Puu, kala, kissa, pöytä, kivet ja niin edelleen saavat runsaasti erilaisia merkityksiä erilaisten koodistojen ja tekstien yhteydessä.⁷⁴ Kaikki merkityksenannot eivät ole samalla tavoin mielekkäitä. Tulkinnot voivat vahvistaa toisiaan tai muodostaa ristiriitaisia objektiisuhteita.

Esimerkiksi puu, jonka alla enkelit istuvat varjossa, ei muistuta Mamren tammea, vaan tyylliteltyä elämänpuuta (1. Moos. 3). Morehin maalauksessa Abrahamia ja enkeleitä varjostavasta puusta löytyy niin kukkia kuin kypsiä hedelmiäkin. Kyseessä on

-
- 55 ”Hesed, vapaana virtaava jumalallinen rakkaus, on puhtaan valkoinen – –.” Ks. Matt 1997, 168.
 56 Ks. esim. Matt 1997, 168–169.
 57 Ks. Wigoder 2002, 693. Vrt. myös ss. 31–32.
 58 Ks. esim. Matt 1997, sivua yksi edeltävä sivu sekä 7–11.
 59 Ks. esim. <http://www.inner.org/parshah/genesis/vayeira/E68-0209.php>. Viitattu 12.8.2013. Ks. myös Wigoder 2002, 31–32, 693.
 60 Lempiäinen 2002, 389–390.
 61 Lempiäinen 2002, 379–381, 385, 389. Ouspensky & Lossky 1999, 202–204.
 62 Wigoder 2002, 61–64; Gigot 1912, <http://www.newadvent.org/cathen/13725b.htm>. Viitattu 13.8.2013.
 63 Livingstone 2005, 62.
 64 Ks. esim. 2. Moos. 33:18–23, joka yhdessä muiden samantyyppisten tekstien kanssa on vaikuttanut apofaattisen teologian muotoutumiseen. Ks. esim. Papanikolaou 2010, 63; Parry 1999, 36–37.
 65 Ouspensky & Lossky 1999, 201.
 66 Kristillisen enkelihahmon muuttumisesta siivekkääksi 300-luvulta 500-luvulle tultaessa ks. Murray & Murray 2004, 18.
 67 Biedermann 1993, 48.
 68 Ks. Müller 1998, 8–9.
 69 Müller 1998, 10–11.
 70 Müller 1998, 118–119.
 71 Ks. esim. <http://www.ou.org/torah/article/vayera4#.Ugx1-hZfe9M>. Viitattu 15.8.2013.
 72 Ks. esim. http://www.ou.org/torah/article/hashems_agents_and_their_various_missions#.Ugx4NBZfe9M. Viitattu 15.8.2013. Juutalaisista enkelikäsitksistä ks. Wigoder 2002, 61–64.
 73 Ks. esim. http://www.tretyakovgallery.ru/en/collection/_show/image/_id/70. Viitattu 15.8.2013.
 74 Visuaalisten elementtien tyhjentävä analyysi on ilman koodiston ja tradition asettamia rajoja päättämätön tehtävä: ongelmana ei ole pelkästään kielen ja kuvan kompleksinen suhde vaan myös koodistojen laajuus ja eri suuntiin haarovat merkitysverkostot. Tulkinnoksia ja objektiisuhteita muodostuu paljon, ja pyrkimys analysoida muuttuu helposti luetteloinniksi.

paratiisin elämänpuun⁷⁵ ajattomuus ja ikuisuus: keivät ja sadon aika ovat läsnä samalla kertaa. Kukat ja hedelmät myös muistuttavat eri elämänvaiheista ja ikäkausista, kasvusta ja kypsymisestä sekä elämän rikkaudesta. Vihannoiva puu viittaa hedelmällisyyteen ja voisi myös olla merkki Abrahamin ja Saaran jälkeläisestä.

Juutalaisessa legendassa Abrahamin Kanaaniin istuttama puu paljasti Abrahamille, ketkä uskoivat yhteen Jumalaan.⁷⁶ Kabbalistisessa tulkinnassa myös menora voidaan mieltää elämän puuksi.⁷⁷ Kabbalistien mukaan puu ja elämän puu kuvauksen kohteena on *sefirot*, Jumalan olemuksen mystinen emanaatio.⁷⁸ Puun latvaan sijoitettu kyyhkynen on tuttu jo Tooran vedenpaisumuskertomuksesta: kyyhkynen kantoi nokassaan öljypuun viheriövän oksan merkinä pelastuksesta. Kyyhkynen esiintyykin usein toivon symbolina⁷⁹ ja viittaa Abrahamin saamiin lupauksiin.

Taiteilijan oman tulkinnan mukaan kyyhkynen symbolisoi ” – henkeä, armoa, ilmoitusta, hengellistä maailmaa, avoimuutta hengelliselle kohtaamiselle.”⁸⁰ Teokseen liittyy näin taiteilijan nimeämiä merkitysulottuvuuksia, jotka tässä yhteydessä kuitenkin toistavat traditionaalisia tulkintoja. Taiteilija voisi kuitenkin halutessaan tulkita myös toisin: kapinoida ja rakentaa uusia koodeja ja lukemistapoja.⁸¹

Myös kristillinen luenta on mahdollinen, mutta Morehin työn kohdalla perifeerinen johtuen työn kokonaishahmosta ja tulkintaa ohjaavien merkkien ja tulkinnosten suhteista. Merkit ovat pääosin yhteisiä, jotkut tulkinnoksista ja objektiisuhteista lähestyvät toisiaan, mutta niiden käyttöyhteydet poikkeavat toisistaan. Kristillisessä kuvasymboliikassa valkoinen kyyhkynen on tunnetusti Pyhän Hengen symbolikuva. Puu voidaan mieltää lankeemuksen, pelastuksen ja ikuisen elämän vertauskuvaksi.⁸² Läntisessä kristillisessä perinteessä keskiaikainen *Kultainen legenda* yhdistää Kristuksen ristin hyvän ja pahan tiedon puuhun.⁸³ Risti esiintyy usein kristillisessä taiteessa elämän puuna, ja kristillisessä ajattelussa elämän puu toimii myös Kristuksen metaforana.⁸⁴ Kyseinen tulkintatraditio etäännytty näin Morehin työn koodistosta ja kontekstista.

Kuvaelementeistä myös pyöreä pöytä linkittyy moneen tulkintaperinteeseen. Ympyrä voi olla

ikuisesti kestävä lupauksen, liiton tai yhteyden symboli. Tulkinnos liittyy Morehin maalauksen aihepiiriin, sillä Genesiksessä kuvataan ennen Mambre-kertomusta Jumalan ikuista liittoa Abrahamin kanssa (1. Moos. 17:4–8). Pyöreä pöytä löytyy myös muun muassa Georg Penczin teoksesta⁸⁵ ja Gérard de Lairessen maalauksesta.⁸⁶ Teofanes Kreikkalaisen freskossa pöytä on puoliympyrän muotoinen.⁸⁷ Platonistisessa ajattelussa ympyrä tulkittiin täydelliseksi muodoksi, ja esimerkiksi Pseudo-Dionysios selitti ympyrän kuvaavan liikkeenä Jumalan olemusta ja toimintaa.⁸⁸ Ympyränmuotoinen sädekehä vakiintui kristillisessä taiteessa pyhien kuvaamisen tärkeäksi muodoksi. Kabbalistisessa ajattelussa neliön sisälle sijoitettu ympyrä kuvasi aineellisuudessa olevaa jumaluuden kipinää.⁸⁹

Morehin maalauksessa pyöreä pöytä toimii juutalaisessa tulkintakontekstissa yhteyden, ateriyhteyden ja samalla myös ateriointiin liittyvän rituaalisen ulottuvuuden paikkana. Morehin toinen samaan teemaan liittyvä teos vuodelta 1986 kuvaa sekä Abrahamin että Saaran enkeleiden pöydän vieressä – ja Saaran edessä palavan kynttilän, jonka liekin päällä näkyvät Jumalan nimeen yhdistettävät heprean kirjaimet ך ja ך.⁹⁰

Kristillisessä tulkinnassa Abrahamin pöytä voisi olla alttarin vertaus- ja esikuva. Keskiajalla Konstantinopolissa esiteltiin pyhiinvaeltajille pöytää, jonka ääressä Abrahamin enkelivieraiden uskottiin aterioineen.⁹¹ Morehin työn tarkastelussa avautuneeseen juutalaiseen koodistoon verrattuna kristillinen liturginen konteksti on kuitenkin vieras.⁹²

Maljat hahmojen edessä ja malja Leijona-Abrahamin kädessä viittaavat juutalaiseen sapatit- ja juhlapäivien liturgiaan, jossa maljat ja niiden yhteydessä lausutut siunaukset muodostavat ateriyhteyden liturgisen ja rukousulottuvuuden. ”Siunauksen malja”, juominen viinimaljasta, joka siunataan, on olennainen osa juutalaisia rituaaleja ja liittyy sapatitiin, pääsiäisen viettoon ja muihin vuotuisiin juhliin sekä ympärileikkaukseen, avioliiton solmimiseen, hautaamiseen ja suruun.⁹³

Puun alla kuvan etualalla maassa on seitsemän pyöreähköä kiveä. Seitsemän, juutalaisuudessa täydellisyyden luku, on luvuista pyhin. Luku on tärkeä myös kristillisessä perinteessä täydellisyyden luku-

na sekä monissa ei-kristillisissä kulttuureissa.⁹⁴ Taiteilija itse kertoo seitsemän kiven viittaavan Beersebassa tapahtuneeseen Abrahamin ja Abimelekin liittoon (1. Moos. 21:22–34), mikä näkyy heprean sanan שבע kaksoismerkityksessä: sana merkitsee sekä lukua seitsemän että valaa.⁹⁵

Morehin esittämän psykologisoivan tulkinnan mukaan kuvassa esiintyvä kala viittaa ihmisen alitajuntaan, kissa puolestaan kuvaa ihmisen kesytämättömiä vaistoja, jotka hallitsevat alitajuntaa.⁹⁶ Tiettyjen merkien traditioyhteydet ovat laajoja ja vanhoja. Kalat (*pisces*) on yksi eläinradan merkeistä ja vanha Lähi-idässä tunnettu pyhä maaginen symboli. Symbolikuvan käyttö oli tunnettua niin pakanallisissa, juutalaisissa kuin kristillisissä ja myöhemmin myös islamilaisissa yhteyksissä.⁹⁷ On epäselvää, siirtyikö kalasymboli nuoreen kristinuskoon suoraan pakanuudesta vai juutalaisuuden välityksellä.⁹⁸ Sekä juutalaisuudessa että kristinuskossa vedessä uiva kala viittasi Jumalan kansaan kuulumiseen ja sekä Jumalaa että Tooraa on voitu verrata elävään veteen.⁹⁹ Juutalaisuudessa suuri kala symboloi rabbia, jonka katsottiin liikkuvan ”syvisissä vesissä” ja muistuttavan näin myyttistä Leviatania.¹⁰⁰ Kristinuskossa kalasymbolilla on puolestaan viitattu kasteeseen elämän vetenä sekä kastettuihin pieninä kaloina.¹⁰¹

Kala on liitetty myös Kristuksen merkitykseen suurena Kalana, hänen asemaansa ja tehtävänsä pelastajana, ruokkimisihmeeseen ja eukaristian viettoon sekä Joonaan ylösnousemuksen typologiaan.¹⁰² Se, että kala on keskiaikaisessa kristillisessä tulkinnassa usein demonisena pidetyn kissan suussa, osoittaa selvästi merkkien käytön eroavuuden länsimais-kristillisestä tulkintaperinteestä.¹⁰³

YHTEENVETO: TAIDETEOS KULTTUURIMUISTIN KANTAJANA JA MUOVAAJANA

Kuvan merkitys katsojalle pohjautuu taiteilijan siihen sijoittamiin muotoihin, hahmoihin, valöoireihin, pintoihin ja (väri)sävyihin sekä kuvan koko-

- 76 Biedermann 1993, 286. Abrahamin Beersebaan istuttamasta tamariskipuusta (1. Moos. 21:33) ks. esim. http://www.inner.org/audio/aid/E_041.htm. Viitattu 12.8.2013.
- 77 Werblowsky & Wigoder 1997, 456.
- 78 Ks. Matt 1997, 7–11; <http://www.inner.org/sefirot/sefirot.htm>. Viitattu 12.8.2013.
- 79 Ks. esim. Biedermann 1993, 172.
- 80 Eliad Morehin sähköposti Anne-Maija Malmisalo-Lensulle 1.7.2006.
- 81 Tulkintojen kampausta yhden uskonnollisen teoksen osalta ks. Bastubacka 2011 *passim*.
- 82 Ks. esim. Biedermann 1993, 285–286.
- 83 Jacobus de Voragine, *Legenda aurea*. Englanninkielinen käännös löytyy esim. <http://www.ccel.org/ccel/voragine/goldleg3.xxxiv.html>. Viitattu 12.8.2013.
- 84 Ks. esim. http://www.ortodoksi.net/index.php/Joulukuun_troparit_ja_kontakit. Viitattu 23.12.2010.
- 85 <http://www.wfu.edu/art/pc/pc-aldegrever-beham-pencz.html>. Viitattu 12.8.2013.
- 86 http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=25740&langue=en. Viitattu 12.8.2013.
- 87 Kristuksen kirkastumisen kirkko, Novgorod. Piispa Arseni 2005, 47.
- 88 Ouspensky & Lossky 1999, 202.
- 89 Biedermann 1993, 427–428.
- 90 Näin ainakin kabbalistisen perinteen mukaan, ks. Afilalo 2005, 114.
- 91 Réau 1956, 131. Valitettavasti Réau ei mainitse katkelman yhteydessä lähdeään.
- 92 Kristillinen alttari on tavallisesti nelikulmainen ja saanut alkunsa tavallisista pöydistä. Alttariin on myöhemmin vaikuttanut myös sarkofagin muoto pyhimyksen hautana. Livingstone 2005, 46–47. Rublevin ikonissa nelikulmainen pöytä muistuttaa kirkon alttaripöytää, jonka etuosassa on kuvassa näkyvissä reliikin säilytyspaikka. Reliikeistä alttareissa ks. Murray & Murray 2004, 10.
- 93 Ks. esim. Wigoder 2002, 75 (*Arba kosot*); Werblowsky & Wigoder 1997, 722; Goodenough 1956b, 134–173.
- 94 Lempiäinen 2002, 408; Biedermann 1993, 328–329.
- 95 Eliad Morehin sähköposti Anne-Maija Malmisalo-Lensulle 1.7.2006. Abrahamin ja Abimelekin solmimaan liittoon kuului molemminpuolinen vala.
- 96 Eliad Morehin sähköposti Anne-Maija Malmisalo-Lensulle 1.7.2006.
- 97 Goodenough 1956 A, 3–11, 13–22; Murray & Murray 2004, 195.
- 98 Goodenough 1956 A, 31–32.
- 99 Goodenough 1956 A, 32–35.
- 100 Goodenough 1956 A, 35–38.
- 101 Ks. Goodenough 1956 A, 34–35. Goodenough kuitenkin problematisoi turhaan kasteveden elämän vetenä. Kristityn katsotaan elävän, klassisen kristillisen teologian kielellä ilmaistuna, ”kasteessa” ja kastetaan todeksi, joten analogia on läheinen. Uuteen testamenttiin liittyy myös kalasymboliikka, jossa kuva-aiheella viitataan niihin ihmisiin, jotka Kristus kokoaa seurakuntaansa. Lempiäinen 2002, 315.
- 102 Goodenough 1956 A, 40; Murray & Murray 2004, 195.
- 103 Lempiäinen 2002, 275–276. Keskiaikainen käsitys kissasta ei kuitenkaan ollut pelkästään negatiivinen. Ks. Zuffi 2007, 46–48, 325–326.

75 Juutalaisista käsityksistä elämän puusta ks. Wigoder 2002, 783.

naisilmaisuuksiin. Taiteilijan kuvaan rakentama kokonaisuus ja taiteilijan omat käsitykset teoksesta ovat kuitenkin vain yksi osa työhön liittyvistä merkitysten tasoista. Kuvan merkityksen muodostumiseen vaikuttaa se, millä tavoin visuaalisen rakenteen elementit liittyvät aiempiin teoksiin, ja kuinka teoksen merkit, objektsuhteet ja tulkinnokset edustavat ja muovaavat kulttuurin muistia. Merkitys muotoutuu myös niiden teoksen ominaispiirteiden kautta, jotka erityisesti poikkeavat jonkin kuvaperinteen tyyppillisistä esittämistavoista. Kuva toimii sekä liittymällä kuvatradiitioon että poikkeamalla traditionaalisista esittämistavoista ja esittämällä uutta. Teoksen visuaalinen ja kulttuurissosiaalinen konteksti ja erilaiset käyttöyhteydet määrittävät ja muovaavat merkityksiä. Tyyliksi tulkittu visuaalisten elementtien kokonaisuus liittyy Mordecai Morehin työn esimerkiksi keskiajan taiteen traditioihin sekä surrealistiseen taidesuuntaukseen.¹⁰⁴

Taideteoksen tulkinta liittyy sen ikonisiin, symbolisiin ja indeksisiin ominaispiirteisiin. Työn indeksisyys on sen olemista tekijänsä teoksena, työn jälkenä, ”taiteilijan teoksena” ja tietyn (jo taakse jääneen) ajan merkinä. Indeksisyys on myös teoksen aihepiirin olemista jälkenä ja merkinä jostakin toisesta tekstistä (tai teksteistä) ja niihin liittyvistä käytännöistä. Ikonisena teos näyttää joukon visuaalisia hahmoja ja muotoja, jotka Morehin työn osalta avaavat merkitysmahdollisuuksia suhteessa erityisesti juutalaisen ja kristillisen kulttuurin kerrostumiin ja kertomuksiin. Teos sallii visuaalisten merkkien toimimisen kulttuurisesti sovitutina merkkeinä: kala tarkoittaa alitajuntaa tai uskovaa ja kolme enkeliä on kuva Jumalan läsnäolosta tai toisessa koodauksessa kuva Jumalasta itsestään, leijona merkitsee joko Juudan kuninkuutta tai keskiajan suurta kabbalistirabbia. Merkkityypit liittyvät toisiinsa ja peittävät toisiaan. Teoksen tapa käyttää merkkejä liittyy luontevasti surrealistiseen taidetradiitioon ja kyseiselle suuntaukselle ominaisiin merkkien käytön konventioihin. Morehin teoksen läheinen suhde surrealistiseen taideilmaisuuksiin näkyy erityisesti työn unenomaisessa tunnelmassa ja eri visuaalisia merkkejä yhdistelevässä kokonaisuudessa.¹⁰⁵

Se, että merkkien objektsuhteita hahmotetaan käyttäen tulkinnoksen käsitettä, edellyttää, että sa-

malla tarkastellaan, miten tulkinnokset muotoutuvat ja toimivat. Merkkien tulkinnokset toimivat eri tavoin: niissä vaikuttavat esimerkiksi tekstuaaliset ja kielelliset assosiaatiot sekä myös rituaaliset ja kuvalliset viittaukset ja konnotaatiot. Näistä koostuu työhön liittyvä kulttuurinen muisti.

Parafraaseja esittävä ja samalla ilmaisua uudistava, syntetisoiva ja muunteleva esittämistapa on tyyppillistä Morehin tuotannolle. Hänen töissään on havaittavissa vahvaa surrealistisävytteistä ilmaisua. Taideteos näyttää, että katsomisen tavan voi kyseenalaistaa ja se tulee kyseenalaistaa. Kyseenalaistaminen tapahtuu Morehilla usein luomalla unenomaisia ja mystisävyisiä kokonaisuuksia, joissa arkinen tapa hahmottaa todellisuutta ei päde. Unenomainen assosioiva esittämistapa on ollut usein tyyppillistä uskonnolliselle taiteelle ja antanut sille erityistä ilmaisuvoimaa. Tästä huolimatta *Abraham ja kolme enkeliä* on kuitenkin varsin traditionaalinen työ.

Morehin teos on pieni maailmankuva. Taiteilijan mukaan kuva esittää olemisen eri tasot siten, että vesi-, maa- ja ilmaelementit ovat näkyvissä eläin- ja symbolien muodossa. Kutakin elementtiä edustaa kyseisessä merkityksenannossa sille tyyppinen eläin: kala, kissa ja lintu.¹⁰⁶

Teos on taiteilijan tulkinnassa myös kuva syntymästä ja kuolemasta. Enkelit saapuivat ilmoitukseen Abrahamille ja Saarelle lapsen syntymästä, mutta samalla kertoakseen Sodoman ja Gomorran tuhosta (1. Moos. 18:16–19:29). Syntymä ja kuolema lomittuvat toisiinsa ikään kuin viittauksena tulevaan lisäksi uhraamiseen, Abrahamille asetettuun äärimmäiseen koettelemukseen.¹⁰⁷

Kuva on yhtä aikaa vakava, leikkisä ja sakraali. Lupaukseen liittyvät uhri ja luopuminen. Kohtaamisen ”pyhä” ja ”uskonnollinen” luonne ei häviä siitä huolimatta, että Abraham ja Saara ovat kuvassa eläinhahmoja.

Morehin käyttämä kuvateema elementteineen toimii sekä juutalaisuuden taustalta nousevana kuvana että laajemmin traditioiden kosketuspintana. Sitä voidaan tarkastella yhtenä kulttuurimuistin ilmentymänä, jossa maailmankatsomukselliset kysymykset tulevat näkyviksi. Kuvassa tapahtuu myös tradition muovaamista ja uusintamista. Leikittelevässä kuvaelementtien yhdistelyssä hahmotettu

ikään kuin rinnakkainen ilmiö 1900-luvun lopun uskonnollisen etsinnän uusille muodoille ja yhdistelmille – myös mystiikan ja kabbalisiin harrastuksen uudelle viriämiselle sekä juutalaisissa piireissä että niiden ulkopuolella.¹⁰⁸

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Taitelijan työ

MOREH, MORDECAI

1987 ”Abraham et les trois Anges”. Sekatekniikka paperille. Ensimmäisen kerran esillä yleisölle Pariisissa Galerie Alain de Rothschildissa näyttelyssä ”Moreh: Thèmes Bibliques et Hébraïques”. Yksityiskokeelmassa Pariisissa.

Sähköpostiviestit

Eliad Morehin sähköposti Anne-Maija Malmisalo-Lensulle 1.7.2006.

Eliad Morehin sähköposti Anne-Maija Malmisalo-Lensulle 27.1.2011.

Verkkosivut

Sanford Sivitz Shaman: Life Story: http://moreh.net/e/index.php?option=com_content&task=view&id=12&Itemid=2. Viitattu 7.1.4.2010.

<http://www.moreh.net/p2/displayimage.php?album=21&pos=4>. Viitattu 20.12.2010.

<http://www.moreh.net/p2/thumbnails.php?album=21>. Viitattu 20.12.2010.

http://moreh.net/e/index.php?option=com_content&task=view&id=17&Itemid=1. Viitattu 21.12.2010.

http://moreh.net/e/index.php?option=com_content&task=view&id=21&Itemid=1. Viitattu 21.12.2010.

http://www.ortodoksi.net/index.php/Joulukuun_troparit_ja_kontakit. Viitattu 23.12.2010.

<http://www.showcaves.com/english/explain/Archaeology/Loewenfrau.html>. Viitattu 14.1.2011.

Israel Museum Jerusalem: <http://www.imj.org.il/artcenter/default.asp?artist=274520>. Viitattu 12.8.2013.

http://moreh.net/e/index.php?option=com_content&task=view&id=22&Itemid=34. Viitattu 12.8.2013.

http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=25740&langue=en. Viitattu 12.8.2013.

Jacobus de Voragine, Of the invention of the Holy Cross, Golden Legend vol. 3: <http://www.ccel.org/ccel/voragine/goldleg3.xxxiv.html>. Viitattu 12.8.2013.

http://www.inner.org/audio/aid/E_041.htm. Viitattu 12.8.2013.

<http://www.inner.org/parshah/genesis/vayeira/E68-0209.php>. Viitattu 12.8.2013.

<http://www.inner.org/sefirot/sefirot.htm>. Viitattu 12.8.2013.

<http://www.wfu.edu/art/pc/pc-aldegrever-beham-pencz.html>. Viitattu 12.8.2013.

http://www.ou.org/torah/article/hashems_agents_and_their_various_missions#.Ugn7xhZfe9M. Viitattu 13.8.2013.

<http://www.kabbalah.info>. Viitattu 15.8.2013.

http://www.ou.org/torah/article/hashems_agents_and_their_various_missions#.Ugx4NBZfe9M. Viitattu 15.8.2013.

<http://www.ou.org/torah/article/vayera4#.Ugx1-hZfe9M>. Viitattu 15.8.2013.

http://www.tretyakovgallery.ru/en/collection/_show/image/_id/70. Viitattu 15.8.2013.

Kirjallisuus

ADAMS, LAURIE SCHNEIDER

2010 *The Methodologies of Art: An Introduction*. Boulder: Westview Press.

ADES, DAWN & GALE, MATTHEW

2014 ”Surrealism”. *Grove Art Online: Oxford Art Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T082410>. Viitattu 7.3.2014.

104 Surrealismin ominaispiirteistä ks. esim. Murat'n 2013, 64–110 hahmottelemat näkökulmat l'automatisme psychique, l'image et le collage, la beauté convulsive, le hasard objective, l'humour noir ja le mythe.

105 Surrealistisesta suuntauksesta ja sille tyypillisistä piirteistä kuvataiteissa ks. Ades & Gale 2014. Ks. myös Rabinovitch 2002, 6.

106 Eliad Morehin sähköposti Anne-Maija Malmisalo-Lensulle 1.7.2006.

107 Eliad Morehin sähköposti Anne-Maija Malmisalo-Lensulle 1.7.2006

108 Ks. esim. sivuston <http://www.kabbalah.info> (viitattu 15.8.2013) tarjoamia toimintoja.

- ARENZEN, JOHN
1908 "Cherubim". *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. <http://www.newadvent.org/cathen/03646c.htm>. Viitattu 12.8.2013.
- AFILALO, RAPHAEL
2005 *Kabbalah Glossary: Clarification of Terms and Concepts of the Kabbalah*. Kabbalah Editions.
- BASTUBACKA, JOHAN
2011 "Toimijat ja kulttuuriobjekti kirkkotilassa: Essi Renvallin veistoksen syntyvaiheet ja resepti". *Teologinen Aikakauskirja* 116, 386–409.
- BELTING, HANS
1994 *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BERGMAN, MATS
2009 "Käytännöt vai rakenteet? C. S. Peircen semiotiikan retoriset lähtökohdat". *Murtuvat merkit: Semiotiikan teoreettisen ja soveltavan tutkimuksen näkökulmia*. Toim. Erja Hannula & Ulla Oksanen. Helsinki: Palmenia, Helsinki University Press, 135–149.
- BIEDERMANN, HANS
1993 *Suuri symbolikirja*. Suomentanut ja toimittanut Pentti Lempiäinen. Porvoo: WSOY.
- BOURDIEU, PIERRE
1998 *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil.
- FOUCAULT, MICHEL
2010 *Sanat ja asiat: Eräs ihmistieteiden arkeologia*. Suom. Mika Määttänen. Jälkisanat Markku Koivusalo. Helsinki: Gaudeamus.
- GIGOT, FRANCIS
1912 "Seraphim". *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. <http://www.newadvent.org/cathen/13725b.htm>. Viitattu 13.8.2013.
- GOODENOUGH, ERWIN R.
1956a *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*. Volume five: Fish, bread, and wine (The first of two volumes). Bollingen series 37. New York: Pantheon Books.
1956b *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*. Volume six: Fish, bread, and wine (The second of two volumes). Bollingen series 37. New York: Pantheon Books.
- HONOUR, HUGH & FLEMING, JOHN
1982 *A World History of Art*. London: MacMillan.
- HOPKINS, DAVID
2000 *After Modern Art 1945–2000*. Oxford History of Art. Oxford: Oxford University Press.
- HOWLETT, JAMES
1907 "Abraham". *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. <http://www.newadvent.org/cathen/01051a.htm>. Viitattu 12.8.2013.
- KOGMAN-APPEL, KATRIN
1999 "Bible Illustration and the Jewish Tradition". *Imaging the Early Medieval Bible*. Ed. John Williams. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 61–96.
- LEMPIÄINEN, PENTTI
2002 *Kuvien kieli: Vertauskuvat uskossa ja elämässä*. Helsinki: WSOY.
- LIVINGSTONE, ELIZABETH A. (ED.)
2005 *The Oxford Dictionary of the Christian Church*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- LOTMAN, JURI
1989 *Merkkien maailma: Kirjoitelmia semiotiikasta*. Suom. Erkki Peuranen, Paula Nieminen & Jukka Mallinen. Helsinki: SN-kirjat.
- MATT, DANIEL C.
1997 *The Essential Kabbalah: The Heart of Jewish Mysticism*. Edison, NJ: Castle Books.
- MITCHELL, W. J. THOMAS
1994 *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- MURAT, MICHEL
2013 *Le Surréalisme*. Paris: Livre de Poche.
- MURRAY, PETER & MURRAY, LINDA
1998 *The Oxford Companion to Christian Art and Architecture*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- MÜLLER, PAUL JOHANNES
1998 *Jüdische Miniaturen aus sechs Jahrhunderten*. Einführungstext und Bilderläuterungen von Paul Johannes Müller. Wiesbaden: Fourier Verlag.
- ONASCH, KONRAD & SCHNIEPER, ANNEMARIE
2007 *Ikonen: Faszination und Wirklichkeit*. München: Bassermann.
- OUSPENSKY, LEONID & LOSSKY, VLADIMIR
1999 *The Meaning of Icons*. Transl. G. E. H. Palmer & E. Kadloubovsky. New York: St Vladimir's Seminary Press.

- PAPANIKOLAOU, ARISTOTLE
 2010 "Apophaticism". *The Cambridge Dictionary of Christianity*. Ed. Daniel Patte. New York: Cambridge University Press, 63.
- PARRY, KEN
 1999 "Apophatic Theology". *The Blackwell Dictionary of Eastern Christianity*. Oxford: Blackwell Publishers, 36–37.
- PENTCHEVA, BISSERA
 2006 *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- PEIRCE, CHARLES SANDERS
 1986 *Philosophical Writings of Peirce*. Selected and Edited With an Introduction by Justus Buchler. New York: Dover Publications.
- PIETARINEN, AHTI-VEIKKO & SNELLMAN, LAURI
 2009 "Käytännöt Peircen merkitysteoriassa. Pragmatisista pragmatismiin, tieteistä taiteisiin". *Murtuvat merkit: Semiotiikan teoreettisen ja soveltavan tutkimuksen näkökulmia*. Toim. Erja Hannula & Ulla Oksanen. Helsinki: Palmenia, Helsinki University Press, 150–165.
- PIISPA ARSENI
 2005 *Ikonikirja*. 4. painos. Helsinki: Otava.
- POTOK, CHAIM
 1993 *The Gift of Asher Lev*. 3rd edition. New York: Fawcett Crest.
- RABINOVITCH, CELIA
 2002 *Surrealism and the Sacred: Power, Eros, and the Occult in Modern Art*. Boulder, CO: Icon Editions, Westview Press.
- RÉAU, LOUIS
 1956 *Iconographie de l'art chrétien. Tome 2, 1, Iconographie de la Bible*. Paris: Presses Universitaires de France.
- SHALEV-EYNI, SARIT
 2010 *Jews among Christians: Hebrew Book Illumination from Lake Constance*. London: Harvey Miller Publishers.
- SOUVAY, CHARLES
 1909 "Evangelist". *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. <http://www.newadvent.org/cathen/05645a.htm>. Viitattu 12.8.2013.
- VEIVO, HARRI
 2009 "Lyhyt johdatus semiotikkaan 2000-luvun alussa". *Murtuvat merkit: Semiotiikan teoreettisen ja sovelta-*
van tutkimuksen näkökulmia. Toim. Erja Hannula & Ulla Oksanen. Helsinki: Palmenia, Helsinki University Press, 7–27.
- WERBLOWSKY, RAPHAEL JEHUDAH & WIGODER, GEOFFREY (ED.)
 1997 *The Oxford Dictionary of the Jewish Religion*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- WIGODER, GEOFFREY (ED.)
 2002 *The New Encyclopedia of Judaism*. Editor-in-chief Geoffrey Wigoder, coeditors Fred Skolnik and Shmuel Himelstein. New York: New York University Press.
- ZUFFI, STEFANO
 2007 *The Cat in Art*. Transl. Simon Jones. New York: Abrams.