

Reijo Valtteri Vainikka

Taidehistorian metodologia ja
tieteenfilosofinen realismi: Ilkka
Niiniluodon kriittinen tieteellinen
realismi ja emergentti materialismi
taidehistorian teoreettisena perustana

Pro gradu -tutkielma

Ohjaaja: Kirsi Saarikangas

Helsingin yliopisto

Taidehistorian laitos

Kevät 2012

Sisällysluettelo

1. JOHDANTO	3
1.1 TUTKIELMAN AIHE, RAJAUS JA TEOREETTINEN KEHYS	3
1.2 TUTKIMUSAIINEISTOT, KIRJALLISUUS JA AIEMPI TUTKIMUS	4
1.3 UUDEN TAIDEHISTORIAN KÄSITE METODOLOGIASSA	7
1.4 TUTKIELMAN RAKENNE JA TAVOITTEET	10
2. MODERNISMIN PROJEKTISTA PANOFKYN IKONOLOGIAAN	11
2.1 KANTILAINEN TIETOTEORIA VALISTUKSEN POHJANA	11
2.2 KOHTI LOOGISTA POSITIVISMIA	13
2.3 TAIDEHISTORIA & PANOFKYN IKONOLOGIAN HALLITSEMA AIKAKAUSI	16
2.3.1 <i>Ikonologia ja ikonografia tutkimusmetodina</i>	16
2.3.2 <i>Esimerkki ikonologisesta tutkimuksesta: Panofskyn The Life and Art of Albrecht Dürer</i>	17
3. IRTI VANHASTA? ESIMERKKEJÄ TAIDEHISTORIAN 1980- JA 1990-LUKUJEN KRIITISESTÄ KESKUSTELUSTA.....	21
3.1 KOHTI LAAJEMPAA UUELLEENARVIOINTIA? OTTO PÄCHT JA KATSEEN MERKITYS	21
3.2 KEITH MOXEY JA UUSI TAIDEHISTORIA	27
3.2.1 <i>Taidehistorian teoreettinen metodologia</i>	27
3.2.1 <i>Teorian soveltamisesta käytäntöön</i>	31
3.2.2 <i>Retoriikan voimasta</i>	34
3.3 KOTIMAISET TAIDEHISTORIAN METODOLOGIAN OPPIKIRJAT	36
3.3.1 <i>Metodologisen pluralismin representaatio</i>	36
3.3.1 <i>"Katseen rajat: taidehistorian metodologiaa" (toim. Elovirta & Lukkarinen 1998)</i>	37
3.3.2 <i>"Kuvasta tilaan: taidehistoria tänään" (toim. Saarikangas 1998)</i>	39
3.3.3 <i>"Kuinka tehdä taidehistoriaa?" (toim. Ijäs, Kuusamo & Niemelä 2010)</i>	40
3.3.4 <i>Johtopäätöksiä kotimaisista taidehistorian metodologian oppikirjoista</i>	42
4. KRIITTINEN TIETEELLINEN REALISMI	43
4.1 REALISMIN ULOTTUVUUKSISTA	43
4.2 KRIITTISEN TIETEELLISEN REALISMIN MÄÄRITELMÄ	45
4.2 KRIITTINEN TIETEELLINEN REALISMI JA KANTILAINEN VIITEKEHYS	46
4.3 TAIDEHISTORIAAN SOVELTAMISEN HAASTEITA	48
4.4 EMERGENTTI MATERIALISMI JA MAAILMA 3	50
5. KRIITTINEN TIETEELLINEN REALISMI JA TAIDEHISTORIAN TEOREETTINEN PERUSTA.....	54
5.1 TAIDEHISTORIA JA ANTIREALISMI	54
5.2 PLURALISMI JA TUTKIJAN VASTUU	57
5.3 KTR E TAIDEHISTORIAN PERUSTANA: KARTOITTAMATON MAAILMA, MUTTA EI VALLANKUMOUS	59
6. LOPPUPÄÄTELMÄT	63
7. LÄHTEET	67

1. Johdanto

1.1 Tutkielman aihe, rajaus ja teoreettinen kehys

Taidehistoria akateemisena oppiaineena on käynyt viimeisten kolmen vuosikymmenen aikana läpi merkittäviä muutoksia. 1980-luvun lopulla alkunsa saanut kriittinen keskustelu tieteenalan teoreettisesta pohjasta johti lopulta nykyiseen metodologiseen pluralismiin, monitieteelliseen lähestymistapaan ei pelkästään tieteenalan teoreettisesta pohjasta, vaan lähes koko olemuksesta. Pitkään tutkimusta hallinneen ikonologisen viitekehyksen rinnalle kehitettiin samanaikaisesti useita keskenään kilpailevia, toisistaan merkittävästi poikkeavia tutkimussuuntauksia. Tätä vaihetta leimasi nykynäkökulmasta katsoen ennen kaikkea voimakkaan kriittinen, mutta välillä myös ylilyönneille altis suhtautuminen perinteisen taidehistorian metodeihin ja teoreettiseen perustaan.

Esimerkiksi Ville Lukkarinen tiivistää 1990-luvun lopulla – kriittisen keskustelun ollessa huipullaan – tieteenalan metodologisen keskustelun toteamalla, että taidehistorian tieteenfilosofinen pohja ja sitä kautta koko tieteenalan olemus on asetettu laajan uudelleenarvioinnin kohteeksi. Kysymykseen taidehistorian tieteellisestä luonteesta ei enää ole helppoa vastausta, sillä eri tutkimustraditiot vastaavat kysymykseen hyvinkin toisistaan poikkeavilla tavoilla. Taidehistoriassa on Lukkarisen mukaan nykyään muiden kulttuuria tutkivien tieteiden tavoin vallalla näkemys, jonka mukaan todellisuuden luonnetta ei voida kielen häiritsevän vaikutuksen vuoksi koskaan saada selville. Lukkarinen toteaaakin, että totuuden, objektiivisuuden ja tiedon käsitteet ovat saaneet väistyä, ja mielenkiinto taidehistorian tutkimuksessa on sen sijaan kohdistunut tutkijan asetelmaan ja tulkintoihin. Samalla tämä on johtanut metodologisten opintojen entistä tärkeämpään rooliin, sillä taidehistorioitsijan on oltava tietoinen omista valinnoistaan siitä, millaista taidehistoriaa hän itse edustaa. (Lukkarinen 1998, 12–13, 17–18.)

Nyt yli 10 vuotta myöhemmin suuri osa tutkijoista ei varmaankaan allekirjoittaisi näin voimakasta yleistystä, vaikka kriittisyys totuuden, objektiivisuuden ja tiedon käsitteitä kohtaan on monissa tutkimussuuntauksissa yhä merkittävä osa tutkimusperinnettä. Koen

joka tapauksessa henkilökohtaisesti sekä myös tutkimukseni aineiston perusteella tieteenfilosofiseen realismiin perustuvan taidehistorian olevan oppianeessa nykyään selvästi vähemmistössä. Haluankin nostaa esille nykykeskustelussa vähälle huomiolle jääneen tieteenfilosofisen vaihtoehdon, joka pyrkii pitämään yhä kiinni tieteen perinteisestä tavoitteesta selvittää todellisuuden objektiivinen luonne. Tutkielmani aiheena on tieteenfilosofi Ilkka Niiniluodon kriittinen tieteellinen realismi yhdistettynä emergenttiin materialismiin taidehistorian teoreettisena perustana.

Tutkimuskysymyksenä on: soveltuuko teoria taidehistorian teoreettiseksi perustaksi ja millainen on sen suhde taidehistorian teoreettisen metodologian historiaan ja nykytilanteeseen?

Niiniluodon realismin määritelmään kuuluu ontologinen että epistemologinen realismi: ihmisestä riippumattoman todellisuuden olemassaolo hyväksytään, ja myös näkemys, jonka mukaan tieto siitä on mahdollista (Niiniluoto 1990, 33–34). Kriittinen tieteellinen realismi on moderni realismin perinteeseen liitettävä tieteenfilosofinen teoria, joka pyrkii vastaamaan klassiseen positivistiseen realismiin kohdistettuun nykyään jo ihmistieteiden kaanoniin kuuluvaan kritiikkiin. Teorian perustana on käsitys tieteen mahdollisuudesta lähestyä totuutta, vaikka mikä tahansa teoriamme voi osoittautua virheelliseksi (Niiniluoto 1999, 10). Emergentti materialismi on reduktionismia vastustava ontologinen teoria, joka lähtee liikkeelle ihmismielen ja kulttuurin osittain itsenäisen elämän mahdollisuudesta (Niiniluoto 1990, 11).

Kiinnostukseni aiheeseen juontaa juurensa ennen kaikkea taidehistoriaa edeltäneestäni pääaineestani Helsingin yliopiston humanistisessa tiedekunnassa, analyyttiseen filosofiaan erikoistuneesta teoreettisesta filosofiasta, jonka olen kokenut erittäin hyödylliseksi apuvälineeksi taidehistorian metodologian tarkastelussa.

1.2 Tutkimusaineistot, kirjallisuus ja aiempi tutkimus

Tutkielmani on monitieteellistä taidehistorian metodologian teoreettista perustutkimusta. Lähestymistavassani hyödynnän taidehistorian metodologian kirjallisuuden lisäksi ennen kaikkea analyyttistä filosofiaa, joka on toistaiseksi jäänyt

taidehistorian alalla tieteenalan monitieteellisyydestä huolimatta vähälle huomiolle. Pääasiallinen aineistoni on Ilkka Niiniluodon tieteenfilosofian alan kirjallisuus. Tutkimukseni perustuu pääasiassa teoksiin "*Critical Scientific Realism*" (1999) ja "*Minä, maailma ja kulttuuri: Emergentin materialismin näkökulma*" (1990).

Filosofian hyödyntäminen on taidehistorian metodologian alalla ollut jo tieteenalan perustamisajoista lähtien suosittua. Esimerkiksi Riitta Nikula tiivistääkin osuvasti filosofian hyödyn taidehistorialle Tahiti-verkkolehden (1/2011) kolumnissaan:

"Filosofisen viikonlopun jälkeen vannoutuneen empiirikon katse saattaa osua uudella intensiteetillä tuoreesta kulmasta jopa tuttuun kohteeseen ja vaikea kysymys ´miksi´ lähtee johtamaan ajattelua uuteen suuntaan. Tästä syystä jokaisen taidehistorioitsijan on harrastettava teoreettista tutkimusta ja otettava tuntumaa filosofeihin, vaikka ei heitä suoraan käyttäisikään." Olen Nikulan kanssa samaa mieltä. Filosofia auttaa taidehistorioitsijaa ennen kaikkea näkemään tutut asiat uudella tavalla.

Angloamerikkalaisessa tieteenalan kirjallisuudessa filosofian soveltaminen on kuitenkin ollut – ja on yhä – kotimaista taidehistoriaa selvästi pidemmällä. Nikula samassa kolumnissaan toteaaakin, että viime vuosikymmenten kotimaiset väitöskirjat ovat olleet vain harvoin teoreettisesti uutta luovia (Ibid.)

Käytännössä puhuttaessa filosofiaa soveltavasta taidehistorian teoriasta on kyse yleisesti ottaen nimenomaan 1900-luvun mannermaisesta filosofiasta. Sen soveltavuudesta taidehistorian teorian käyttöön onkin jo paljon konkreettista näyttöä muun muassa sen esille tuomien käsitteiden kautta. Analyyttisen tradition filosofia, myös filosofian merkitystä korostavissa puheenvuoroissa, on kuitenkin jäänyt lähes täysin vaille huomiota. Mielestäni myös analyttisen filosofian traditio tarjoaa runsaasti käsitteellisiä työkaluja taidehistorian metodologisten kysymysten tutkimukseen. Tarkemmin sanottuna kyse ei välttämättä ole suoraan käsitteistä, vaikka esimerkiksi tietoteoreettinen erittely (esim. antirealism, realism ja niiden variantit) on perinteisesti ollut juuri analyttisen filosofian erityispiirre. Enemmänkin kyse on johdonmukaisuutta ja yksiselitteistä ilmaisutapaa korostavasta lähestymistavasta, jossa keskitytään argumentin vaiheittaiseena etenemiseen ja sen erittelyyn. Tutkielmani on samalla mahdollista nähdä esimerkkinä analyttisen filosofian soveltamisen hyödystä taidehistorian metodologian tutkimuksessa.

Taidehistorian metodologian alalta olen pyrkinyt valitsemaan ennen kaikkea klassikoita, tieteenalaan merkittävästi vaikuttaneita ja keskustelua herättäneitä teoksia. Siinä missä kotimaisen taidehistorian julkaisuja on niiden vähäisyyden vuoksi helppo verrattain helppoa käsitellä (varsinkin metodologian saralla) kokonaisuutena, joutuu angloamerikkalaisen kirjallisuuden kohdalla tekemään vääjäämättä valintoja: mitkä teokset ottaa tarkasteluun ja mitkä jättää pois? Tämä valintaprosessi vaikuttaa samalla myös tutkimustuloksen neutraalisuuteen. Valitsemalla tietoisesti tietynlaisia teoksia tarkasteluun mahdollistaa pahimmassa tapauksessa etukäteen määritellyn tieteenfilosofisen linjan löytämisen tutkimuksen tuloksena. Siksi teosvalintoihini on suhtauduttava tietyllä varauksella: tutkielmani puitteet huomioon ottaen käytetyn metodologisen kirjallisuuden määrä on vääjäämättä vain pieni otos tieteenalan kokonaisuudesta.

Taidehistorian teorian kansainvälisestä keskustelusta tutkimuksessani nousevat eniten esille Keith Moxeyn ja Otto Pächtin merkittävästi tietoteoriaa sivuava taidehistorian metodologian kirjallisuus. Teoreettisten eroavaisuuksien esilletuomiseksi peilaan näitä vastaan kriittisen tieteellisen realismin teoriaa. Lisäksi teen tutkimuksessani katsauksen kotimaisiin taidehistorian metodologian oppikirjoihin. Niiden vähäisestä julkaisumäärästä johtuen otos poikkeaa merkittävästi angloamerikkalaisesta kirjallisuudesta; on ollut mahdollista tarkastella jokaista kotimaista uuden taidehistorian murroksen huomioonottavaa metodologian yleisesitystä.

Tietääkseni tätä kriittisen tieteellisen realismin ja emergentin materialismin yhdistelmää ei ole aikaisemmin käsitelty taidehistorian metodikeskustelussa, kuten ei tieteellisen realismin muitakaan muotoja. Vaikka tämä on näennäisesti uusi aihe, on kuitenkin syytä korostaa, että tieteenfilosofinen realismi ei ole koskaan kadonnut taidehistorian tutkimuksesta: yleensä realismin pohjalta tapahtuvassa tutkimuksessa ei tuoda eksplisiittisesti esille sen teoreettista perustaa. Syytä tähän voi olla useita – ehkä yleensä kyse on siitä, että tutkija haluaa keskittyä konkreettiseen kiinnostuskohteensa tutkimiseen abstraktin metodologian sijaan, ja pitää arkikokemuksen mukaista tieteenfilosofista realismia selviönä, jota ei ole tarpeen tutkimuksessa erikseen puolustaa.

Tämän niin sanotun hiljaisen realismin suosiota ei ole syytä sivuuttaa, vaikka tieteenalan kirjallisuudessa esitetäänkin nykyään runsaasti tieteenfilosofisen realismin lähestymistavasta vahvasti eroavia näkemyksiä. Siksi on haastavaa arvioida, mikä lähestymistapa – jos mikään – on tosiasiallisesti tieteenalassa nykyään vallitsevassa asemassa. Tämä tuokin esiin merkittävän haasteen: voidaanko vetää johtopäätöksiä viimeisten 30 vuoden taidehistorian metodologian teoreettisista julkaisuista, jos samaan aikaan hiljaisen realismin pohjalta toiminut tutkimus on jatkanut epistemologiseen realismiin perustuvaa tutkimusta ottamatta erityisemmin osaa tieteenalan teoreettis-metodologiseen keskusteluun? Tutkielmani aihe paljastuukin näin konservatiivisemmaksi ja myös samalla vähemmän uutta tietoa luovaksi, kuin mitä voisi aluksi luulla: käsittelemäni Niiniluodon teoriat lähtevät liikkeelle juuri niin sanotun terveen järjen realismin pohjalta toimivien tutkijoiden maailmaa koskevista ontologisista ja tieteteoreettisista oletuksista ja pyrkivät oikeuttamaan ne.

1.3 Uuden taidehistorian käsite metodologiassa

Kysymys 1980- ja 1990-luvuilla itsensä vakiinnuttaneista taidehistorian metodologian suuntauksien nimeämisestä on yllättävän vaikea. Ilmiöön voidaan viitata monella tavalla: taidehistorian käsitteen eteen voidaan laittaa esimerkiksi seuraavia adjektiiveja: uusi, kriittinen, radikaali, strukturalistinen, poststrukturalistinen, semioottinen, historiatietoinen, poliittinen, sosiaalinen, paikallinen, relativistinen tai antirealistinen. Mikään näistä ei ole täysin virheellinen, mutta toisaalta jokaisella on myös omat puutteensa, ne myös painottavat eri asioita. Mielestäni tärkein kriteeri käsitevalinnalle tulisi olla neutraalisuus, johtuen nykyisen taidehistorian metodologisesta monimuotoisuudesta. Vaikka 1980- ja 1990-lukujen uusia tutkimusmetodologioita yhdisti muun muassa kriittisyys perinteisen ikonologisen taidehistorian positivistisista metodologista monismia kohtaan, oli uusissa suuntauksissa myös niin merkittäviä eroja toisiinsa. Esimerkiksi strukturalistisen tai semioottisen taidehistorian käsite ei tekisi oikeutta uusien tutkimusmetodologioiden monipuolisuudelle. Ideaali käsite olisikin juuri tämän monimuotoisuuden huomioon ottava, joka ei painottaisi mitään erityistä tutkimussuuntausta. Tämä kriteeri hylkääkin suoraan jo mm. strukturalistinen, poststrukturalistinen ja semioottisen taidehistorian käsitteet.

Selvästi yleisimmin käytetty termi on uusi taidehistoria. Jos ilmeistä normatiivista vivahdetta (uusi parempana) ei oteta huomioon, käsite kuitenkin nostaa heti esiin kysymyksen sen polaariseesta vastakohtasta, vanhasta taidehistoriasta. Uusi suhteessa mihin? Kuten Saarikangas (1999, 8–9, 14) osuvasti huomauttaa, niin sanotun uuden taidehistorian monet metodologiset uudistukset kuten esimerkiksi semiotiikka, eivät olleet uusia enää edes 1990-luvun lopulla. Nyt 2010-luvulla on vaikeaa argumentoida tieteenalan olevan yhä tilanteessa, jossa "uusi" metodologia yrittää hakea itselleen yhä tilaa "vanhan" paradigman kustannuksella. Toisaalta käsitteen etuna on sen neutraalisuus teoriasuuntausten suhteen, sillä se ei suoraan viittaa mihinkään tiettyyn tutkimussuuntaukseen.

Yksi vaihtoehto olisikin vedota juuri kriittisyyteen perinteistä tieteenfilosofiseen realismiin perustuvaa positivistista monistista taidehistoriaa kohtaan. Tämän käsitteen vahvuutena olisi myös neutraalisuus tutkimussuuntauksia kohtaan, mutta toisaalta se luo helposti illuusion tilanteesta, jossa kritiikin kohde olisi yhä voimissaan tieteenalan metodologiassa. Positivistisen taidehistorian kritiikki seurauksineen on kuitenkin nykyään jo osa tieteenalan kaanonia, joten tällaisen paradigmaattisen taistelun korostaminen olisi nykyään harhaanjohtavaa. Positivistinen monistinen paradigma ei kuitenkaan ole taidehistoriassa ollut enää kymmeneen vuosiin paradigmaattisessa asemassa. Lisäksi kriittisyys on yleisesti ottaen vaikea käsite, sillä käytännössä jokainen tieteellinen teoria pyrkii kriittisyyteen. Myös sellaiset, joiden kriittisyyttä jälkikäteen ihmettelemme. Esimerkiksi klassinen comtelainen positivismi näki itsensä nimenomaan kriittisenä tavoitteessaan pelastaa ihmiskunta metafysiikan ja uskonnon takapajuisuudelta. Oikeastaan yleisesti ottaen koko 1800-luvun rationalistinen kehitysusko, vaikka se voi tuntua nykyihmiseltä kyseenalaiselta, pyrki nimenomaan kriittisyyteen. Tässä mielessä kriittisen taidehistorian epäsuora viittaus sen polaariseen vastakohtaan, epäkriittiseen taidehistoriaan on ongelmallinen.

Yksi mielenkiintoinen vaihtoehto olisikin käyttää radikaalin taidehistorian käsitettä kuten esimerkiksi Jonathan Harris (2001, 6, 9, 46) tekee. Myös tämä on tosin epätäydellinen: radikaali suhteessa mihin? Millä tavalla radikaali? Positivismin näkökulmasta monet nykyiset taidehistorian metodologiset suuntaukset ovat radikaaleja, joskin eri mielessä kuin mitä Harris tarkoittaa. Harris ei käsitteellä kuitenkaan edellisen

pohdinnan mukaisesti viittaa normatiivisessa mielessä radikaaliin, vaan yhteyksiin joihinkin sosiaalista muutosta ajaviin kansalaisliikkeisiin (Harris 2001, 46). Harrisin vaihtoehto on mielenkiintoinen, mutta myös siinä on omat puutteensa. Ensinnäkin voidaan kysyä voiko sosiaalisen muutoksen agenda yleistää kaikkiin uusiin tutkimussuuntauksiin? Toiseksi käsite herättää helposti mieleen negatiivisen normatiivisen vivahteen radikalismista. Tätä tulkintaa vastustava voisikin korostaa, ettei sosiaalisen oikeudenmukaisuuden ajaminen yhteiskunnassa ansaitse radikalismien leimaa, vaikka käsitteen käyttäminen olisikin Harrisin tapaan tarkoitettu lähinnä peilaamaan median kansalaisliikkeistä käyttämiä termejä.

Yksi vaihtoehto olisikin tehdä jako epistemologisin perustein tieteenfilosofian avulla, jolloin voitaisiin käyttää relativistisen tai antirealistisen taidehistorian käsitettä.

Ongelmana ovat jälleen normatiiviset vivahteet: "anti"-liite luo helposti negatiivisen miellelyhtymän, vaikka käsitettä käytettäisiinkin vain analyttisessä tarkoituksessa erittelemään kategorioihin tutkimussuuntauksien epistemologisia valintoja.

Relativistisen taidehistorian käsite ei samalla tavalla herätä mielikuvaa vastakkainasettelusta, ainakaan yhtä voimakkaasti, mutta sen puutteenä on epätarkkuus. Relativismi epistemologiassa ei ole yhtenäinen tieteenfilosofinen suuntaus, vaan käsitteen alle voidaan luokitella useita eri suuntauksi eri vahvuusasteittain. Lisäksi relativismilla voidaan viitata myös moniin muihin osa-alueisiin (esim. metodologia, ontologia, semantiikka) epistemologisen relativismin lisäksi (Niiniluoto 1999, 227–229).

Täydellistä vaihtoehtoa ei siis yksinkertaisesti ole. Jonkin asteen käsitteellinen sekaannus teoreettisessa tutkimuksessa on vääjäämätöntä. Helpointa mielestäni onkin, jos on kyse nykyisen taidehistorian metodologiasta, eikä taidehistorian historiasta, puhua yleisesti *pluralistisen taidehistorian metodologiasta*. Tarkkaan ottaen myös tämä on siinä mielessä epätarkka, että pluralistisen taidehistorian voi sanoa jo nyt olleen niin kauan yleistä, että ehkä kenties pitäisi vaan puhua *taidehistorian metodologiasta*. Tällöin on vain tiedostettava, ettei suoraan voi olettaa metodologian viittaavan yhtenäiseen tai edes epistemologisesti keskenään yhteensopiviin tutkimussuuntauksiin. Tutkielmani ollessa suurelta osin taidehistorian historiaa, käytän tässä esseessä käytännön syystä metodologisen pluralismin lisäksi uuden taidehistorian käsitettä. Syynä on mahdollisuus puhua nimenomaan 1980- ja 1990-luvuilla kehitetyistä

tutkimussuuntauksista ilman että viittaa metodologisen pluralismin käsitteen tavoin suoraan nykytilanteeseen. En kuitenkaan tarkoita liittää käsitteeseen normatiivisia elementtejä. Aiheesta johtuen on kuitenkin vaikeata välttää paradigmatilailun teemoja, eikä toisaalta se välttämättä ole edes toivottavaa ottaen huomioon tieteenalan monella tavoin jopa kaoottisen tilanteen metodologiassa. Kriittinen keskustelu myös paradigmatilailusta onkin mielestäni siksi poikkeuksellisen tärkeää: se selkeyttää metodologian kirjon kokonaiskuvaa ja samalla kehottaa jokaisen tutkimussuuntauksen edustajia miettimään metodologis-teoreettisia valintojaan.

1.4 Tutkielman rakenne ja tavoitteet

Aloitan kartoittamalla toisessa luvussa modernismin käsitteen kautta valistuksen, positivismin ja loogisen positivismin pääpiirteitä, sillä tämä traditio on ollut taidehistorian metodikeskustelussa keskeinen kritiikin kohde (Lukkarinen 1998, 12). Pysin tässä luvussa filosofian historiaan tukeutuen selkeyttämään positivismin ja modernismin käsitteiden käyttämiseen liittyviä epäselvyyksiä. Samalla luvun katsaus luo pohjaa tutkielmani varsinaiselle aiheelle esittelemällä kantilaisen tietoteorian perusteita. Tämä on tärkeää, sillä lähdän tutkielmassani liikkeelle tämän viitekehyksen pohjalta, sekä peilaan käsittelemiäni teorioita siihen. Lisäksi esittelen taidehistorian metodologiaa kauan hallinneen ikonologisen suuntauksen pääajatuksia taidehistorian historian näkökulmasta. Tällä luon pohjaa seuraavan luvun 1980- ja 1990-lukujen uuden taidehistorian murrosta käsittelevälle osuudelle.

Kolmannessa luvussa käsittelem taidehistorian murrosvaiheen klassikkotekstejä esimerkkeinä uuden taidehistorian suunnan kehityksestä. Olen valinnut tarkastelun kohteeksi Otto Pächtin ja Keith Moxeyn metodologiset kirjoitukset, sillä näistä muodostuu mielestäni osuva kokonaiskuva niistä päätekijöistä, jotka johtivat taidehistorian nykyisen metodisen pluralismin kehitykseen. En tutkielman puitteet huomioon ottaen tarkoita luoda kattavaa kuvaa tästä poikkeuksellisen kiinnostavasta ja monipuolisesta vaiheesta taidehistorian historiassa, vaan keskityn erittelemään niitä päätekijöitä, joiden pohjalta uutta taidehistoriaa lähdettiin rakentamaan alustuksena tutkielmani seuraavien lukujen ydinsisällölle. Lisäksi luku sisältää katsauksen

kotimaisten taidehistorian metodologian oppikirjojen tapaan tuoda esille taidehistorian viime vuosikymmenten metodologisia muutoksia.

Neljännessä luvussa esittelen Ilkka Niiniluodon kriittisen tieteellisen realismin ja emergentin materialismin teorian ja peilaan sitä samalla kolmannessa luvussa käsittelemiini teemoihin. Viidennessä luvussa käsittelen kriittisen tieteellisen realismin teoriaa taidehistorian teoreettisen perustan näkökulmasta ja esitän alustavia arvioita siitä, miten tätä tutkimusta voisi tulevaisuudessa jatkaa. Lopuksi esitän johtopäätökseni ja pohdin tutkielmani kontribuutiota taidehistorian tieteenalalle.

2. Modernismin projektista Panofskyn ikonologiaan

"What concerns me is only the situation which arises for the humanities from the extirpation of the notion of human nature from our vocabulary on the ground that, in contrast to the concepts that occur in the natural sciences, this notion does not describe anything tangible or clearly defined." (Gombrich 1991, 37).

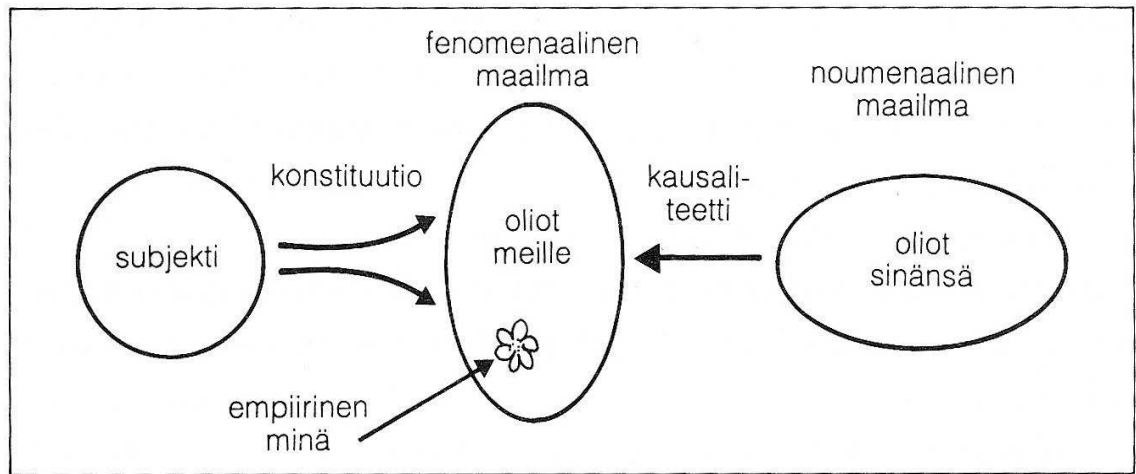
2.1 Kantilainen tietoteoria valistuksen pohjana

Immanuel Kant julkaisi vuonna 1784 nykyisin erääksi aikakauden tunnetuimmaksi nouseeseen esseensä ”Mitä on valistus?”. Hän vastasi kysymykseen määrittelemällä valistuksen ihmisen vapautumiseksi hänen itse aiheuttamastaan holhouksen tilasta. Liikkeen tunnuslauseeksi hän nosti latinankielisen lauseen *Sapere aude!*, kehoituksen uskaltaa rohkeasti käyttää omaa järkeään. Ainut asia mitä valistus tarvitsisi, on vapaus. Sitä kuitenkin yhä rajoitettiin merkittävästi usealta eri taholta. Vaikka elämme *valistuksen* aikakautta, hän korosti ettei aikakautemme kuitenkaan ole *valistunut*. (Kant 1998, 70–75.)

Heikki Kannisto tiivistää kantilaista filosofiaa vastauksena aikansa tietoteoreettisiin kysymyksiin. Tyytymättömänä aikakautensa vallitseviin teorioihin, subjektin asemaa korostavaan rationalismiin ja toisaalta subjektin roolin lamauttavaan tabula rasa - henkiseen empirismiin, Kant pyrki löytämään näkökulman, jossa sekä subjekti että

objekti olisivat tasapainossa keskenään. Filosofian kopernikaanisenä kumouksena tunnetussa läpimurrossa hän korosti, ettei tietoisuutemme tehtävä ole mukautua objekteihin, vaan objektien tulee mukautua tietoisuutemme lakeihin. Näin kokemuksemme syntyy molempien yhteisvaikutuksena. Havaintojemme lähde, ”olio sinänsä”, jää kaiken kokemuksen ulkopuolelle. Tiedämme siitä vain sen olemassaolon. Toisin sanoen ”puhdasta” havaintoa ei ole, sillä tietoisuutemme kautta kaikki kokemus on meidän näkökulmastamme aina väritynyttä. (Kannisto 1998, 313–318.)

Ilkka Niiniluoto (1990, 50) havainnollistaa kantilaista tietoteoriaa seuraavalla kaaviolla¹:



Kuva 2. Kantin kriittinen idealismi.

Kant pyrki teoriallaan osoittamaan inhimillisen ajattelun rajat. Hän vastusti totuuden korrespondenssiteorian naiivia muotoilua, jossa subjekti nähdään mekaanisen passiivisena ”oliosta sinänsä” tulevan tiedon vastaanottajana (Kannisto 1998, 315–317). Kantilainen ratkaisu pelastaa tiedon mahdollisuuden siinä mielessä, että tietomme koskee ainutta meille ilmenevää vastaanottajan kognitiivisten rakenteiden värittämää tietoa, mutta hintana on epistemologisen realismin, toisin sanoen käsityksen jonka mukaan voimme saada tietoa objektiivisesta maailmasta, hylkääminen (Niiniluoto 1990, 50).

Yli 200 vuotta myöhemmin nämä ja muut kantilaiset kysymykset ovat yhä ajankohtaisia. Käytännössä lähes jokainen tietoteoria Kantin jälkeen on joutunut

¹ Kaavion käsitteitä avataan kopernikaanista kumousta käsittelevässä luvussa (Ibid., 48-50).

ottamaan kantaa hänen esille nostamiinsa kysymyksiin. Kantin tieteenfilosofian perustan esittely on aiheellista siitä syystä, että se paitsi on keskeinen nykyisen metodikeskustelun kannalta, se toimii myös hyvänä esimerkkinä valistusajattelun ja sen perillisen, modernismin, monipuolisuudesta.

Modernismin käsitettä voidaan käyttää monella eri tavalla. Taidehistorian keskustelussa sillä yleensä joko viitataan modernismin tyyliuuntaan arkkitehtuurissa tai kuvataiteessa, tai yleisemmin valistuksen ja rationaalisen positivismin tradition jälkeiseen tieteenfilosofiseen ilmapiiriin. Esimerkiksi Donald Preziosi (1998, 18, 278, 509) esittää näkemyksensä juuri modernismin tradition kritiikin kautta. Lukkarinen (1998, 12) tiivistääkin nykyisen kriittisen taidehistorian olleen mahdollinen juuri irtautumalla modernismin itsestäänselvyyksistä.

Valistuksen ja modernismin tieteenfilosofiaa käsitellessä on tärkeätä pitää mielessä tosiasia, että kyseessä ei missään vaiheessa ollut puhtaasti negatiivisen stereotypian mukainen sokea järki- ja kehitysusko. Esimerkiksi kantilainen empirismin kritiikki on puhtaita havaintoja vastustavana voimakkaasti ristiiriidassa monen negatiivisen modernismin stereotypian kanssa. Timo Kaitaro (1998, 306) tiivistää tämän ajatuksen toteamalla yksipuolisen kuvan valistuksesta olevan ”suunnilleen yhtä luotettava kuin joidenkin valistusajattelijoiden antama kuva ´pimeästä´ keskiajasta”. Modernismin traditio ei siis ole niin yksinkertainen kokonaisuus, kuin mitä joistakin sitä kritisoiduista teksteistä voisi päätellä. On tärkeätä tiedostaa, että modernismin tradition sisällä on myös runsaasti perustavanlaatuisia erimielisyyksiä.

2.2 Kohti loogista positivismia

Myös positivismin käsitettä käytetään nykyään hyvinkin monenlaisessa merkityksessä – yleensä normatiivisesti kielteisessä mielessä. Pahimmillaan, kuten kasvatustieteiden metodologian tutkija Pertti Töttö (2000, 7) teoksessaan sarkastisesti huomauttaa, käsitettä käytetään tuomitsemaan jokin aihe tai argumentti ilman minkäänlaista perustelua.

Aatehistoriallisesti positivismin käsite juontaa juurensa Auguste Comten tieteenfilosofiasta, jossa ihmiskunnan kehitys jaetaan kolmeen luokkaan: (1) uskonnolliseen, (2) metafyyssiseen ja (3) lopulta positiiviseen tieteen aikaan. Ihmiskunnan tulisi hylätä uskonto ja metafyyssinen spekulatio – nämä tulisi korvata kattavasti tieteen tuloksilla. Suunnitelmaan kuului mm. ihmiskunnan sankareita kunnioittava kalenteri ja Ihmiskunnan temppeli. Tieteessä on pohjimmiltaan kyse totuuksien lineaarisesta kasautumisesta. (Niiniluoto 1990, 239–241.)

Lisäksi tieteen luonne on positiivisessa vaiheessa pysyvästi muuttumaton (Niiniluoto 83, 206). Teorian taustalla vaikutti voimakkaasti newtonilainen mekaaninen maailmankäsitys, jossa maailma nähdään pohjimmiltaan luonnonlakien mukaan toimivana deterministisenä prosessina. Nykynäkökulmasta tämä teoria vaikuttaa helposti provosoivan naiivilta, mutta suhteutettuna aikansa vallitsevaan käsitykseen todellisuuden luonteesta, on se helpommin ymmärrettävissä. Jos maailman kehitys tapahtuu deterministisesti luonnonlakien pohjalta, ei hyppy ajatukseen tieteen ikuisesta luonteesta ole kovin suuri. Esimerkiksi newtonilaisen mekaniikan myöhemmin löydetty puutteet eivät olleet comtelaisen positivismin aikaan tiedossa. Keskusteltaessa positivismista onkin nykykeskustelussa tärkeätä huomioida teorian vahvat sidokset aikansa vallitseviin tieteellisiin käsityksiin. Tieteen kehittyessä myös positivismista liikkeelle lähteneet ajatukset ovat kehittyneet.

Nykyään positivismilla tieteellisessä keskustelussa viitataan lähinnä loogiseen positivismiin. Se sai alkunsa comtelaisten ajatusten kehitystyön seurauksena ns. Wienin piirin (Moritz Schlick, Rudolf Carnap ja Otto Neurath) keskuudessa 1920-luvun lopulla. Heidän tunnetussa pamfletissaan ”tieteellisestä näkökulmasta” korostetaan uskonnon ja metafysiikan käsittelevän vain ”pseudo-ongelmia” sekä sisältävän pelkästään merkityksettömiä väitteitä. (Niiniluoto 1999, 6.)

Varhaiset loogiset positivistit pyrkivät selvään rajanvetoon tieteen ja pseudotieteen välillä – päästäkseen tähän he jakoivat tieteellistä teoriaa koskevat lauseet havaintolauseiksi ja teoreettisiksi väittämiksi. Argumentin ydinsisältönä toimi väite, jonka mukaan teoreettiset väittämät voidaan määritellä ongelmattomina nähtyjen havaintokäsitteiden kautta. (Kiikeri & Ylikoski 2004, 28–29.)

Näin ollen loogiset positivistit sivuuttivat aikaisemmin käsitellyn kantilaisen kritiikin puhtaiden havaintojen mahdollisuutta kohtaan. Olio sinänsä tai sen nykyterminologiassa suositumpi synonyymi maailma sinänsä ei nähty olevan ulottumattomissa. Perustajiensa jälkeen loogisen positivismin ajatuksia kehittivät monet erityisesti analyttisen filosofian edustajat. Nykyään loogisella positivismilla tai pelkällä positivismilla ei niinkään viitata pelkästään traditioon liitettäviin tieteenfilosofoihin ja heidän näkemyksiinsä, vaan myös mihin tahansa näiden pohjalta rakentuvaan saman henkiseen tieteenfilosofiaan. On vaikeata, ellei mahdotonta, määritellä tyhjentävästi mihin käsitteellä näin viitataan, mutta joitakin yleisiä suuntaviivoja on mahdollista esittää. Positivismin käsitettä käytetään kuitenkin mielestäni usein epätarkasti, tiedostamatta suuntauksen sidonnaisuutta aikakautensa vallitseviin näkemyksiin.

Tässä tutkielmassa käytän positivismista käsitteen laajan merkityksen mukaisesti määritelmää, jonka mukaan se on tieteenfilosofia, joka perustuu: (1) käsitykseen havaintokäsitteiden ongelmattomuudesta ja tiedon staattisesta luonteesta, (2) luonnontieteitä ihannoivaan skientismiin ja siihen liitettävään metodologiseen monismiin², (3) voimakkaaseen tarpeeseen tehdä selvä normatiivinen jako tieteen ja ei-tieteen välille, (4) reduktionismiin³, (5) totuuden korrespondenssiteoriaan perustuvaan käsitykseen universaalista ongelmattomasti kehittyvästä tieteellisestä tiedosta. Näin muotoillun positivismin tieteenfilosofiaan kohdistuva kritiikki on nykyään ihmistieteissä jo yleistä kaanonia, myös taidehistorian metodologiassa, joten en erittele tässä positivistisen lähestymistavan useita vakavia ongelmia. Yksi keskeisistä teeseistäni tutkielmassani on, että kriittinen tieteellinen realismi yhdistettynä emergenttiin materialismiin ei ole positivistinen tieteenfilosofia, vaikka sillä onkin eräitä yhtäläisyyksiä sen kanssa. Teoreettisen perustan kontekstin näkökulmasta se on kuitenkin liitettävissä samaan realismin traditioon.

² Metodologisen monismin näkökulmasta moderni monitieteellisyys voidaan tulkita osoittavan tieteiden erilaista kehitystasoa siinä mielessä, etteivät metodologiseen pluralismiin perustuvat tieteet vielä ole saavuttanut kypsän tieteen asemaa. On tärkeää tiedostaa, ettei metodologisen monismin kannattaminen edellytä reduktionismin hyväksymisestä. Ks. esim. Niiniluoto 1983, 308–309.

³ Reduktionismilla tarkoitetaan käsitystä, jonka mukaan tieteen eri alat voidaan palauttaa toiseen "alempaan tason" tieteeseen. Esimerkiksi psykologia voitaisiin palauttaa kemiaan, joka voitaisiin palauttaa fysiikkaan.

2.3 Taidehistoria & Panofskyn ikonologian hallitsema aikakausi

"To grasp reality we have to detach ourselves from the present." (Panofsky 1955b, 48).

2.3.1 Ikonologia ja ikonografia tutkimusmetodina

Taidehistoria vakiintui lopullisesti akateemiseksi tieteenalaksi loogisen positivismin 1900-luvun alkupuolen kultakauden jälkeen ennen kaikkea Erwin Panofskyn lanseeraaman ikonologisen tutkimussuuntauksen myötävaikutuksesta. Nykypäivän taidehistorian metodologisen pluralismin näkökulmasta ikonologinen luonnontieteitä ihannoiva käsitys taidehistoriasta humanistisena tieteenä voi helposti tuntua lähes eksoottiselta. Taidehistorioitsijat ovat näinä päivinä väistämättä tottuneet tieteenalan runsaaseen metodologiseen kirjoon, jossa keskenään jopa täysin yhteensovittamattomat tutkimussuuntaukset toimivat saman tieteenalan alaisuudessa ja eri suuntauksia edustavat tutkijat kirjoittavat artikkeleitaan samoihin yhteisiin tieteellisiin jurnaleihin. Taidehistorian metodologista kenttää kauan dominoinut Erwin Panofskyn lanseeraama ikonologinen tutkimussuuntaus näki taidehistorian muiden humanististen tieteiden tavoin ennen kaikkea luonnontieteitä täydentävänä: siinä missä luonnontieteet pyrkivät tutkimaan preesenssissä tapahtuvia ilmiöitä, on taidehistorian tehtävänä aktivoida staattisia dokumentteja, herättää ne jälleen henkiin (Panofsky 1955b, 48–49).

Nykyään taidehistoriassa ikonologialla viitataan ennen kaikkea Panofskyn metodologian kokonaisuuteen, joskin tarkkaan ottaen Panofsky erottaa toisistaan ikonologian ja ikonografian. Ikonografia⁴ käsittelee taideteoksen merkitystä deskriptiivisessä merkityksessä, kun taas ikonologia käsittelee varsinaista tulkintaprosessia. Ikonologia, Panofsky korostaa, ei kuitenkaan ole analyttinen prosessi, vaan intuitiivinen synteesi deskriptiivisesta, teosta koskevasta dokumenttiperusteisesta tyyppihistoriaan perustuvasta tiedosta. Koska ikonologinen prosessi johdetaan deskriptiivisestä ikonografisesta vaiheesta, korrekti ikonologinen tulkinta siis edellyttää korrekta ikonografista vaihetta taideteoksen merkityksen selvitysprosessissa. (Panofsky 1955b, 58–66.)

⁴ Panofsky (1955, 66) erittelee lisäksi vielä esi-ikonografisen käytännölliseen kokemukseen (eng. "practical experience", "familiarity with *objects* and *events*") perustuvan vaiheen, mutta jätän sen selkeyden vuoksi käsittelemättä.

Siinä missä ikonografia perustuu tietämykseen kirjallisista lähteistä, perustuu ikonologia tuntemukseen ihmismielen perustavanlaatuisista taipumuksista, joskin Panofsky myöntää tähän vaikuttavan myös henkilökohtainen persoonallisuus ja maailmankuva (eng. "conditioned by personal psychology and 'Weltanschauung'") Sekä ikonografisessa että ikonologisessa vaiheessa prosessiin vaikuttaa myös tulkintaa korjaava periaate: ikonografiassa tämä on tyyppihistorian tuntemus, kun taas ikonologiassa kulttuuristen symbolien tuntemus. (Panofsky 1955b, 66.)

Yli puoli vuosisataa myöhemmin ikonologisen lähestymistavan loogisen positivismin henki on ilmeinen ja sen kritiikki on nykyään käytännössä osa taidehistorian metodologian kaanonin. Klassisen realismin positivistishenkisen puhe "korrekteista" tulkintoista ja ongelmattomina nähdystä riippuvuussuhteista taideteosten ja kirjallisten lähteiden välillä näyttää nykyäkökulmasta katsoen auttamatta vanhentuneelta. Oikean tulkinnan löytämisen ongelmallisuutta ei suinkaan vähennä se, että Panofsky myöntää synteesiprosessiin vaikuttavan tulkitsijan henkilökohtainen persoonallisuus (Panofsky 1955b, 66). Miten ja kuinka paljon? Tätä Panofsky ei kuitenkaan tarkenna, vaan jättää kommentin lähinnä sivuhuomautukseksi. Tämä on yksi pääteemoista, johon uuden taidehistorian johtavat teoreetikot (esim. Keith Moxey 1994) myöhemmin tarttuivat.

Ville Lukkarinen tiivistääkin esseessään ikonologisen suuntauksen saapuneen lopulla tilanteeseen, jossa sen metodi oli enää vain "ulkoapeteltava kaava". Suuntauksen kannattajat eivät olleet kiinnostuneita pohtimaan sen "metafyysisempiä lähtökohtia". (Lukkarinen 1998, 12.)

2.3.2 Esimerkki ikonologisesta tutkimuksesta: Panofskyn *The Life and Art of Albrecht Dürer*

Ikonologian metodologiaa kohtaan on mahdollista esittää kritiikkiä myös toisesta näkökulmasta: metodi jättää liikaa asioita epäselväksi, eikä edes sen kehittäjä näyttäisi seuraavan sitä suoraan. Vaikka Panofsky (1955b, 66) esittää metodin tarkasti analyysivaiheisiin eriteltyssä systemaattisessa muodossa, herää hänen omasta tutkimuksestaan kysymyksiä siitä, kuinka tarkasti metodologian on ylipäänsä tarkoitus soveltaa. Tämä näkyy esimerkiksi Panofskyn yhdessä pääteoksista, *Albrecht Dürerin*

taidetta koskevassa massiivisessa *The Life and Art of Albrecht Dürer* (1955a). Teos on malliesimerkki hänen lähes tavaramerkkimäisen maineen saavuttaneesta oppineisuudesta: dokumenttilähteistä koottuja anekdootteja vilisevään 316 sivun tutkielmaan kuuluu lisäksi 324 sivuinen liiteosio. Kokonaisuus on henkeäsalpaavan tarkasti koottu, eikä Panofsky koskaan lakkaa hämmästyttämästä lähes loputtomalla tietämyksellään kristillisestä keskiajan- ja renesanssin kulttuurista. Teoksessaan Panofsky (1955a, 15) esittää johdannon jälkeen kronologisessa järjestyksessä tulkinnan Dürerin elämästä ja taiteesta temaattisesti aikakausiin jaettuna, jonka jälkeen hän viimeisessä luvussa tarkastelee Düreriä taideteoreetikkona.

Heti johdannossa teoksen tavoite tulee selkeästi esille: Panofsky pohtii keskiaikaa seuranneen taiteen kehitystä länsieuroopassa korostaen tyyliuuntausten maakohtaisuutta. Saksan ääni kuitenkin puuttuu, sillä se ei koskaan ole tuottanut yleisesti hyväksyttyä tyyliuuntaa. Sellaista, joka Panofsky huomauttaa, voisi toimia taidehistorian sisällysluettelon lukunimena. Syynä tähän on saksalaisen kansanluonteen taipumus äärimmäiseen subjektiivisuuteen ja individualismiin monilla elämän alueilla, ennen kaikkea taiteessa. (Panofsky 1955a, 3.)

Tieteenfilosofialtaan Panofsky, vaikka hän ei aihetta teoksessa eksplisiittisesti käsittele, on selvästi epistemologinen realisti. Hänelle taiteen tyyliuuntaukset ovat universaaleja, vaikka ne kehittyisivätkin alueellisesti. Kehityksen käsite onkin oleellinen: käyttäessään sitä Panofsky korostaa tyyliuuntauksilla olevan jokin suunta. Jos kyseessä olisivat vain eri sosiaalisista syistä tapahtuvia muutoksia, ne eivät olisivat kehitystä. Taiteen suuntaukset voivat siis esimerkiksi syntyä alueella X, mutta suuntaus voi jatkaa elämäänsä muualla, ja lopulta normatiivisessa mielessä huipentua esimerkiksi taiteilija Y:n tuotannossa.

Individuaalisuus ja subjektiivisuus ovat Panofskyn koko teoksen läpi kulkevia teemoja. Panofskylle Dürer on ennen kaikkea suuri, muiden taiteilijoiden yläpuolelle nouseva henkilö (Panofsky 1955a, 10–11). Panofsky ei eksplisiittisesti selitä tai tarkenna käsitevalintojaan. Teoksen yleinen sävy, tarkasta lähdeyöskentelystä huolimatta, on nykynäkökulmasta poikkeuksellisen kriittikön. Panofskylla (1955a, 11) tuntuisi olevan Düreristä voimakas positiivinen ennakkovaikutelma, joka tiivistyy hyvin hänen toteamukseensa: "As to the character of Dürer's art, there was and is less unanimity of

opinion. His greatness was instantaneously recognized and never questioned, but the distinctive qualities of this greatness were variously defined." Nykyisen taidehistorian kriittisempään lähestymistapaan, Suuren taiteilijan myytin välttämiseen tottuneelle Panofskyn tutkielman lukeminen on ristiriitainen kokemus. Toisaalta teoksen tarkkuus lähdemateriaalin suhteen, sekä yleinen skolastinen ote jättää syvään vaikutuksen, mutta samalla metodologian lähes täysi itsekritiikin puuttuminen, sekä tieteenfilosofisten kysymysten sivuuttaminen on nykylukijalle silmiinpistävää.

Toinen läpi Panofskyn Dürerin taiteen tulkinnan kantava teema on kategorisoiminen. Vaikka Panofsky (1955a, 13) esittääkin joitakin varauksia yleisen varhais-keskivaihe-loppuvaihe -tulkinnan suhteen, hän kuitenkin jakaa Dürerin tuotannon pääasiassa samalla tavalla. Dürerin poikkeuksellisenä piirteenä Panofsky (1955a, 14) kuitenkin näkee jatkuvuuden puuttumisen, joka johtaakin useamman lyhyen vaihtelevan kauden olemassaoloon. Nykynäkökulmasta lähes tyrmistyttävää positivismia osoittaen Panofsky (1955a, 14) korostaa näiden kausivaihteluiden johtuvan Dürerin persoonallisuuspiirteiden vastaparien aiheuttamasta rytmistä, joka on verrattavissa esimerkiksi kahteen toisiaan leikkaavaan valonsäteeseen tai ääneen fysiikassa. Tämä rytmi, jos alkua ja loppua ei oteta huomioon, johtaa noin viiden vuoden kausiin Dürerin tuotannossa (Ibid.) Panofsky esittääkin teoksessaan Dürerin taiteen jakautuvan viiteen noin viiden vuoden kauteen, jota edeltää vuosisäännöstä poikkeava alku- ja loppukausi.

Pitäen mielessä Panofskyn ikonologian metodologian tarkasti eritellyn jaon toisistaan eroaviin analyysivaiheisiin, teos jättää jälkeensä ristiriitaisen vaikutelman. Analyysitason vaiheita, joilla kuitenkin on Panofskyn metodologiassa tärkeä merkitys, ei käytännössä kykene teosta lukiessa erittelemään, vaan hänen Düreriä koskeva tutkimuksensa ilmenee pääasiassa yhtenä jatkuvana dokumenttiviittauksien ja tulkintojen kronologisesti etenevänä kokonaisuutena. Tämä on mielestäni silmiinpistävä outoa, ottaen huomioon Panofskyn (1955b, 66) metodologian - vaikka se nykynäkökulmasta onkin ongelmallinen - tarkan jaon analyysitasoihin. Näiden tasojen pitäminen erossa toisistaan on tärkeää, koska niillä kaikilla on omat erityispiirteensä, sekä ne seuraavat toisiaan lineaarisessa mielessä (ja vaiheet ovat riippuvaisia edeltävän vaiheen tuloksista). Panofskyn ikonologian systemaattinen tiivistys (Ibid.) julkaistiin jopa samana vuonna kuin tässä käsitelty Dürerin taidetta

koskeva analyysi, joten kyse ei voi olla siitä, ettei hän teoksen julkaisun aikaan olisi vielä kehittänyt metodologiaan systemaattiseen muotoon.

Esimerkiksi kolmannessa luvussa tulkinnan järjestys ei tuntuisi seuraavan hänen omaa jakoaan: luku alkaa heti yleisellä johdannolla rationalismin teemasta Dürerin yleisenä elämänsuuntana kyseisenä noin viiden vuoden kautena, mutta vasta sitten siirtyy dokumenttilähteisiin pohjautuvaan kronologiseen tulkintaan (Panofsky 1955a, 80–83). Tämä nostaa esiin kysymyksiä panofskylaisen metodologian soveltamisesta: onko sen tarkoitus toimia tutkijalla ikään kuin taustalla, jonka jälkeen tutkimustulokset esitetään erilaisella presentaatiolla (kuten esimerkiksi kyseisessä luvussa), vai kuuluisiko tutkimustulokset esittävästä teoksesta itsestään käydä selväksi taustalla toimiva metodologia? Jos jälkimmäinen tulkinta on oikea, niin kuten edellisessä kappaleessa mainitsin, on Panofskyn teoksessa mielestäni selvä kuilu teorian ja käytännön välillä. Toisaalta taas jos metodologian on tarkoitus toimia taustalla, on tämä ongelmallista tieteellisyyden läpinäkyvyyden suhteen. Jos tarkkaa vaiheisiin jaettua tulkintaprosessia ei tuoda eksplisiittisesti esiin tutkimuksessa, jää teoksen valtava viiteluettelo kyseenalaiseen asemaan: mitä hyötyä on valtavasta viite- ja liiteosiosta, jos niitä seuraamalla toinen tutkija ei pysty rakentamaan samaa analyysia uudelleen tai ylipäänsä hyväksymään argumenttia?

Vaikka teoksen pääsanomana onkin positivistisen tyylihistorian perinteen mukaisesti juuri Dürerin tuotannon jakaminen eri kausiin niiden määritelmiseen, teoksen mielenkiintoisin anti on kuitenkin mielestäni Panofskyn tarkka analyysi Dürerin persoonasta ja intentioista, ennen kaikkea hänen kiinnostuksestaan aikansa perspektiivioppiin. Tämän luvun Panofsky (1955a, 242–244) aloittaakin osuvasti korostamalla saksalaisen taidetta tarkoittavan "Kunst" -sanana etymologiaa, viittausta osaamiseen ja tuntemiseen ("können" vrt. "kennen"). Tässä luvussa Panofskyn (1955a, 247–264) dokumenttilähtöinen analyysitapa toimiikin hänen aikakausien sykliteoriaa paremmin, esimerkiksi hänen käsitellessään Dürerin taiteen yhteyksiä perspektiiviopin teoriaan. Perspektiiviteorian rationaalis-matemaattisen luonteen vuoksi sen vaikutukset teoksiin ovatkin aivan eri tavalla osoitettavissa, kuin esimerkiksi teoksissa esiintyvien esineiden symboliikan.

Vaikka ikonologinen tutkimus sen alkuperäisessä panofskylaisessa merkityksessä pyrki positivismin hengessä etsimään pysyvää tietoa ja siten perustuu nykynäkökulmasta ongelmalliseen tietoteoriaan, tämä ei kuitenkaan johda automaattisesti kaiken ikonologisen tutkimuksen tutkimustulosten hylkäämiseen, ainakaan mikäli tutkija pitää yhä kiinni realismin tietoteoriasta sen jonkin modernin variantin kautta. Toisaalta vaikka tutkija tekisikin tutkimusta realismin nykyvariantin pohjalta, on myös hänen perusteltua suhtautua kriittisesti ikonologisen tutkimussuuntauksen tietoteoreettisiin ylilyönteihin ja metodologiseen epätarkkuuteen.

3. Irti vanhasta? Esimerkkejä taidehistorian 1980- ja 1990-lukujen kriittisestä keskustelusta

"What I have in mind is something altogether more modest. I am concerned with finding a healthy approach to the practical exercise of craft as art historians." (Pächt 1999, 19).

3.1 Kohti laajempaa uudelleenarviointia? Otto Pächt ja katseen merkitys

Nykyään taidehistorian metodologian klassikkona tunnetut Pächtin kirjoitukset, "Methodisches zur kunsthistorischen Praxis" (1986), julkaistiin alunperin saksaksi hänen oppilaidensa Jörg Oberhaidacherin, Artur Rosenauerin ja Gertraut Schikolan toimittamana. Alunperin nämä ajatukset esitettiin kuitenkin jo osana Pächtin metodologiaa käsittelevää luentosarjaa vuonna 1977 (Wood 1999, 9). Englanniksi teos käännettiin kuitenkin vasta vuonna 1999 hänen poikansa Michael Pächtin tuottamana nimikkeellä "The Practice of Art History: Reflections on Method" (Pächt 1999).

Pächtin metodologiaa koskevia ajatuksia ohjaa ennen kaikkea epäusko aikansa hallitsevaa suuntausta, taideteosten tulkintatiedon kasautumista tavoittelevaa ikonologiaa kohtaan. Objektiin keskittyvästä ikonologiasta poiketen Pächt korostaa, ettei taidehistorian tule hylätä introspektiota: on katsottava itseämme, sekä tutkimuksen kohdetta. Pächt pyrki ennen kaikkea löytämään eräänlaisen keskitien, terveen

lähestymistavan taidehistorian tutkimukselle. Hän kritisoi aikansa pyrkimyksiä luoda historian objektiivisuutta tavoitteleva tieteellinen taiteentutkimus, mutta toisaalta samalla korosti, ettei pelkkä historiallinen tutkimus riitä myöskään. (Pächt 1999, 19–20.)

Vaikka tämä ajatus voi nykyään tuntua jopa itsestään selvältä, oli se ikonologian hallitsemana aikakautena radikaali. Nykynäkökulmasta katsoen monet Pächtin oivallukset ovatkin jättäneet syvät jäljet tieteenalan metodologisiin teorioihin. Kenties hänen tunnetuin oivallus koskee katseen välittömän kokemuksen ja teoreettisen tarkastelun välistä jännitettä (Ibid., 40), johon keskittymällä Donald Preziosi (1998) myöhemmin johti laajan taidehistorian historian kriittisen uudelleenarvioinnin.

Yhtä tärkeää on myös Pächtin huomio siitä, kuinka tämä jännite katoaa, kun teoreettisen tarkastelun jälkeen palaamme katsomaan samaa objektia: kaikki oppimamme ruumiillistuu heti välittömässä kokemuksessamme (Pächt 1999, 40). Jos esimerkiksi tarkastelen kristillistä maalausta, on ensikokemukseni värien, muotojen ja valaistuksen ilmestymistä. Mutta keskittyessäni teokseen tarkemmin, havaitsen tuntemiani kristillisen uskonnon tarinoiden hahmoja, tarkoituksenmukaisia eleitä, symbolisia asetelma ja niin edelleen. Jatkossa katsoessani teosta nämä tulkinnat ikään kuin ilmestyvät suoraan kuvaan, vaikka ne ovatkin hetkellisen havaintokokemuksen teoreettisen analyysin tulosta. Pächt tiivistää ajatuksen puhumalla katseen tietosisällöstä ja sen aiheuttamasta vääristyksestä (Ibid., 41). Näkemisen prosessi on jatkuvasti lisääntyvää käsitteellistä erottelua, näemme teoksessa ensin sen mikä on yhdenmukaista aikaisemman tietomme kanssa (Ibid., 65). Näkemisen prosessissa keskenään siis taistelee kaksi pyrkimystä: yksittäisen objektin ilmeneminen meille sellaisenaan, ja toisaalta kokemusta värittävä aikaisempi tietomme. Tarkastelun edetessä tämä "yksittäinen" havaintokokemus syrjäyttää asteittaisesti "yleisen". Myös tämä näkemiseen liittyvä ongelmallisuus on nykyään tieteenalan metodologian kaanonina.

Vuonna 1977 Pächt ennakoivat selvästi taidehistorian 1980-luvun lopulla alkanutta metodologista kriisiä ja uudelleenarvioinnin projektia. Se mikä tekee tästä ennakoinnista entistä vakuuttavamman, on se kuinka nämä oivallukset kehitettiin aikana, jolloin ikonologinen tutkimusperinne oli yhä hallitsevassa asemassa. Pächt (1999, 67) pyrki kehittämään vaihtoehdon tieteelliselle tyylihistoriaan perustuvalla ikonologialle ja

toisaalta puhtaasti intuitiiviselle taiteentuntemukselle. Tätä vaihtoehtoa hän ei koskaan kuitenkaan ehtinyt kattavasti kehittämään. Hän tuntuisi tietävän tarkasti mihin suuntaan taidehistorian tulisi kehittyä vastatakseen aikansa tutkimusperinteen ongelmiin, mutta toisaalta konkreettista ehdotusta uudenlaisesta taidehistoriasta hän ei koskaan laatinut. Nykynäkökulmasta katsoen Pächt jääkin mielestäni historiaan ennen kaikkea tieteenalan suunnannäyttäjänä ja jopa eräänlaisena profeettana.

Tyylihistoriaa Pächt kritisoi ennen kaikkea fanaattisesta keskittymisestä taiteen ulkopuolisiin tekijöihin. Taiteelliset ilmiöt ovat kuitenkin avoinna useille tulkinnoille. Jokainen tyylin arvio sisältää vaihtelevan subjektiivisen tulkinnan. Tämä on ongelmallista tyylihistoriallisessa suuntauksessa, jossa pyritään selvittämään esimerkiksi teokseen tietoisesti tai tiedostamatta kätkeyt "salaiset" merkitykset, puhumattakaan laajoista sosiaalisista ilmiöistä, jotka "näkyvät" teoksessa. Ongelmaksi nousee visuaalisen ja kirjoitetun lähteen välisen yhteyden todistamisen ongelmallisuus. (Pächt 1999, 73.)

Ongelmana tässä argumentissa on mielestäni Pächtin taipumus välttää epistemologista teoretisointia. Vaikka Pächtin huomio on sinänsä osuva, hän ei tarkenna väitteitään tarpeeksi. Jos jokainen tyylin arvio sisältää vaihtelevan subjektiivisen tulkinnan, tulisi ottaa kantaa kysymykseen tietoisuutemme rakenteesta. Miltä osin tulkintaamme vaikuttavat mekanismit ovat universaaleja, ja miltä osin uniikkeja subjektiikohtaisesti? Myös visuaalisen ja kirjoitetun lähteen yhteyden todistaminen tarvitsisi tuekseen käsityksen kielen toiminnan mekanismeista. Jos kieli esimerkiksi on pohjimmiltaan realistinen, eli todellisiin entiteetteihin viittaava, ei visuaalisen ja kirjoitetun lähteen välisen yhteyden todistaminen aiheuta vastaavanlaista kriisiä. Tähän haasteeseen taidehistoriassa myöhemmin vastattiinkin muun muassa Keith Moxeyn kirjoituksissa, joita tulen käsittelemään myöhemmin tässä luvussa.

Aikansa psykologiaan vedoten Pächt korostaa, ettei ole olemassa viatonta silmää: kaikki havaintokokemus on tietojärjestelmämme värittämää (Ibid., 78). Näemme "tietävillä silmillä", joita ohjaa varhaisempi tieto ja muisti (joka vaihtelee subjektiivisesti). Jos kaksi henkilöä ovat eri mieltä taideteoksen merkityksestä, kyse ei ole siitä että he näkevät sen samalla tavalla, mutta tulkitsevat sen toisistaan poiketen. Oikeastaan kyse on eri tavalla *näkemisestä*. Jotta nämä kaksi tutkijaa voisivat saavuttaa

yhteisymmärryksen, Pächt huomauttaakin osuvasti, pitäisi tarkkaan ottaen pystyä muuttamaan neljä silmää kahdeksi. (Pächt 1999, 79.)

Nykynäkökulmasta katsoen Pächtin argumentin on helppo nähdä puhuvan relativistisen tutkimuksen puolesta: jos näemme kaikki maailman eri tavoilla, kuinka voimme pitää tutkimuksessa kiinni tiedon ja totuuden käsitteistä? On toisaalta pidettävä mielessä, että Pächtin argumentti perustuu hänen elinaikanaan laajaa suosiota nauttineeseen hahmopsykologiaan, josta nykyään moderni psykologia yleisesti ottaen on luopunut. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että Pächtin argumentti välttämättä edellyttäisi hahmopsykologisten teesien paikkaansapitävyyttä. Myös tässä tapauksessa hänen argumenttinsa palautuu lopulta tietoteoreettiseen kysymykseen näkemisen ja tulkinnan mekanismeista. On kuitenkin tärkeätä huomata, että Pächt pyrki käyttämään argumentoinnissaan hyväksi aikansa modernia tieteellistä psykologiaa. Hän ei siis sulkenut silmiään taidehistorian tieteenalan ulkopuolisille tieteille, vaan sovelsi niiden tuloksia suoraan taidehistorian metodologiaan.

Pächt (1999, 81) ei itse pyrkinyt vielä korvaamaan tyylihistoriaan perustuvaa ikonologista tutkimusta, vaan katsoi sillä olevan tärkeä rooli aikakausien aikana yleisesti tunnetun spontaanin tiedon välittäjänä tutkijoille. Lisäksi Pächt (Ibid., 101) varoittaa aliarvioimasta visuaalisia faktoja: vaikka tyylihistoriallinen analyysi on ongelmallista, yhtä ongelmallista on valmiiksi annetun merkityksen määrääminen teokselle. Mielestäni Pächt kritiikistään huolimatta yrittää selvästi välttää relativismia. Aikansa evolutiivisista käsityksistä poiketen hän korostaa taiteilijan vapautta, kykyä astua osittain ulos aikakaudestaan (Ibid., 118).

Myös tässä mielessä Pächtin kontribuutio taidehistorian metodologialle on poikkeuksellinen: karkeasti luonnehtien se pyrkii löytämään eräänlaisen keskitien intuitiivisen ja tieteellisen väliltä. Ongelmaksi muodostuu kuitenkin se, ettei Pächt koskaan kuitenkaan erittele tarkasti millainen tämä kompromissi olisi, vaan keskittyy (joskin osuvasti) kritisoimaan aikansa tutkimuksen olettamuksia. Siksi se, mitä Pächt itse tarkalleen kannattaa, jää lopulta tarkempien selvitysten puuttuessa epäselväksi. Myöhemmin 1980-luvun lopulla alkaneessa niin sanotussa taidehistorian kriisikeskustelussa keskitien löytäminen jäi kuitenkin vähemmälle huomiolle tutkijoiden keskittyessä havaintojen teoriapitoisuuden argumentin pohjalta kehittämään

relativismiin perustuvia tutkimussuuntauksia. Oikeastaan vieläkään taidehistoriassa ei ole elpynyt uudelleen pächtiläinen kiinnostus sovittaa yhteen objektiivinen ja subjektiivinen lähestymistapa. Se, johtuuko tämä siitä, ettei se ole teoreettisesti mahdollista, on toisaalta aiheellinen kysymys. Ainakaan itsestään selvänä pächtiläistä pyrkimystä sovittaa ne yhteen ei voi perustellusti pitää, sillä ei liene liiallista yleistystä sanoa objektivistisen ja subjektivististen lähestymistapojen teoreettisten olettamusten poikkeavan toisistaan merkittävästi. Tätä problematiikkaa tulenkin käsittelemään enemmän kriittisen tieteellisen realismin ja taidehistorian teoreettista perustaa käsittelevässä viidennessä luvussa.

Toinen ongelmallinen kohta Pächtin (1999, 84) metodologiassa on hänen näkemyksensä visuaalisen taiteen yksityisestä kielestä: taide pystyy viestimään asioita omalla keinollaan, mitä ei pystytä sanomaan vastaavasti millään muulla keinolla. Tämä on toisaalta näkemys, jonka moni taidehistorian tutkimussuuntaus yhä allekirjoittaisi, mutta realismin näkökulmasta se on ongelmallinen. Jos kielemme sanat viittaavat reaalisesti olemassa oleviin entiteetteihin, miksi taiteella olisi tällainen yksityinen kieli? Kielifilosofinen realismi kiistääkin tämän lähtökohdan, kuten tulen myöhemmin Ilkka Niiniluodon kriittistä tieteellistä realismia käsittelevässä luvussa osoittamaan. Toisaalta jos luovomme realistisesta kielifilosofiasta kuten esimerkiksi Keith Moxey tekee, on tämä Pächtin huomio osuva.

Pächtin johtopäätös taiteen tutkimuksen luonteesta on, että taide tulee nähdä ja arvioida sui generis -tyyppisenä ilmaisuna, eikä jonkin muun, mahdollisesti laajemman tai merkittävämmän tason kuten maailmankuvan, ilmentymänä. Siksi visuaalisen taiteen tutkimukselle on annettava täydellinen autonomia omana, täysin muiden tieteiden kanssa tasa-arvoisena, tieteenä. (Pächt 1999, 136–137.)

Tämä vaatimus taidehistorian tieteenalan tieteellisestä autonomiasta on vaikuttanut merkittävästi taidehistorian metodologian keskusteluun: irtautuessaan historian erikoisalan asemasta esiin nousevat kysymykset taidehistorian tieteenalan metodologisista eroavaisuuksista. Jos taidehistoria on autominen tiede, mitkä ovat sille ominaiset tutkimusmenetelmät? Mihin teoreettisiin oletuksiin nämä menetelmät perustuvat? Nämä ovatkin keskeisiä kysymyksiä, joihin uusi taidehistoria juuri pyrki vastaamaan. Tämä kysymys taidehistorian asemasta tieteiden hierarkiassa on monella tavalla

kriittinen. Jos taidehistorialle ei voida perustella autonomista asemaa, palautuu se historian erikoisalaksi. Ongelmaksi nousee tällöin koko tieteenalan irrallinen olemassaolo: jos taidehistoria on vain historian osa-alue, millä perusteella se eroaisi esimerkiksi sosiaalihistoriasta, taloushistoriasta tai vaikka aatehistoriasta? Pächtin (1999, 136–137) vastaus tähän kysymykseen vetoaakin juuri tieteenalan tutkimuskohteen erikoisluonteeseen. Palaan tähän teemaan myöhemmin, sillä siihen nivoutuvat monet metodologian tietoteoreettiset kysymykset, mukaan lukien kriittinen tieteellinen realismi.

Myös tässä tapauksessa Pächtin argumentti jää kuitenkin kaipaamaan lisätarkennusta. Tarkoittaa Pächt johtopäätöksellään samalla sitä, että taidehistorian metodologia on riippumaton muiden tieteiden tuloksista? Mikäli tarkoittaa, hänen oma tapansa vedota hahmopsykologiaan on selvästi paradoksaalista. Pächt ei kuitenkaan tarkenna, mitä hän tarkkaan ottaen tarkoittaa täydellisellä autonomialla. Jos hän tarkoittaa sillä juuri riippumattomuutta muiden tieteiden tutkimustuloksista, samalla tämä on keskeinen poikkeavuus tieteelliseen realismiin perustuvasta tieteenkäsityksestä, jossa korostetaan tieteiden järjestelmän kokonaisuutta ja keskinäistä riippuvuutta, joskin sen hintana on yhä ratkaisematon kysymys reduktionismin mahdollisuudesta tieteiden välillä. Toisaalta Pächtin tapa vedota aikansa tieteen tuloksiin hahmopsykologian kautta on jälleen esimerkki hänen tavastaan pyrkiä löytämään keskitie metodologiassa: vedotessaan hahmopsykologisiin periaatteisiin hän samalla osoittaa psykologian tutkimustulosten vaikuttavan suoraan taidehistorian metodologiisiin valintoihin. Jos otetaan huomioon psykologiaan tieteenalan kehitys, nykypäivänä tämä olisi verrattavissa modernin empiirisen havaintopsykologian soveltamiseen.

Käytännössä tämä kysymys palautuu kysymykseen tasa-arvon määritelmästä: (1) Onko taidehistorian metodologia riippumaton muiden tieteiden tuloksista, vai (2) perustuuko se monilta osin juuri niihin? Jälkimmäisen vaihtoehdon näkökulman hyväksyvän on lisäkysymyksenä määriteltävä mihin tieteisiin taidehistoria on erityisesti sidottu? Jos esimerkiksi katsotaan että taidehistorian tulee olla ontologisesti yhteensopiva luonnontieteen kanssa, voisi lähestymistapaa luonnehtia *taidehistorian naturalisoimiseksi*. Kuten tulen neljännessä ja viidennessä luvussa osoittamaan, kriittinen tieteellinen realismi sovellettuna taidehistoriaan pyrkisikin juuri siihen.

3.2 Keith Moxey ja uusi taidehistoria

"If art history is to meet this challenge, it seems to me, it will have to abandon its traditional reliance on a correspondence theory of truth. Instead of believing that art history discovers the ways things really are — art historians must appreciate how language invests their practice with the values of the present." (Moxey 1994, 5).

3.2.1 Taidehistorian teoreettinen metodologia

Columbian yliopiston taidehistorian professori Keith Moxeyn (1994), kenties tunnetuimman teoksen nimi, "The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics and Art History" antaa intuitiivisesti ymmärtää teorian olevan käytäntöä edellä, toisistaan erillisiä toimintoja. Juuri tähän Moxey puuttuikin heti teoksensa alkupuheen ensimmäisellä sivulla, jossa hän korostaa, ettei kyse ole uudesta tavasta sanoa että teoria pitää saattaa käytäntöön, vaan teoria ja käytäntö ovat symbioottisessa suhteessa toisiinsa ilman, että kumpikaan olisi toiseen verrattuna ensisijaisessa asemassa. Samalla hän esittää koko teoksen läpi kulkevan pääajatuksensa teoriankehityksen historiallisesta kontekstisidonnaisuudesta ja haastaa taidehistorioitsijoita ryhtymään itsetietoisemmiksi teoreettisista valinnoistaan, sekä astumaan myös tieteenalansa perinteisen rajan yli ja tutustumaan muissa humanistisissa tieteissä vaikuttaviin teoreettisiin suuntauksiin.

Moxeyn teos on edelleen harvinainen teoreettinen kokonaisuus taidehistorian metodologisesta pohjasta. Taidehistorian tieteenala on yhä varsin vaatimaton puhtaiden metodologian julkaisujen määrässä, mutta Moxeyn merkkiteoksen julkaisuaikana (1994) tilanne oli paljon pahempi tutkijoiden keskittyessä lähinnä käytännölliseen tutkimukseen. Teoreettiset kysymykset metodologiasta eivät yleisesti ottaen kiinnostaneet suurta osaa tutkijoista. Nykyään suhtautuminen metodologian tutkimukseen on tieteenalan sisällä huomattavasti parantunut. Tätä voikin pitää Moxeyn kaltaisten pioneerien ansiona. Vaikka hänen kanssaan ei olisikaan samaa mieltä, hän oli ensimmäisiä, jotka systemaattisesti lähtivät tutkimaan taidehistorian metodologian perustaa ja sitä kautta haastoi tutkijat perustelemaan teoreettiset olettamuksensa. Myös hänen kehoituksensa tutustua muiden humanististen tieteiden teoreettisiin suuntauksiin

on jättänyt syvät jäljet taidehistoriaan - nykyään monitieteellistä lähestymistapaa pidetään tieteenalassa lähes itsestään selvänä, mutta Moxeyn teoksen aikaan se ei ollut sitä. Uuden taidehistorian historian näkökulmasta Moxey esittää pääasiassa samoja ajatuksia kuin monet muut uuden taidehistorian merkittävät teoretikot, mutta hänen tuotantonsa soveltuu poikkeuksellisen hyvin analyttistä filosofiaa soveltavan tutkimuksen kohteeksi, koska myös Moxey käyttää yksiselitteistä ja erittelevää kirjoitustyyliä.

Esipuheessaan Moxey tuo esille myös kaksi muuta teemaa. Hän vastustaa perinteisen taidehistorian tavoitetta yhtenäisyyteen, yhdellä äänellä puhumiseen: Taidehistorian tulisi hyväksyä eroavien äänien olemassaolo, sillä vain silloin pystymme ymmärtämään miten hallitseva ääni voidaan tulkita poliittiseksi näkökulmaksi. Toisena teemana on politiikka: historiallisia tapahtumia muokkaa vääjäämättä poliittiset konfliktit ja ideologiset kiistat. Nämä vaikuttavat vääjäämättä myös kaikkeen kirjoitettuun, sillä politiikka muokkaa kulttuurista toimintaa. Vastustaessaan perinteisen akateemisen koulutusjärjestelmän tavoitetta poliittiseen neutraalisuuteen, hän korostaa rodun, yhteiskuntaluokan, sukupuolen, seksuaalisen suuntautumisen ja kulttuuritaustan vaikutusta ei pelkästään tiedon kuluttamiseen, vaan myös sen tuottamiseen. Samalla hän kuitenkin kiistää näkemyksensä olevan radikaalia relativismia, vaikka myöntääkin, ettei meillä ole keinoa päästä käsiksi totuuteen. Kilpailevat näkemykset eivät ole yhtä tosia, vaan historialliset tulkinnat arvioidaan sen mukaan, miten ne eroavat omista näkemyksistämme koskien aikamme kulttuurisia ja poliittisiä kysymyksiä. (Moxey 1994, 12–13.)

Vastustaessaan poliittisen neutraalisuuden mahdollisuutta ja sitoessaan tulkintojen arvioinnin omiin paikallisiin näkemyksiimme, Moxey ei kuitenkaan vielä vastaa siihen, miten tämä konkreettisesti tapahtuu. Tähän tarvitaan teoria merkkien funktionaalisuudesta, tai toisin sanoen kielifilosofinen teoria maailmasta, jonka hän myös itse tiedostaa.

Moxey kritisoikin aikansa taidehistorian taipumusta suhtautua epäilevästi tai torjuvasti jälkistrukturalismiin, ennen kaikkea Jacques Derridan merkkiteoriaan, jonka käsitys kielen epävakaasta jatkuvasti uusista merkityksistä luovasta merkkijärjestelmästä on voimakasta kritiikkiä perinteisen historiankirjoituksen käsitykselle siitä, että tutkijan

tulkinnat ovat tekemisissä totuuden kanssa. Sen sijaan että puhuisimme uusista löydöistä, kontribuutioista, joissa jokainen olisi askel kohti valistumista, historiankirjoittajien tulisi hävittää objektiivisuuden myytti, joka on ollut jo pitkään ongelmallinen. Kritisoidessaan kielifilosofista korrespondenssiteoriaa, jonka mukaan kielen sanat viittaavat tosiasiallisiin faktoihin maailmassa, Moxey korostaa ettei historiankirjoittaja koskaan kohtaa menneisyyttä, vaan pelkästään kielellisiä representaatioita niistä. (Moxey 1994, 2–4.)

Siinä missä Pächtin kirjoituksista ei vielä saa yksiselitteisesti selville tehtyjä tietoteoreettisia valintoja, Moxey omalla ekspliiittisellä irtautumisella totuuden korrespondenssiin perustuvasta tieteenfilosofiasta jättää hyvin vähän tulkinnan varaan. Tekemällä näin hän samalla haastaa taidehistorioitsijat olemaan tietoisia teoreettisista valinnoistaan. Suomessa muun muassa Lukkarinen (1998, 12–13, 17–18) korostaa samaa asiaa ensimmäisessä suomalaisessa taidehistorian murroksen huomioonottavassa metodologian oppikirjassa.

Esiteltyään teoriansa epistemologisen pohjan, Moxey jatkaa tutkimalla siitä loogisesti seuraavia seurauksia. Jos Moxeyn epistemologian perusteeseistä on eri mieltä, poistaisi se käytännössä argumentin kokonaisuutta ajatellen pohjan lähes kaikelta hänen siitä johdetuilta johtopäätöksiltä taidehistorian olemuksesta tieteenä, mutta omasta lähtökohdastaan hän on poikkeuksellisen rehellinen seuraamaan epistemologisia valintojaan loogisesti sinne mihin ne johtavat. On kuitenkin tärkeätä tiedostaa, että moniin samoista johtopäätöksistä on mahdollista tulla myös vaihtoehtoisista epistemologisista näkökulmista: Moxeyn johtopäätökset eivät tässä mielessä edellytä sitoutumista hänen epistemologisiin näkemyksiinsä.

Moxeyn mukaan perinteinen teoria pyrkii luomaan epistemologisen pohjan tiedolle, kun taas kriittinen teoria sen sijaan pyrkii tekemään tiedosta relevanttia aikamme kulttuuriselle ja poliittiselle tilanteelle. Moxey tekee selvän pesäeron suureen osaan aikaisemmasta taidehistorian tutkimuksesta. Siinä missä perinteinen teoria olettaa ikuisen pohjan tiedolle, kriittinen teoria olettaa tiedon sisältävän luomistilanteensa arvot. Siksi kriittisen teorian tieto on jatkuvassa muutoksessa, samalla toimien mahdollisen sosiaalisen muutoksen agenttina. (Moxey 1994, 24.)

Tämä argumentti kriittisen teorian tiedon dynaamisesta luonteesta on osuva esimerkki Moxeyn tavasta seurata epistemologisia valintoja sen johtamaan loogiseen johtopäätökseen. Ongelmaksi kuitenkin muodostuu Moxeyn taipumus yksinkertaistaa niin sanotun perinteisen teorian tietoteoriaa. Moxey osoittaa teoksessaan tarkkaa tuntemusta kriittisen teorian pioneereista (mm. Bryson, Derrida, Lacan, Saussure), mutta hän ei kertaakaan viittaa 1980-luvun jälkeiseen analyyttisen filosofian realismia puolustavaan kirjallisuuteen. Puhuessaan ikuisesta pohjasta tiedolle, Moxey (Ibid.) tuntuisi viittaavan comtelaiseen positivismiin tai loogiseen positivismiin, mutta tämä jättää huomioimatta kaiken näitä seuranneen kehityksen realismin tradition sisällä, ennen kaikkea sen modernin variantin tieteellisen realismin olemassaolon. Lisäksi Moxeyn tapa kytkeä kriittinen teoria sosiaalisen muutoksen puolestapuhujaksi jättää huomioimatta sen, että myös perinteisen teorian näkökulmasta voidaan ajaa samaa asiaa: ei ole mitään syytä miksi sosiaalista muutosta ei voisi ajaa myös tietoon ja totuuteen perustuvan ontologian näkökulmasta⁵. Realismien näkökulmasta voisi jopa argumentoida universaalien totuuskäsityksen soveltuvan juuri parhaiten sosiaalisen muutoksen kannattamiseen. Jos esimerkiksi tieto epäoikeudenmukaisesta toiminnasta on objektiivista, voidaan sitä käyttää perustelemaan mittavia sosiaalisia muutoksia.

Hylätessään historiallisen tiedon epistemologisen pohjan, on tutkijan Moxeyn mukaan löydettävä muita keinoja oikeuttaa tuottamansa narratiivin muodon ja struktuurin. Koska teoriassa ei ole mitään riippumattomia elementtejä, on valinta tehtävä avoimen poliittisesti kiinnittäen huomiota siihen, miten teoria palvelee kulttuurisen ja sosiaalisen muutoksen agenda. Moxey ehdottaa taidehistorialle semiotiikkaa parhaiten sopivaksi, koska ensinnäkin se muistuttaa meitä siitä, kuinka arvoissamme ei ole mitään luonnollista, vaan ne ovat sosiaalisesti konstruoituja ja vaihtelevat radikaalisti kulttuurista toiseen. Se mitä kutsumme tiedoksi on siten aina kulttuuriarvojemme ja historiallisen tilanteemme määrittämää. Toiseksi semiotiikka osoittaa, kuinka kulttuuri ei ole koskaan staattinen, vaan toimii ikuisessa itsensä uudelleenmäärittelemisen prosessissa. (Moxey 1994, 60–61.)

Moxey kritisoi perinteisen käytännönläheisen taidehistorian taipumusta olla käsittelemättä epistemologisia kysymyksiä. Modernin taidehistorian yksi tärkeimmistä

⁵ Ja oikeastaan näin tehdäänkin, ks. esim. Bhaskar 1987.

väittelyistä koskeekin hänen mukaan juuri alan diskurssin epistemologista pohja. "Does the history of art lay claim to knowledge that is forever valid, or are art historical interpretations to be viewed as relative to the time and place of their formulations?", Moxey tiivistää kysymyksen taidehistorian epistemologisesta pohjasta. Vaikka Moxey myöntää, että haluamme varmaankin välttää molemmat ääripäät jonkinlaisen keskitien ratkaisun vuoksi, hän kritisoi tällaista suhtautumista teoreettisesta epätarkkuudesta, joka johtaa siihen käsitykseen, että lopulta olisi jokin "oikea" tapa toimia. (Moxey 1994, 65.)

Nykyisessä akateemisessa taidehistoriassa vallitsevalle metodologiselle pluralismille Moxeyn rehellisyys tuoda esille sen ongelmia on silmiinpistävä. Moxey tuntuu selvästi tiedostavan pluralistisen tilanteen ongelman: jos useat keskenään yhteensopimattomat traditiot toimivat saman tieteenalan metodologisen kirjon sisällä, seuraa tästä väistämättä konflikteja ja ongelmia saattaa lähestymistapojen hankkimia tutkimustuloksia yhteen. Vai onnistuuko se ylipäänsä? Jos kaksi lähestymistapaa edellyttävät toisistaan yhteensopimattoman ontologian, on käsitteellisesti ristiriitaista katsoa näiden molempien tuottavan tietoa yhdestä ilmiöstä. Tällaisessa tilanteessa molempien lähestymistapojen näkökulmasta toisen lähestymistavan tutkimustulokset perustuvat virheelliseen ontologiaan.

3.2.1 Teorian soveltamisesta käytäntöön

Moxey ei käsittele teoksessaan pelkästään teoriaa, vaan osoittaa samalla sen soveltamista käytännön tutkimukseen. Toisin kuin esimerkiksi Panofskyn oman metodologiansa suhteen (ks. luku 2.3), Moxeyn teoria näkyy johdonmukaisella ja tarkalla tavalla myös hänen käytännön tutkimuksessaan. Hän soveltaa klassikkoteoksessaan metodologiaansa useaan aiheeseen, joista hyvä esimerkki on Panofskyn Albrecht Düreriä käsittelevä luku.

Moxeyn (1994, 66–67) keskeinen teesi Panofskyn tutkimusta kohtaan liittyy epäonnistumiseen objektiivisuuden tavoitteessa: sen sijaan että tutkimustulokset olisivat loogisia johtopäätöksiä dokumenttilähteistä, tutkimustulokset ovat seurausta Panofskyn sosiaalisista ja poliittisista näkemyksistä. Tarkkaan ottaen, kuten tässä luvussa olen

osoittanut, Moxeyn tieteenfilosofiassa objektiivisuutta ei ole olemassa: jokainen näkemys on näkemys jostakin näkökulmasta, johon vaikuttavat mm. sukupuoli, sosiaalinen luokka, kulttuuri ja etnisuus. Tieto itsessään sisältää luomistilanteensa arvot, myös tieteellinen tutkimus. Jos on Moxeyn kanssa samaa mieltä epistemologiasta, on hänen kritiikkinsä kohde ja tavoite ilmeinen. Panofsky positivistisen epistemologian kannattajana kiistää määritelmän tiedosta kontekstisidonnaisena, katsoen tiedon olevan universaalia ja lineaarisesti kehittyvää. Taidehistoriassa tämä näkemys heijastuu uskoon tyylihistorian lainalaisuuksista.

Moxeyn (1994, 67–68) ensimmäinen kritiikin kohde onkin juuri Panofskyn kantilainen universalismiin perustuva taiteenfilosofia, jonka mukaan arviot taiteesta ovat pohjimmiltaan objektiivisia. Kuten Moxey huomauttaa, tällainen universalistinen näkemys vaatii tuekseen muuttumattoman ihmisluonteen (1994, 68). Jos ihmisluonne ei ole muuttumaton, ei käsitteellisen ajattelun periaatteet, mukaan lukien taiteen arviointi voi myöskään olla sitä.

Kysymys siis lopulta palautuu kognitiivisen järjestelmän luonteeseen: kärjistäen esitettynä missä määrin tämä on sosiaalisesti konstruoitu ja missä määrin biologisella pohjalla? Vaikka Moxeyn kritiikki on pohjimmiltaan johdettavissa hänen epistemologiastaan, samaan lopputulokseen on kuitenkin mahdollista tulla myös toisenlaisesta epistemologiasta. Ei esimerkiksi ole mitään syytä miksi totuuden korrespondenssiteoriaa kannattava tutkija ei voisi pitää taidetta ennen kaikkea sosiaalisesti konstruoituna ihmisen itseilmaisumuotona ja siten kiistää tyylihistoriallisen tutkimuksen perusteisiin tyyliuuntausten normatiivisesta suunnasta. Tästä näkökulmasta yritykset löytää taiteesta jonkin tietty suunta ovat perustavanlaatuisesti väärällä polulla. Luonnosta voidaan löytää pysyviä lainalaisuuksia, jotka vaikuttavat ihmisen sosiaalisesti kehittämiin taiteen kaltaisiin itseilmaisutapoihin, mutta ei ole mitään syytä olettaa tällaisella ilmaisutavalla olevan jokin tietty suunta tai tavoite luonnossa.

Toinen Moxeyn (1994, 68–70) esille nostama teema on Panofskyn nationalistinen uskomus kansallisvaltioiden erityisluonteisiin, jotka heijastuvat myös valtioiden kansalaisissa. Ylipäänsä nykynäkökulmasta katsoen uskomus kansalliseen erityisluonteeseen on asenteellisuudessaan auttamatta ongelmallinen. Millä perusteella

voidaan sanoa kansalaisuudella olevan jokin yleinen taipumus tai erityispiirre, jos jokaisen kulttuurin sisällä on useita alakulttuureja, ja muutenkin yksilöiden väliset erot persoonallisuuksissa ovat valtavia? Parhaimmassakin tapauksessa voitaisiin vain puhua tilastollisista korrelaatioista, josta on loogisesti virheellistä vetää johtopäätöksiä kuvitellusta kansallisesta yleisluonteesta. Myöskään tämä ajatusketju ei edellytä Moxeyn epistemologiaa, joskin myös sen pohjalta saavutaan samaan johtopäätökseen. Jos jokaisen aikakauden sosiaaliset kysymykset, tässä tapauksessa uskomus kansallisvaltioiden erityisluonteisiin, ovat integroituneina tietoon itseensä, on Panofskyn näkemys yksinkertaisesti esimerkki juuri siitä.

Ongelmallisempi osa kritiikistä koskeekin Moxeyn analyysia Panofskyn persoonallisuudesta. Moxey vetoaa toisen maailmansodan tapahtumiin korostaen kyseessä olevan aikakausi jolloin kansallissosialistinen Saksa uhkasi hävittää humanististen arvot Euroopassa. Moxey näkeekin yhtäläisyyksiä aikakautensa poliittisen tilanteen ja Panofskyn tarpeen nostaa esille saksalainen taiteilija (positiivisen) saksalaisen yleisluonteen prototyypinä välillä. Panofskyn tulkinnalla oli siis ennen kaikkea sosiaalinen ja poliittinen funktio. (Moxey 1994, 70–73.)

Moxeyn taidehistorian metodologian näkökulmasta tämä tulkinta on ilmeinen: jos jokainen teoria sisältää vääjäämättä aikakautensa arvot, on näiden arvojen näkyminen Panofskyn tulkinnassa suora seuraus tiedon yleisestä paikallissidonnaisesta luonteesta. Mikäli tätä epistemologiaa ei kuitenkaan hyväksy, on tämä osuus Moxeyn kritiikistä ongelmallisempi. Jos tiedolla ei ole luontaista arvoisisältöä⁶, on aikansa historiallisen kontekstin ja Panofskyn henkilökohtaisten arvojen tulkinnalla vaara vajota ad hominem -argumentiksi. Kysymys tässä tapauksessa palautuu tieteenfilosofiseen ongelmaan objektiivisen analyysin mahdollisuudesta: vaikka kukaan ei nykyään väitä tutkijan pystyvän täydelliseen irtautumiseen omasta kulttuuristaan, on siitä kuitenkin toisaalta pitkä matka Moxeyn näkemukseen tiedosta, joka määritelmällisesti deterministisesti sisältää aikakautensa arvot. Näiden kahden äärivaihtoehdon välillä on kuitenkin useita maltillisia välimuotoja esimerkiksi positivismista luopuneiden realismin varianttien keskuudessa.

⁶ Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö sosiaaliset tekijät voisi vaikuttaa tiedon luomisen prosessiin. On tärkeää erottaa toisistaan tiedon itsensä olemus ja tiedon tuottamisen käytännöt.

3.2.2 Retoriikan voimasta

Klassikkoteoksensa jatko-osassa, vuoden 2001 "The Practice of Persuasion: Paradox & Power in Art History" Moxey palaa käsittelemään samoja teemoja. Teoksen teemaksi nousee kuitenkin ennen kaikkea suostuttelemisen tai taivutteleminen (eng. persuasion) taito. Moxey eksplisiittisesti kiistää kannattamansa epistemologian johtavan ajattelemattomaan relativismin hyväksymiseen, ja korostaa ettei käsityksen totuudesta tarvitse olla yhtään vähemmän päättäväistä argumentaatioissaan. Ymmärtäessään tiedon paikallisena globaalin sijaan, voimme vastustaa perinteistä filosofian ja politiikan "suuren tarinan" käsitystä historiasta. Koska tämä rajoitettu käsitys totuudesta jo määritelmällisesti suvaitsee eroavia näkemyksiä, nousee keskipisteeseen ennen kaikkea retoriikan voima. (Moxey 2001, 1–7.)

Tämä käsitys eroavien näkemysten suvaitsevaisuudesta on kuitenkin paradoksaalinen. Tavallaan Moxey on täysin oikeassa, sillä hänen teoriansa pohjalta myös realismiin perustuva tieteenfilosofia voi ottaa osaa retoriseen väittelyyn. Ongelmana on kuitenkin se, että itse rajoitettu käsitys totuudesta oletetaan olevan objektiivinen ja yleisesti pätevä. Toisin sanoen jos Moxeyn tietoteoria pätee myös itseensä, niin realismin näkökulmasta voidaan argumentoida sen kumoavan myös omat väitteensä. Käytännössä realismin kannattajat ja vastustajat tuntuivat pääasiassa kirjoittavan hieman kärjistetyksi jo valmiiksi käännytyille, samaa tietoteoriaa kannattaville. Vuoropuhelu totuuden korrespondenssiteorian kannattajien ja vastustajien välillä on yhä harvinaista myös tieteenfilosofian sisällä.

Mielenkiintoisena yksityiskohtana Moxey käsittelee teoksessaan myös aikaisempaa tuotantoaan ja näkemyksiensä asemaa taidehistoriassa. Siinä missä hän koki aikaisemman metodologian käsittelevän teoksensa (1994) aikana olevan marginaalinen ääni taidehistoriassa, hän myöntää tieteenalan käyneen sen jälkeen läpi merkittäviä muutoksia. Moxey kuitenkin korostaa, että nykyisessä metodologisessa pluralismissa ei ole kyse siitä että taidehistoria olisi hylännyt positivistisen tutkimusperinteen ja "nähty valon", vaan taidehistoria akateemisena instituutiona on yksinkertaisesti sopeutunut siihen, että useilla sen piirin sisällä toimivilla tutkijoilla on uudet teoreettiset ja poliittiset intressit. Tässä uudessa tilanteessa, Moxey huomauttaa, perinteiseen tutkimusmetodologiaan sitoutuneet ovat alkaneet usein kutsua itseään pluralisteiksi,

vedoten käsitykseen kaikkien tulkintojen tasa-arvosta. Tämän näennäisen suvaitsevaisuuden Moxey tulkitsee puolustusmekanismiksi muutosta vastaan, koska se välttää ottamasta kantaa. Moxey korostaakin tulkintojen välisten jännitteiden olevan tarpeellinen ilmiö. Pluralistit ovat valinneet perinteeseen vetoamisen sen sijaan, että tarkastelisivat omia oletuksiaan kriittisesti. (Moxey 2001, 127–128.)

Tämä tulkinta pluralismin tilanteesta nykyisessä taidehistoriassa on monelta osin kiinnostava. Ensinnäkin Moxeyn huomio pluralismin käytännöllisestä syystä on osuva: akateemisten instituutioiden on ollut yksinkertaisesti pakko sopeutua sellaiseen tilanteeseen, jossa saman yksikön alla toimii toisilleen tarkkaan ottaen vihamielisten tutkimussuuntausten edustajia. Ennen pluralismia taidehistorian metodologinen kirjo oli paljon suppeampi, nykyään tutkijan on tehtävä huomattavasti enemmän tietoisia valintoja. Realismi ei olekaan kadonnut minnekään, sen pohjalta tehdään yhä tutkimusta pluralismin sisällä yhtenä metodologisena suuntauksena. Sen kannattajat ovat ilmeisesti vain valinneet ottamatta kantaa niin sanotun kriittisen taidehistorian haasteeseen, koska pluralismi takaa joka tapauksessa molemmille mahdollisuuden jatkaa toimintaansa. Se onko tämä tilanne kestävä, on tosin aiheellinen kysymys. Akateemiset instituutiot kuitenkin käytännössä tekevät kokoajan normatiivisia valintoja ennen kaikkea resurssien jakamisen kautta.

Kaiken kaikkeaan Moxeyn näkemykset haastavat perinteisen taidehistorian realismiin perustuvan epistemologisen pohjan läpikotaisin. Vaikka Moxeyn edellisestä pääteoksesta on nyt kulunut yli 10 vuotta, mikään taidehistorian metodologian alalla ei ole ratkaisevasti muuttunut suuntaan tai toiseen. Pluralismi on yhä - samoine ongelmiseen - tieteenalaa edustavien instituutioiden yleinen linja. Ehkä ainut ero on se, että nykyään monet Moxeyn klassikkoteoksen julkaisuaikana 1990-luvulla radikaaleina pidetyt tutkimussuuntaukset ovat nyt arkipäivää lähes jokaisessa akateemisessa taidehistorian instituutiossa. Mielestäni onkin suorastaan outoa, miksi taidehistorian alan hiljaisen realismin pohjalta toimivat tutkijat eivät ole useista haasteista huolimatta lähteneet eksplisiittisesti puolustamaan tietoteoreettisia valintojaan. Realismin traditio on kuitenkin kehittynyt huomattavasti loogisen positivismiin päivistään, ja sen nykyiset variantit tarjoavat runsaasti käsitteellisiä työkaluja suuntauksen tietoteoreettisten valintojen puolustamiseen ja samalla myös niin sanotun uuden taidehistorian kritisoinniseen.

3.3 Kotimaiset taidehistorian metodologian oppikirjat

3.3.1 Metodologisen pluralismin representaatio

Käsittelen tässä osiossa taidehistorian metodologisen pluralismin representaatiota kotimaisissa taidehistorian metodologian oppikirjoissa. Ensin kuitenkin yksi tarkennus: representaation käsitteellä voidaan viitata eri asioihin, sekä eri tutkimussuuntauksissa käsitettä käytetään toisista poikkeavilla tavoilla (ks. esim. Moxey 1994, 30–39). Tässä käytän kuitenkin käsitettä yksinkertaisessa mielessä: metodologisen pluralismin representaatiolla tarkoitan *nykyisen taidehistorian metodologisen monimuotoisuuden esitystapaa*.

Taidehistorian metodologiaa käsittelevien julkaisujen määrä on yhä tieteenalan iän huomioon ottaen varsin vaatimaton. Tämä heijastuu suoraan myös opiskelijoille suunnattujen metodologian alan kurssikirjojen määrään. Jos ei oteta huomioon taidehistorian sisäistä viime vuosikymmenten metodologista murrosta huomioimattomia teoksia, on tätä kirjoittaessa suomalaisessa taidehistoriassa on julkaistu vain kolme teosta: (1) "*Kuinka tehdä taidehistoriaa?*" (toim. Ijäs, Kuusamo & Niemelä 2010), (2) "*Katseen rajat: taidehistorian metodologiaa*" (toim. Elovirta & Lukkarinen 1999) ja (3) "*Kuvasta tilaan: taidehistoria tänään*" (toim. Saarikangas 1999). Tarkastelu on kronologisesti jaettu kolmeen alalukuun käsiteltävien teoksien mukaisesti. Keskityn tässä osiossa analysoimaan lähinnä teosten yleisluonnetta käsitteleviä johdantolukuja.

Kotimaisten taidehistorian metodologian oppikirjojen toimittajien tehtävä ei ole ollut helppo. Taidehistorian metodologian monipuolistuessa 1980-luvulta lähtien se on vain vaikeutunut. Kielellisten haasteiden (käsitteistön vakiinnuttaminen) taidehistorian metodologian oppikirjat toimivat useimpien uusien opiskelijoiden - samalla myös suurimman osan tulevaisuuden taidehistorian tutkijoiden - ensimmäisenä kosketuksena tieteenalan metodologiaan. Miten tuoda esille taidehistorian metodologian viime vuosikymmenten muutokset neutraalilla tavalla, mitään tutkimussuuntausta suosimatta? Onko se toisaalta edes mahdollista? Miten paljon mitään traditiota tulisi teoksessa esitellä? Voidaanko sanoa joidenkin tutkimussuuntausten olevan nykyään toisia selvästi suosittumia? Onko kotimaisella taidehistorian metodologialla joitakin erityispiirteitä, ja jos on, niin mitä? Nämä ovat vain muutamia aiheeseen liittyviä kysymyksiä. Tehtävän

ilmiselvä vaikeus kenties onkin yksi syy oppikirjatyylisten metodologiateosten vähäiseen määrään.

3.3.1 "Katseen rajat: taidehistorian metodologiaa" (toim. Elovirta & Lukkarinen 1998)

Ensimmäisenä taidehistorian metodologian oppikirjana *Katseen rajat* -teoksella oli ilmestyessään iso tehtävä. Ei pelkästään siksi, että se oli ensimmäinen laatuaan, vaan samalla se tulisi vääjäämättä myös näyttämään suuntaa myös tulevaisuuden oppikirjoille. Lukkarinen (1998, 9) tiedostaakin tämän haasteen huomauttaessaan, että kaikkia mielyttävän "oikean" näkemyksen löytäminen on mahdoton tehtävä.

Taidehistorian metodologian teokset ovat yleensä olleet enemmän tai vähemmän pirstaleisia artikkelikokoelmia. Vaikka *Katseen rajat* koostuu myös useiden eri kirjoittajien artikkeleista, pirstaleisuutta on kuitenkin pyritty tietoisesti välttämään. (Lukkarinen 1998, 9). Tämä onkin mielestäni hyvä muutos angloamerikkalaisen metodologiakirjallisuuden yleiseen suuntaan, varsinkin ottaen huomioon teoksen tavoitteen soveltua yleiseen opetuskäyttöön. Kontrasti esimerkiksi Donald Preziosin samana vuonna (1998) ilmestyneeseen *Art of Art History* -teokseen on valtava. Preziosin täysin toisistaan irrallisten vaativien primaarilähdeartikkelien kokoelma johdantoineen on erittäin palkitseva, mutta samalla myös yleiseen opetuskäyttöön aivan liian vaativa. *Katseen rajoissa* artikkelien vaikeustaso on yleisesti ottaen tasainen.

Uuden taidehistorian metodologian esittelemisen lisäksi teoksessa korostetaan osuvasti myös tieteenalan kiinnostuksen kohteiden laajanemista (Lukkarinen 1998, 10). Siinä missä nykyiselle opiskelijalle mahdollisuus tutkia esimerkiksi visuaalista populaarikulttuuria on itsestään selvää, kyseessä on juuri uuden taidehistorian mahdollistama asia. *Katseen rajoja - vahvuuksineen ja puutteineen* - onkin syytä arvioida ottaen huomioon sen julkaisuaikojen kontekstin: 1990-luvun lopulla uuden taidehistorian alkuunpanema kriittinen keskustelu oli huipullaan. Asiat, jotka nykyään tuntuvat helposti itsestään selviltä, eivät olleet sitä 10 vuotta sitten. Toisaalta, kuten suurten mullistusten myötä usein tapahtuu, voi myös jotkut teoksen linjaukset tuntua nyt

ylilyönneiltä. Esimerkiksi uuden taidehistorian epistemologiasta Lukkarinen (1998, 12) tekee varsin voimakkaan yleistyksen, jota nykyään useimmat tutkijat tuskin allekirjoittaisivat (todennäköisesti hän itsekkään): "— totuuden, objektiivisuuden ja tiedon hankaliksi tulleet käsitykset on tällä hetkellä siirretty sivummalle, koska – näin ajatellaan – tietoa ja totuutta ´todellisuudesta sellaisenaan´ on mahdotonta saavuttaa."

Vaikka teos on yleisluonteeltaan selvästi perinteistä realismiin perustuvaa taidehistoriaa kohtaan kriittinen⁷, siinä toisaalta korostetaan tarvetta tuntea tieteenalan perinteisiä klassikoita niiden hautaamisen sijaan (Lukkarinen 1998, 13). Toinen haaste on ollut kysymys suomalaisen taiteentutkimuksen tradition erityispiirteistä ja niiden vaikutuksesta metodologisiin valintoihin. Lukkarinen (1998, 19–24) korostaakin suomalaisen taidehistorian asemaa kansallisen ideologian kehittämisessä ja ylläpitämisessä.

Taidehistorian metodologian kentän laajuuden vuoksi noin 200 sivun oppikirjan on mahdotonta kattaa koko aluetta edes yleisellä tasolla. Yleisesti ottaen metodologian voi karkeasti jakaa kahteen luokkaan: teoreettiseen ja käytännölliseen. Molempia käsittelevän oppikirjakirjallisuuden puuttuessa käytännöllinen metodologia on looginen valinta pioneeriteokselle. Käytännössä teoreettinen ja käytännöllinen kuitenkin aina sekoittuvat keskenään. Kuten Lukkarinen (1998, 10) huomauttaakin, ne edellyttävät toisensa. Katseen rajoissa teoria on kuitenkin pyritty integroimaan konkreettiseen käytäntöön (Ibid.)

Arvioidessaan taidehistorian metodologian paradigmanmuutoksen vaikutuksia, Lukkarinen (1998, 35) arvostelee angloamerikkalaista teoreettista kirjallisuutta mustavalkoisesta traditionalistit vastaan revisionistit -asetelman luomisesta. Lukkarisen kritiikki on houkutteleva, mutta toisaalta viitatessaan eri tutkimusperinteiden eroihin ilman lisäselostusta "keinotekoisesti rakennettuina" (1998, 35), hän mielestäni aliarvioi tutkimussuuntausten syviä epistemologisia ja ontologisia eroavaisuuksia. Jos kaksi tutkimusperinnettä, A ja B molemmat sitoutuvat toisistaan perusteellisesti eroaviin keskenään ristiriitaisiin ontologioihin, seuraa tilanteesta helposti ristiriitoja. Ongelmana

⁷Esim. "— totuuden, objektiivisuuden ja tiedon hankaliksi tulleet käsitykset on tällä hetkellä siirretty sivummalle, koska – näin ajatellaan – tietoa ja totuutta ´todellisuudesta sellaisenaan´ on mahdotonta saavuttaa." (Lukkarinen 1998, 12)

ei sinänsä ole suuntausten mahdolliset epistemologiset erimielisyydet, vaan tilanteet joissa tutkimustulokset *edellyttävät* tietyn teoreettisen perustan. Tutkijan on työssään käytännössä hyvin vaikeata välttää tekemästä merkittäviä tieteenfilosofia valintoja.

Kaiken kaikkeaan "*Katseen rajat: taidehistorian metodologiaa*" on malliesimerkki metodologisesta pluralismista: esipuheen yliampuvasta yleistyksestä huolimatta mitään yhtenäistä läpi teoksen kulkevaa yhtenäistä linjaa "oikeasta" metodologiasta ei ole, vaan samasta teoksesta löytyy esimerkiksi realismin tieteenfilosofian vastaisia (Esim. Palin 1998, 125–145) että sen kanssa yhteensopivia (Esim. Vakkari 1998, 216–227 ja Hiekkänen 1998, 228–238) artikkeleita. Taidehistorian metodologia on kuitenkin toisaalta kehittynyt paljon 1990-luvun lopun jälkeen, joten teos alkaa osittain olla vääjäämättä vanhentunut. Se kuitenkin oli – ja on yhä – hieno avauspuheenvuoro vaativasta aiheesta.

3.3.2 "Kuvasta tilaan: taidehistoria tänään" (toim. Saarikangas 1998)

Kirsi Saarikankaan samana vuonna toimittaman *Kuvasta tilaan* syntyhistoria⁸ paljastaa teoksesta heti tärkeitä seikkoja. Alun perin oli tarkoitus olla vain metodologian oppikirja, joka päädyttiin lopulta jakamaan kahteen. Kuvasta tilaan ei pyri olemaan kilpailija Katseen rajoille, vaan täydentämään sitä. Saarikangas (1998, 15) toteaaakin teoksen osalta jatkavan Elovirran ja Lukkarisen (1998) teoksen aloittamaa keskustelua. Siinä missä Katseen rajoissa teoria pyrittiin läpi teoksen artikkelien sitomaan käytäntöön, kartoittaa *Kuvasta tilaan* taidehistorian metodologian abstraktimpaa puolta. Ottaen huomioon teoksen julkaisukontekstin, on tämä mielestäni osuva valinta: uuden taidehistorian monitieteellinen filosofis-käsitteellinen metodologia oli 1990-luvulla lyönyt itsensä lopullisesti läpi, joten aiheen korostaminen oli luonnollinen valinta.

Uuden taidehistorian kriittinen suhtautuminen tieteenalan perinteiseen epistemologiaan on kattava teema myös tässä teoksessa. Tämä näkyy teoksen useissa artikkeleissa (ks. esim. Stewen 1998, 99–111; Mikkonen 1998, 125–129; Palin 1998, 147–170). Teoksen

⁸ Kirja-arvostelu Helsingin sanomissa 1.9.1999:

<http://www.hs.fi/kirjat/artikkeli/Taidehistoria+laajenee+koko+visuaaliseen+kulttuuriin+kahdessa+uudes+kirjassa/HS990901S11KU02ojl>

johdannossa Saarikangas (1999, 8–14) ottaa selvästi kuitenkin myös etäisyyttä metodologisen keskustelun ylilyönteihin, muun muassa korostamalla uudelleen herännyttä kiinnostusta perinteisen taidehistorian hyviin puoliin ja kritisoimalla 1980-luvun uuden taidehistorian taipumusta asettaa perinteisen taidehistorian hyödyllisiä käsitteitä (kuten tyyli) lähes tabun asemaan. Uuden taidehistorian epistemologisten eroavaisuuksien lisäksi teoksessa kuitenkin korostetaan tieteenfilosofisten aiheiden sijaan enemmänkin uuden taidehistorian uusia kiinnostuksen kohteita, kuten esimerkiksi tilaan liittyviä vallan ja sukupuolen kysymyksiä (ks. Saarikangas 1998, 247–293). Tilan teema näkyy myös teoksen loppuun liitettyssä käännettyssä Mieke Balin artikkelissa *Space Incorporated* (1998).

Kuvasta tilaan pätee sama huomio kuin mitä tein *Katseen rajat* -teoksesta: vaikka teos ei mielestäni ole abstraktimmasta luonteestaan johtuen samalla tavalla vanhentunut, niin myös teoreettis-käsitteellisten kysymysten pohdinta taidehistorian metodologiassa on kehittynyt, tai tarkemmin sanottuna monipuolistunut entisestään yli 10 vuoden aikana. Jälkikäteen arvioituna mielestäni on sääli, että vuoden molemmat teokset julkaistiin aikanaan erillisinä. Taidehistorian metodologian pluralismi olisi tullut paremmin esiin yhdistetystä teoksesta, sillä ne paikkaavat osuvasti toistensa puutteita.

3.3.3 "Kuinka tehdä taidehistoriaa?" (toim. Ijäs, Kuusamo & Niemelä 2010)

Muutama vuosi sitten ilmestynyt Minna Ijäsin, Altti Kuusamon ja Riikka Niemelän toimittama "*Kuinka tehdä taidehistoriaa?*" (2010) täyttää yli kymmenen vuoden taon edeltäjäjiinsä. Ottaen huomioon tieteenalan metodologian dynaamisen tilanteen, tämä on poikkeuksellisen pitkä aika. Onkin yllättävää, ettei teoksen esipuheessa mainita tästä seikasta, eikä myöskään pohdita teoksen suhdetta sen edeltäjiin.

Teoksen esipuheessa korostetaan taidehistorian käsittelevän historian lisäksi myös nykyisyyttä (Ijäs, Kuusamo & Niemelä 2010, 6). Vaikka tämä sinänsä on täysin osuva huomautus, voidaan toisaalta myös kysyä onko tämä enää nykyään erikseen korostamisen arvoinen asia? Nykyisyyden tutkimus on kuitenkin jo vakiintunut osa taidehistoriaa. Toinen heti alkupuheessa ihmetyttävä seikka on puhe uusien

tutkimustapojen korostamisesta (Ibid.) Tämä oli 1990-luvun lopulla julkaistulle metodologian teokselle on luonnollista, mutta onko se enää tarpeen? Uuden taidehistorian metodologiset uudistukset ovat kuitenkin jo vakiintuneet osaksi tieteenalan metodologiaa. Monitieteellinen taidehistoria on nykyään arkipäivää. Nämä painoitukset ovat sellaisia, joita en henkilökohtaisesti pidä edellä mainituista syistä johtuen perusteltuina, ainakaan mikäli teoksen on tarkoitus antaa mahdollisimman neutraali ja ajanmukainen kuva taidehistorian metodologiasta.

Ehkä hieman yllättäen teoksen yleinen sävy on edeltäjiään selvästi vähemmän tasapainossa eri epistemologisten suuntausten suhteen. Tämä näkyy esimerkiksi siinä, kuinka teoksessa puhutaan kirjallisuustieteen paradigmanmuutoksesta myönteisessä merkityksessä edelläkävijänä (Ibid. 7), ja puheesta uuden taidehistorian paradigmanmuutoksen aiheuttamasta metodologisen pohdiskelun "syvenemisestä" (Ibid. 6). Syveneminen normatiivisena käsitteenä painottaa mielestäni väärää asiaa: kyse on enemmänkin uuden taidehistorian epistemologiaan liittyvistä erimielisyyksistä perinteisen taidehistorian kanssa ja niistä johtuneista seurauksista. En kuitenkaan pysty käsittelemään tätä kysymystä laajemmin tässä esseessä. Teoksessa tehdään myös muita vahvoja yleistyksiä: esimerkiksi taidehistorian todetaan uuden taidehistorian myötä muuttuneen "radikaalisti tulkintatieteeksi" (Ibid., 8). Vaikka uuden taidehistorian monet metodologiat korostivatkin tulkinnan merkitystä, on tämä kuitenkin vahva yleistys ottaen huomioon, että taidehistoriassa jatkettiin kokoajan samalla myös realismin pohjalta tehtyä arkistopohjaista taidehistoriaa, vaikka nämä henkilöt eivät ottaneetkaan yleisesti ottaen osaa tieteenalan metodologian teoreettiseen keskusteluun.

Sama mielestäni neutraalia esitystapaa laiminlyövä yleislinja näkyy myös muissa yleistyksissä: "Uusi taidehistoria toi myös systemaattisen teorianmuodostuksen ja lähestymistavat taidehistorialliseen tutkimukseen." (Ibid., 9). Vaikka tämä yleistys tavallaan onkin osuva, sillä monitieteellisyyden myötä avartuivat aivan uudella tavalla mahdollisuudet systemaattiseen teorianmuodostukseen, väheksyy tämä kuitenkin perinteisen ikonologian taidehistorian saavutuksia: on kärjistettyä sanoa uuden taidehistorian tuoneen systemaattisen teorianmuodostuksen ja lähestymistavan taidehistoriaan, vaikka perinteisen taidehistorian metodologian puutteet olivatkin nykynäkökulmasta katsoen ilmeisiä. Tämä yksipuolisuus tulee ehkä parhaiten esille teoksen tiivistyksestä taidehistorian kirjoittamisen luonteesta: "Yhtä kaikki

taidehistorian kirjoittaminen ei ole sen neutraalimpi käytäntö kuin taiteen tekeminenkään, vaan on sidoksissa muuttubaan merkityksentuotantoon: ideologioihin, etiikkaan, politiikkaan, subjektiiviseen, ja viime kädessä materiaalisuuteen ja ruumiillisuuteen." (Ibid., 15). Tämä näkemys on käytännössä sama kuin minkä puolesta Moxey argumentoi puhuessaan taidehistorian poliittisuudesta (ks. Moxey 1994). En kuitenkaan tarkoita tällä kritisoida tämän näkemyksen sisällyttämistä teokseen, tai edes sen korostamista. Päinvastoin - se on yksi taidehistorian metodologian suuntauksien yksi merkittävimmistä edustajista, mutta neutraalisuutta tavoittelen teoksen tulisi tuoda esille myös vastakkaisia näkemyksiä. Sen vuoksi esipuheen lopun huomautus (Ibid., 15) teoksen tekstien tavasta tuoda esille taidehistorian tekemisen tapojen moninaisuutta on mielestäni harhaanjohtava.

Yleisesti ottaen ei mielestäni ole liioiteltua sanoa, että teos ei huomioi lukuisia epistemologisen realismin pohjalta työskentelevien tutkijoiden toimintaa (esim. arkistopohjainen historiatutkimus). Toisaalta teos ei taida edes tavoitella tieteenfilosofisesti neutraalia yleisesitystä, vaikka nimen perusteella sitä voisi odottaa. Tämä näkyy myös artikkelien aihevalinnoissa, jotka painottuvat nykytaiteeseen ja valokuvaukseen.

Opetusfunktion näkökulmasta teos on edellä mainituista syistä puutteellinen: uudelle taidehistorian metodologiaan tutustuvalla opiskelijalla se ei tarjoa neutraalia kokonaiskuvaa tieteen metodologiasta. Siksi se ei käytännössä vielä paikkaa Lukkarisen & Elovirran ja Saarikankaan toimittamien vuoden 1998 teoksien jättämää päivitystarvetta, vaan lähinnä (puutteellisesti) täydentää niitä.

3.3.4 Johtopäätöksiä kotimaisista taidehistorian metodologian oppikirjoista

Kaiken kaikkeaan on perusteltua sanoa, ettei täysin ajan tasalla olevaa tieteenfilosofisesti neutraalia kotimaista taidehistorian metodologiateosta ole toistaiseksi vielä tehty. Vuoden 1998 Katseen rajat ja Kuvasta tilaan olivat kuitenkin molemmat - ja varsinkin ajateltuna yhtenä teoksena - onnistunut alkupuheenvuoro. Niiden julkaisusta

on kuitenkin kulunut jo kohta 15 vuotta, mikä on taidehistorian metodologian dynaamisen tilanteen huomioonottaen pitkä aika.

Kotimaisen tulevaisuudessa julkaistavan taidehistorian metodologian yleisesityksen tulisikin ottaa huomioon koko tutkimuskentän monimuotoisuus, käytännöllinen sekä käsitteellinen metodologia. Ehkä yksi syy miksi tätä ei ole vielä tehty, on juuri tehtävän vaikeus: nykyisessä pluralistisessa taidehistoriassa tutkimusmetodologian kirjo, jos verrataan tilanteeseen vain noin 20 vuotta sitten, on valtaisa. Tällainen projekti vaatisikin merkittävästi resursseja.

Tällä hetkellä kuitenkin erityisesti uusien opiskelijoiden (tulevaisuuden tutkijoiden) ensikosketus taidehistorian metodologiaan kotimaisen kirjallisuuden kautta on, riippuen teoksesta, jollain tapaa merkittävästi puutteellinen. En tarkoita tällä sitä, että uuden teoksen pitäisi olla täydellinen. Jokainen metodologia yleisesitys on vääjäämättä puutteellinen. Metodologisen pluralismin monimuotoisuuden neutraalilla tavalla esille tuova yleisiteos olisi kuitenkin mahdollinen, joskin työläs projekti. Käytännössä tällainen olisi esimerkiksi päivitetty yksiin kansiin sidottu yhdistelmä Lukkarisen ja Elovirran (1999) sekä Saarikankaan (1999) toimittamista teoksista.

4. Kriittinen tieteellinen realismi

"Well, the insight 'to err is human' is not new, nor do I think that it should make us despair of progress in knowledge. Such despair arises only when we expect too much." (Gombrich 1991, 39).

4.1 Realismin ulottuvuuksista

Kriittinen tieteellinen realismi on tieteenfilosofinen perusteoria tieteen luonteesta. Laajemmin katsottuna se on osa realismin traditiota ja on yksi tieteellisen realismin teorioista⁹. Vaikka kriittisessä tieteellisessä realismissa on yhtymäkohtia valistuksen jälkeiseen modernismiin (esimerkiksi totuuden korrespondenssiteoria), se eroaa

⁹ Tieteellisestä realismista ja sen varianteista on laadittu useita yleisesityksiä, ks. esim. Psillos 1999

kuitenkin huomattavasti positivismista ja loogisesta positivismista pyrkimällä vastaamaan niihin kohdistettuun kritiikkiin. Ilkka Niiniluoto (1999, 1) luonnehtii 1900-luvun tieteenfilosofiaa realismin ja antirealismen lähestymistapojen välisenä taistelukenttänä. Tämä keskustelu on vaikuttanut voimakkaasti myös taidehistoriassa, jossa monet nykysuuntauksista ovat syntyneet vastalauseina juuri taidehistorian ikonologian suuntauksen tieteenfilosofisen realismin lähtökohtaa vastaan. Se miten eksplisiittisesti, yksiselitteisesti ja selkeästi mahdollinen irtautuminen tuodaan esille, vaihtelee kuitenkin huomattavasti. Selkeimmillään esimerkiksi kirjallisuustieteen teoreetikko Mieke Bal ja taidehistorioitsija Norman Bryson aloittavat tunnetun semioottista taidehistoriaa käsittelevän artikkelinsa toteamalla heti ensimmäisessä lauseessa semiotiikan keskeisen opinkappaleen olevan antirealistinen (Bal & Bryson 1998, 242). Realismikeskustelun seuraamista vaikeuttaa kuitenkin se, että käsitteellä voidaan viitata moneen eri näkemykseen. Sekä realismin että antirealismen traditiossa on useita toisistaan eroavia suuntauksia. Usein ei ole selvää, millaista realismin tai antirealismen¹⁰ muotoa kirjoittaja tekstissään kannattaa tai kritisoi.

Analyttisessä filosofiassa on pyritty selkeyttämään tätä keskustelua erittelemällä eri lähestymistapojen teesejä. Esimerkiksi Ilkka Niiniluoto (1999, 2) erottaa toisistaan realismin ongelmat filosofian osa-alueiden mukaan seuraavasti:

- *Ontologinen*: Mitkä entiteetit ovat todellisia? Onko olemassa mielestä riippumaton maailma?
- *Semanttinen*: Onko totuus objektiivinen kieli-maailma relaatio?
- *Epistemologinen*: Onko tieto maailmasta mahdollista?
- *Aksiologinen*: Onko totuus yksi tieteellisen tutkimuksen tavoite?
- *Metodologinen*: Mitkä ovat parhaat menetelmät tiedon tavoittelussa?
- *Eettinen*: Ovatko moraaliset arvot olemassa todellisuudessa? (Ibid.)

Tutkija voi esimerkiksi kannattaa ontologista realismia ja hyväksyä mielestä riippumattoman maailman olemassaolon, mutta samalla kiistää epistemologisen realismin. Käytännössä nämä osa-alueet usein kuitenkin sekoittuvat toisiinsa eikä niiden

¹⁰ Käytän antirealismia tässä tutkielmassa käsitteellisenä apuvälineenä tieteenfilosofisten suuntausten erottelussa – en tarkoita liittämällä käsitteeseen normatiivisia piirteitä.

käsitleminen yksittäisinä kysymyksinä ole ongelmatonta (Niiniluoto 1999, 3–4). Analyttisen filosofian näkökulmasta voidaan kuitenkin argumentoida, että tämän kaltaiset erottelut auttavat havainnollistamaan keskustelua ja toimivan näin metodologisina apuvälineinä. Niiniluodon realismin määritelmään kuuluu edellä esitellyn osa-aluejaon pohjalta sekä ontologinen että epistemologinen realismi: ihmisestä riippumattoman todellisuuden olemassaolo hyväksytään, ja myös näkemys, jonka mukaan tieto siitä on mahdollista (Niiniluoto 1990, 33–34). Käytän tutkielmassani tätä samaa realismin määritelmää.

4.2 Kriittisen tieteellisen realismin määritelmä

Niiniluoto esittää teoksessaan ”*Critical Scientific Realism*” (1999, 10) kuusi pääteesiä, joiden avulla kriittinen tieteellinen realismi voidaan erottaa kilpailevista vaihtoehdoista:

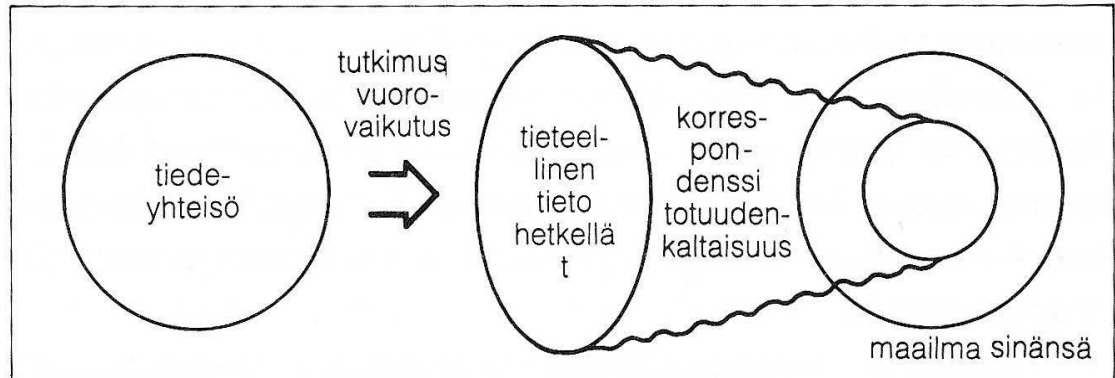
- Ainakin osa todellisuudesta on ontologisesti riippumaton tietoisuudesta. [R0]
- Totuus on kielen ja todellisuuden välinen semanttinen relaatio. Sen merkitys perustuu tiedon korrespondenssiteorian modernin tarskilaiseen versioon. Totuuden paras indikaattori on saavutettavissa systemaattisen tutkimuksen kautta käyttäen tieteen menetelmiä. [R1]
- Totuuden ja ei-totuuden käsitteet ovat periaatteessa sovellettavissa kaikkiin tieteellisen tutkimuksen tuottamiin lingvistisiin entiteetteihin. Erityisesti teoreettisten entiteettien olemassaoloa koskevilla väitteillä on totuusarvo. [R2]
- Totuus on tieteen keskeinen tavoite. [R3]
- Totuus ei ole helposti tavoitettavissa tai tunnistettavissa, ja jopa parhaat teoriamme voivat osoittautua epätosiksi. On kuitenkin mahdollista lähestyä totuutta, ja tehdä rationaalisia arvioita tällaisen kognitiivisen prosessin tilasta. [R4]
- Paras selitys tieteen käytännön menestykselle on oletus, jonka mukaan tieteelliset teoriat ovat osittain tosia tai tarpeeksi lähellä totuutta relevanttien elementtien osalta. Siksi on rationaalista uskoa, tieteen itseään korjaavan metodin vuoksi, että tiede on tähän asti ollut, ja tulee myös jatkossa olemaan kognitiivisessa mielessä progressiivista. [R5] (Niiniluoto 1999, 10.)

Realismin väitettä objektiivisen totuuden olemassaolosta puolustetaan argumentoimalla tieteen käytännön menestyksen pohjalta (ks. teesi R5). Tieteenfilosofiat, jotka kieltävät objektiivisen todellisuuden olemassaolon, joutuvat tämän argumentin pohjalta esittämään selityksensä, miksi tieteelliset teoriat ovat menestyneet hyvin käytännössä. Niiniluoto esittää myös toisen variaation tästä argumentista vetoamalla tieteen tietoon menneisyydestä: meillä on useista tieteenaloista lähtöisin vahvaa tietoa sellaisen ajan olemassaolosta, jolloin ihmislajin yksilöllistä tietoisuutta ei vielä ollut, siis tämän meitä edeltävän maailman on oltava ollut tietoisuudestamme ontologisesti riippumaton (Ibid., 40–41). Ei ole mitään syytä olettaa tämän todellisuuden kadonneen tietoisuutemme kehityksen tuloksena, kuten radikaalit antirealismin muodot väittävät. Niiniluodon (Ibid., 41) johtopäätös on, ettei nykyiseen tieteeseen vakavasti suhtautuva voi kannattaa subjektiivista idealismia. Niiniluoto (Ibid., 193) viittaaakin tieteenfilosofi Hilary Putnamin sanontaan, jonka mukaan realismi on ainut filosofia, joka ei jätä tieteen menestystä ihmeeksi.

Tämä on vahvaa kritiikkiä relativismin jyrkille muodoille, joissa todellisuus nähdään kokonaan sosiaalisesti tai diskursiivisesti rakennettuna. Toisaalta se on samalla kritiikkiä kaikille tieteenfilosofisille antirealistisille näkemyksille, joissa kielletään tieteen puhuvan totuudesta korrespondenssin merkityksessä tai pidetään puhetta totuudesta mielettömänä ja pyritään esimerkiksi korvaamaan se kulttuurissa X yleisesti hyväksytyllä näkemyksellä Y. Kriittisestä tieteellisestä realismista liikkeelle lähtevä tutkija kuitenkin suhtautuu totuuden käsitteeseen maltillisesti: sen arvioiminen on haastavaa, mutta totuutta voidaan kuitenkin lähestyä (vrt. edellä esitelty tieteen menestykseen perustuva argumentti) ja tätä prosessia arvioida rationaalisesti (ks. teesi R4). Mikä tahansa teoria voi kuitenkin osoittautua vääräksi (ks. teesi R4), joten tiede ei opeta ikuisia totuuksia. Totuus on kuitenkin tarkkaan ottaen tieteen tavoite (ks. teesi R3). Tieteellä onkin teoriassa keskeinen asema totuuden parhaana indikaattorina (ks. teesi R1).

4.2 Kriittinen tieteellinen realismi ja kantilainen viitekehys

Niiniluoto (1990, 63) havainnollistaa teoriaa kantilaisen viitekehyksen pohjalta seuraavalla kaaviolla:



Kuva 9. Kriittinen tieteellinen realismi.

Hyväksymällä totuuden epätäydelliset, totuudenkaltaiset muodot, kriittinen tieteellinen realismi välttää kantilaisen johtopäätöksen kahdesta irrallisesta maailmasta, jaon ilmiömaailmaan ja maailmaan sinänsä (Ibid., 93). Tämä on perustavanlaatuinen ero perinteiseen tieto-opilliseen lähestymistapaan, jossa ongelmaa käsitellään hyväksyen kantilaisen lähtökohdan kahden maailman ristiriidasta. Koska totuus voi olla myös epätäydellistä, totuudenkaltaista, ilmiömaailmaa ja maailmaa sinänsä ei tarvitse jakaa kantilaiseen tapaan jyrkästi kahteen. Näin teoria välttää kantilaisesta maailmojen jaosta seuraavan tieto-opillisen ongelman tiedon mahdollisuudesta maailmasta sinänsä.

Tieteellinen tieto on tällä hetkellä paras tiedon mitta, mutta todellisuus itse (kaaviossa maailma sinänsä) on lopulta korrespondenssiteorian mukaisesti tieteellisen tiedon mitta. Tiede on näin jatkuva pyrkimys kohti totuutta, mutta viime kädessä absoluuttista varmuutta teorianne absoluuttisesta totuudesta emme voi koskaan saavuttaa. Fallibilistisen tiedonkäsityksen kannattajalle ongelmana ei ole absoluuttiseen totuuteen osuminen, vaan sellaisen vaihtoehdon löytäminen, mikä on vähiten väärässä (Niiniluoto 1990, 74).

Fallibilistinen totuudenkaltaisuuden käsite näin esitettynä on kuitenkin yhä avoin kritiikille: onko käsite tarpeeksi tarkasti ja kattavasti määritelty? Niiniluoto (1999, Preface VII) osuvasti kritisoikin tieteellisen realismin kirjallisuutta taipumuksesta olla viittaamatta käsittettä tarkemmin tarkastelemaan kirjallisuuteen. Totuudenkaltaisuuden tai epätäydellisten totuuksien kaltaisten käsitteiden merkitystä kriittiselle tieteelliselle

realismille ei mielestäni voi yliarvioida: teoria kelluu tai uppoaa sen mukana.

Fallibistinen malttinen käsitys totuudesta on kriittinen teorian positivismista erottava elementti. Käsitteen tärkeyttä tieteellisen realismin projektille kuvaakin osuvasti se, että Niiniluoto (1987) on omistanut aiheelle kokonaisen teoksen, joka julkaistiin kauan ennen kriittisen tieteellisen realismin teorian kokonaisuutensa (1999).

4.3 Taidehistoriaan soveltamisen haasteita

Näin muotoiltuna kriittinen tieteellinen realismi jättää vielä useita vaihtoehtoja avoimeksi. Teorialla on kuitenkin jo tässä muodossa mahdollista kritisoida sellaisia taidehistorian metodologian antirealistisia lähestymistapoja, jotka perustuvat juuri kantilaiseen jyrkkään jakoon ilmiömaailman ja maailman sinänsä välillä. Tieteenfilosofisen realismin näkökulmasta antirealistiseen ontologiaan sitoutuneen tutkijan tulisi kyetä esimerkiksi esittämään uskottava selitys muun muassa luonnontieteen menestyksestä viittaamatta objektiivisen todellisuuden olemassaoloon. Näkökulma korostaa taidehistorian riippuvuutta muiden tieteiden tutkimustuloksista: ontologis-tietoteoreettiset kysymykset eivät tämän näkökulman mukaan ole tieteenalakohtaisesti määriteltävissä, koska kaikki tieteet pohjimmiltaan puhuvat samasta todellisuudesta.

Kriittisen tieteellisen realismin soveltaminen taidehistoriaan ei kuitenkaan ole vailla haasteita. Näin muotoiltuna monet taidehistorialle keskeiset kysymykset jäävät vielä avoimeksi: teoria ei esimerkiksi ota kantaa tieteenalan kannalta merkittävään metodologisen pluralismin ja monismin kysymykseen. Johtaako kriittinen tieteellinen realismi taidehistorian palauttamiseen yleiseksi historiatieteeksi, jolloin oikeastaan sen koko asema erillisenä tieteenalana on vaarassa? Toinen haaste liittyy käsitteisiin. Voidaan kysyä, kykeneekö analyyttinen filosofia tarjoamaan taidehistorialle hyödyllisiä ja ennen kaikkea tutkimuksessa toimivia käsitteellisiä työkaluja? Koska analyyttinen filosofia mannermaisesta filosofiasta poiketen ei ole taidehistorian metodologiassa monitieteellisyydestä huolimatta saavuttanut suosiota, voisi tästä näkökulmasta argumentoida todistustaakan olevan analyyttisen filosofian hyödyllisyyden puolustajalla. Mannermaisen filosofian taipumus tarjota taiteentutkimukseen uusia

hyödyllisiä käsitteitä on taidehistoriassa jo arkipäivää (ks. esim. Harris 2001). Analyyttisen filosofian suhteen näin ei ole käynyt. Yksi syy on kenties suuntauksen yleinen taipumus konservatiivisiin tutkimuskohteen valinnassa.

Toinen ongelma, joskin käytännönläheisempi sellainen, on kriittisen tieteellisen realismin mahdollinen vastaanotto tutkimusyhteisössä. Kriittinen tieteellinen realismi ei ole yhteensopiva joidenkin uuden (esim. Moxey) taidehistorian tutkimussuuntausten epistemologian kanssa, ja olisi keinotekoisia väittää sen suhtautuvan niihin aidosti hyväksyvästi. Tämän vuoksi ei ole epäloogista odottaa sen kohtaavan vastustusta tutkijayhteisön sisältä, kuten mikä tahansa muukin hallitsevammassa asemassa olevaa näkemystä kritisoiva teoria. Toisaalta on kuitenkin huomioitava, että taidehistoriassa toimii jo ennestään keskenään epistemologisesti yhteensopimattomia tutkimussuuntauksia. Metodologisen pluralismin vuoksi kriittinen tieteellinen realismi voisi avoimesti toimia tieteenalan sisällä sen sisäisistä jännitteistä huolimatta. Tämä sama kritiikki toisaalta on myös sovellettavissa moniin uuden taidehistorian suuntauksiin, esimerkiksi Moxeyn epistemologia, kuten kolmannessa luvussa osoitin, suhtautuu jo määritelmällisesti kriittisesti objektiivista tietoa tavoittelevaan tutkimukseen.

On toisaalta tärkeätä korostaa, että vaikka kriittinen tieteellinen realismi ei osoittautuisikaan soveltamiskelpoiseksi taidehistorian metodologiassa, tästä ei vielä voida johtaa samaa johtopäätöstä tieteellisestä realismista yleensä. Tieteellisen realismi tieteenfilosofinen tutkimussuuntaus sisältää useita kilpailevia teorioita, Ilkka Niiniluodon kriittisen tieteellisen realismin ollessa vain yksi niistä. Tutkielmani puitteet huomioon ottaen joudun kuitenkin keskittymään vain tähän yhteen varianttiin.

Kenties tärkein kysymys taidehistorian metodologian näkökulmasta liittyy kuitenkin taidehistorian tieteenalan tutkimuskohteeseen: jotta kulttuuriobjektien tutkimus ylipäänsä olisi mielekäästä, on kriittisestä tieteellisestä realismista liikkeelle lähtevän tutkijan esitettävä todellisuudesta antireduktionistinen malli, jotta taidehistorian asema tieteenä voidaan pelastaa. Jos todellisuus on luonteeltaan reduktionistinen, voitaisiin taidehistoria palauttaa jonkin "alemman" tason emotieteeseen, kuten esimerkiksi historiaan tai viime kädessä fysiikkaan. Taidehistorian tieteenalan vakiinnuttamisen näkökulmasta kriittiseen tieteelliseen realismiin soveltuikin poikkeuksellisen hyvin

liitettäväksi Niiniluodon puolustama emergentin materialismin teoria, jota käsittelem seuraavassa luvussa. Tämä ei kuitenkaan ole ainut kriittisen tieteellisen realismin kanssa yhteensopiva ontologia, joten myös tämän suhteen olisi mahdollista tehdä lisätutkimusta.

4.4 Emergentti materialismi ja maailma 3¹¹

Jokainen tieteellinen tutkimusohjelma tekee ontologisia ennakko-oletuksia tutkimuskohteestaan (Niiniluoto 1990, 10, 27–28). Tutkimustulokset voivat myös edellyttää tietynlaista todellisuuden rakennetta. Tämä johtaa samalla siihen, että mikäli tutkimusohjelman edellyttämä ontologinen malli on virheellinen, muodostuvat kyseenalaiseksi myös sen tulokset. Lisäksi ennakko-oletukset vaikuttavat mahdollisesti myös metodologisiin valintoihin. Esimerkiksi materialismin perinteinen reduktionistinen variantti johtaa viime kädessä sosiaalisten muodosteiden tarkasteluun yksilön näkökulmasta, koska ne voidaan palauttaa yksilöiden toimintaan (Ibid., 11). Emergentti materialismi hylkää reduktionismin korostamalla todellisuuden eri tasojen antireduktionistisia ominaisuuksia. Niiniluoto (Ibid.) määrittelee emergentin materialismin seuraavasti: ” — ihmismieli ja kulttuuri ovat aineen maailmasta evoluution kautta kehittyneitä muodosteita, jotka ihmisten toiminnan ylläpitäminä ja uusintamina elävät suhteellisen itsenäistä elämää ja asettavat samalla ehtoja ja kehyksiä uusien ihmisyksilöiden kasvuun ja kehitykselle.” Taidehistorian tutkimuskohteen näkökulmasta keskeistä on se, että kulttuurille annetaan tässä ontologiassa yliorganinen luonne.

Niiniluoto käyttää argumentaationsa lähtökohtana Karl Popperin kolmen maailman ontologian teorian käsitteitä. Tämän teorian mukaan maailma 1 on fyysikaalinen todellisuus. Tämä toimii fysiikan ja kemian lakien mukaisesti. Siitä on evoluution myötä noussut esille emergenttinä ominaisuutena tiettyihin aineellisiin olentoihin maailman 2 muodostavat mentaaliset tilat. Ihmisen tapauksessa erityisesti sosiaalisesti muodostunut itsetietoisuuden synty on tärkeässä roolissa. Maailma 2:n todellisuutta

¹¹ Numeron käyttäminen ei ole tässä yhteydessä kirjoitusvirhe; tämä on ollut yleinen käytäntö neurofysiologi Sir John Ecclesin alkuperäistä kieliopin sääntöjä seuraavaa muotoilua kohtaan esittämän kritiikin jälkeen, ks. Niiniluoto 1990, 15.

perustellaan sen mahdollisuudella vaikuttaa maailmaan 1. Työkalujen ja kielen kehitys ovat vaikuttaneet sekä maailmaan 1 (aivojen kasvun myötä) että maailmaan 3. Maailma 3 sen sijaan on ihmisen tuottama, jossain määrin itsenäinen, mutta se kykenee kuitenkin vaikuttamaan takaisin sitä edeltäviin maailmoihin ”feedback-efektin” kautta. Maailma 3 on evoluutiota seuraavan kulttuurievoluution looginen seuraus, joten sen olemassaolo edellyttää maailmojen 1 ja 2 olemassaoloa. Popperin teoria on tätä lyhyttä tiivistystä huomattavasti monipuolisempi, mutta olennaista tässä on hänen ajatuksensa maailma 3:sta. (Niiniluoto 1990, 14–20.)

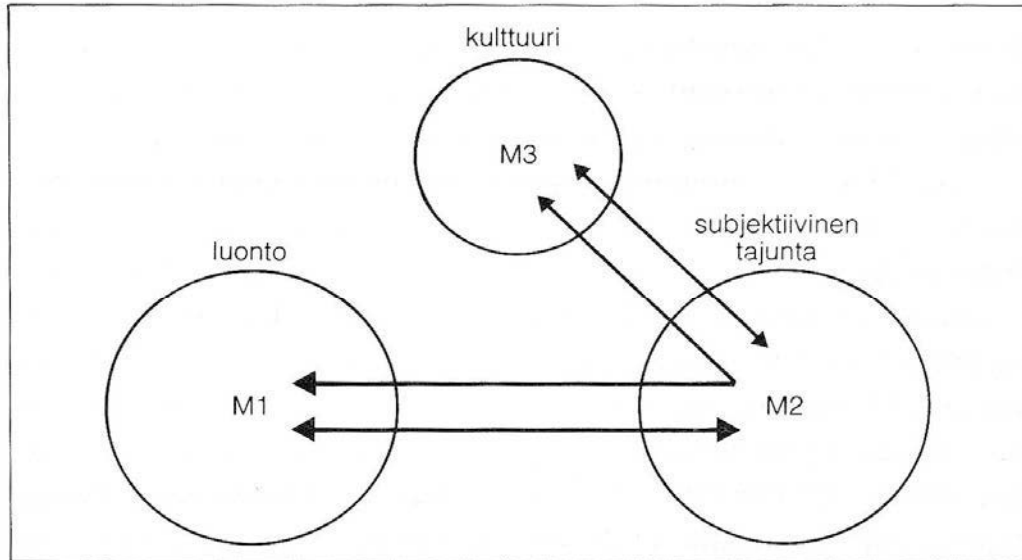
Omassa versiossaan Niiniluoto (Ibid., 15) tekee teoriaan useita muutoksia, mutta painottaa siinä olevan järkevä ydin. Siinä missä alkuperäinen teoria on aikaisemmin tulkittu objektiiviseksi idealismiksi, Niiniluoto (1990, 14–15) pyrkii osoittamaan hänen varianttinsa olevan ”yhteensopiva järkevän materialistisen ontologian kanssa”, ja ”lisäksi välttämätön ihmisen luoman kulttuurin ja yhteiskunnan luonteen ymmärtämisen kannalta”.

Mitä nämä muutokset sitten ovat? Niiniluoto painottaa Popperia enemmän maailman 3 sosiaalikonstruktivistista luonnetta. Maailman 3 objektit ovat Niiniluodon (Ibid., 27) variantissa vahvassa mielessä ”ihmisen tekemiä ja ylläpitämiä”. Lisäksi hän esittää maailma 3:n olemassaolon puolesta kielellisiin sitoutumuksiin perustuvan argumentin: käytämme arkikielessä jatkuvasti maailma 3:n olioihin viittaavia käsitteitä – jos joku haluaa kieltää maailma 3:n olioiden olemassaolon, hänen tulisi esittää miten nämä lauseet esitetään sellaisessa muodossa, jossa puhutaan vain maailman 1 ja 2 olioista (Ibid., 27–29).

Taidehistorian näkökulmasta tämä tarkoittaa, että tutkimuksessa käytettävillä teoreettisilla käsitteillä, esimerkiksi gotiikan tyyllillä on todellinen viittauskohde maailmassa ja niihin liittyvillä väitteillä on myös totuusarvo. On kuitenkin tärkeätä tiedostaa, että hyväksyessään epätäydelliset totuuden muodot, kriittinen tieteellinen realismi ei tarkoita tällä totuusarvolla positivismin perinteen jyrkkää jakoa totuuteen ja ei-totuuteen. Näin ollen kriittinen tieteellinen realismi suhtautuu hyväksyvästi tyyli- ja muiden teoreettisten käsitteiden käyttöön taidehistoriallisessa tutkimuksessa myös normatiivisessa mielessä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että näiden käsitteiden käyttö olisi ongelmatonta: esimerkiksi tyyliuuntauksen luonteen tutkimus on jatkuvasti

kehittyvää. Tutkimustulokset ja -metodit ovat aina jatkuvasti avoinna mahdollisille korjauksille.

Niiniluoto (Ibid., 23) tiivistää popperilaisen kolmen maailman teorian pääajatuksen seuraavalla kaaviolla:



Kuva 1. Popperin kolme maailmaa.

Maailma 3 sisältää sekä muuttumattomia (esim. numerot) että muuttuvia (esim. tulkittu taideteos) objekteja (Niiniluoto 1990, 25). Se ei kuitenkaan ole olemassa kantilaisessa mielessä erillisenä ”maailmana sinänsä” (Ibid., 36). Siinä missä Popperin alkuperäisessä versiossa eri maailmojen sisältöä luonnehditaan vaikeaselkoisesti, Niiniluodon (Ibid., 23) mallissa nämä korvataan seuraavasti: ”maailma 1:n sisältönä on *luonto*, maailman 2:n *ajattelu* tai *psyke*, maailma 3:n *kulttuuri* ja *yhteiskunta*”. Emergentit muodostet maailmat 2 ja 3 ovat syntyneet biologisen ja kulttuurisen evoluution maailman 1 pohjalta, ja nyt nämä voivat vaikuttaa kausaalisesti myös takaisin maailmaan 1 (Ibid. 29–30). Maailma 3 ei kuitenkaan ole meistä täysin riippumaton prosessi, vaan tiedon kasvu nähdään yhä toimintana, jossa ”me maailmojen 1 ja 2 asukkaina esitämme hypoteeseja ratkaisuihin tieteellisiin ongelmiin ja testaamme niitä” (Ibid., 29). Maailman 3:n objektit ovat kuitenkin riippuvaisia maailmoista 1 ja 2: jos maailman 3 objektia (esim. instituutiota, taideteosta, sinfoniaa) ei ole tallennettu tai säilötty maailmassa 1 tai 2, se lakkaa olemasta (Ibid., 24–25, 255).

Taiteentutkimuksessa tämä korostaa tutkimuskohteiden maailmaan 1 ja 2 jättämien artefaktien merkitystä lähteinä. Ihminen maailmojen 1 ja 2 asukkaana luo kulttuuriesineitä, jotka voivat olla olemassa sekä maailmassa 1 ja 3 samaan aikaan. Esimerkiksi vakiintuneet tulkinnat näistä teoksista voivat vaikuttaa takaisin maailmoihin 1 ja 2, jonka vuoksi taiteella on dynaaminen merkitys ja vaikutusväylä takaisin jopa fyysiseen luontoon eli maailmaan 1. Näin ollen taiteen tutkiminen staattisena objektina, jonka merkitys on ikonologian lähestymistavan mukaisesti lukittu, ei ole mielekästä emergentin materialismin näkökulmasta.

Koska taideteos on kuitenkin riippuvainen tallennuksesta maailmaan 1 ja 2, on mahdollista että se katoaa myös maailmasta 3. Tämä korostaa taidehistorian tieteenalan merkitystä taidetta koskevana muistiorganisaationa, joka muiden lähteiden tavoin mahdollistaa lukuisten teosten olemassaolon maailmassa 3. Niin sanotun uuden historian kritiikki siitä, miten liian ahdas positivistinen tieteenfilosofia on johtanut syyttä useiden merkittävien dokumenttilähteiden ohittamiseen myös taidehistoriassa, onkin tärkeä huomio. Tällaisia ovat muun muassa suullinen perinne ja muut perinteisesti hyväksyttävistä dokumenttilähteistä eroavien lähteiden esille tuominen, kolonialismin kritiikki, sukupuolten välisen tasa-arvon puutteen kritiikki, historian kaanonista unohdettujen ja muiden vähemmistöjen näkökulma (Ks. esim. Burke 1991, 1–23; Prins 1991, 114–139; Scott 1991, 42–66; Sharpe 1991, 24–41; Wesseling 1991, 67–92).

Yhdistämällä edellisessä luvussa esitelty kriittisen tieteellisen realismin teoria tässä luvussa esiteltyyn emergentin materialismin teoriaan sekä käsitykseen maailmasta 3, on kokonaisuutena tieteenfilosofia, joka onnistuu yhtä aikaa pitämään kiinni realismista, mutta toisaalta ei ole haavoittuvainen samasta kritiikistä kuin positivismi ja looginen positivismi. Tämä yhdistelmä on myös Niiniluodon (1999, 8) oma suosikki. Käytän tästä yhdistelmästä jatkossa lyhennettä ”KTRE”.

Yhdistelmän tuloksena on antireduktionistinen kulttuuriobjektien olemassaolon tiedostava yleinen tieteenfilosofia, joka kuitenkin pitää kiinni realismista, rationaalisen kehityksen ideasta ja tieteen arvovallasta. Tiede näin ymmärrettynä on kaukana positivismin naiivista realismista, jossa totuus nähdään esimerkiksi verifikationismiin vedoten yksinkertaisena ilmiönä. Tieteellinen tieto ei ole valmista ja lopullista, vaan

parhaimmillaankin vain ”totuudenkaltaista”¹², totuutta lähenevää, joka on silti aina avoinna korjauksille (Ibid., 64–78).

5. Kriittinen tieteellinen realismi ja taidehistorian teoreettinen perusta

"Cynical observers claim that science in the traditional sense is already corrupted, spoiled, and lost. However, realism is a philosophy which encourages us to fight for science, for its methods and ethics." (Niiniluoto 1999, 301).

5.1 Taidehistoria ja antirealism

Taidehistoriaan laajasti vaikuttanutta mannermaista filosofiaa voidaan luonnehtia vastalauseena modernismin realismille (Kearney 1994, 1–2). Taidehistorian metodologian nykyisistä valtavirtateorioista osa perustuukin antirealismen eri variaatioille. Näitä ei kuitenkaan ole mahdollista käsitellä ongelmattomasti yhtenä kokonaisuutena, sillä niitä oikeastaan yhdistää lähinnä se, minkä vastalauseina ne on kehitetty. Esimerkiksi niin sanotun ranskalaisen teorian teoretikot ovat olleet kotimaassaan yleensä toistensa kriitikoita ja kilpailijoita erimielisyyksineen. Olisi siksi harhaanjohtavaa käsitellä niitä yhtenä kokonaisuutena, vaikka tätä joskus kirjallisuudessa näkeekin. Kuten ei realismin eri variaatioitakaan, ei sitä vastustavien ajatussuuntienkaan niputtaminen yhdeksi kokonaisuudeksi ole mahdollista tekemättä liian vahvoja kärjistyksiä.

Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö olisi mahdollista tehdä alustavia huomioita useiden eri suuntausten perustavanlaatuisista eroista KTRE:n lähestymistapaan. Ennen kaikkea esille nousevat epistemologiset ja ontologiset kysymykset. Kuten olen luvussa 3 osoittanut, niin sanotun uuden tai kriittisen taidehistorian keskeiset erimielisyydet perinteisen taidehistorian kanssa koskivat juuri tieteenalan epistemologisia ja ontologisia olettamuksia. Selkeimmillään tämän erimielisyyden "uuden ja vanhan" välillä tuo esiin Keith Moxey, jonka ajatuksiin palaan tässä luvussa. Taidehistorian metodologisen murroksen aikana itsensä tieteenalalla läpi lyöneet teoriat ovat

¹² Totuudenkaltaisuuden käsitteestä laajemmin ks. Niiniluoto 1987: Truthlikeness.

suurimmalta osin realismin vastaisia. Esimerkiksi semiotiikan perustavanlaatuisen merkkiteoria edellyttää antirealistisen lähestymistavan (Bal & Bryson 242; Kuusamo 1990, 47–48). Sosiaalikonstruktivistisen tutkimusperinteen kulttuurirelativismiin hyväksyntä on läpeensä antirealistinen (Burr 2000, 81, 89). Myös jälkistrukturalismin lähtökohtana toimii kulttuurirelativismi ja totuuden korrespondenssiteorian vastustaminen (Moxey 1994, 5, 13). Postmodernismissä objektiivisen luonnon käsite korvataan tulkinnallisen merkin käsitteellä (Kuusamo 1990, 116, 145).

Ongelmana ei ole realismin näkökulmasta se, että tutkija henkilökohtaisesti kannattaa relativismia, vaan ennen kaikkea tilanne, jossa esitetty tieteellinen teoria *edellyttää* relativismia (Kiikeri & Ylikoski 2004, 208–213). Lisäksi vertailua hankaloittaa se, etteivät monet tutkijat avaa riittävästi käyttämiään moniselitteisiä käsitteitä, tai esimerkiksi sitoutuessaan teoriaan X, jättävät epäselväksi sen, minkä vahvuusasteen varianttiin teoriasta he sitoutuvat. Esimerkiksi sosiaalisesta konstruktionismista voidaan erottaa toisistaan useita eri versioita, mm. sen perusteella, kuinka laajasti teoria ontologisesti ulottuu. Kriittinen tieteellinen realismi on yhteensopiva maltillisen sosiaalisen konstruktionismin kanssa, joka hyväksyy kantilaisen ”maailman sinänsä” määrittävän viime kädessä totuuden korrespondenssin mukaisesti, eikä pyri siirtämään maailman 1 sisältöä maailmaan 3.

Siinä missä vielä Pächtin metodologinen kritiikki ei välttämättä¹³ edellytä realismin vastaista ontologiaa, Moxeyn puolustaman kriittinen taidehistoria perustuu ja oikeastaan tarkkaan ottaen myös edellyttää antirealistisen ontologian (Moxey 1994, 2–4). On kuitenkin tärkeätä korostaa, että vaikka KTRE:n ja Moxeyn kannattama ontologia ovat keskenään yhteensovittamattomat, tämä ei tarkoita Moxeyn kritiikin kokonaisvaltaista hylkäämistä. Positivismin vastaisena tieteenfilosofiana KTRE on täysin yhteensopiva Moxeyn (1994, alkupuhe 1) kehoituksen kanssa ryhtyä itsetietoisemmiksi teoreettisista valinnoistaan, sekä myös tutustumaan tieteenalansa ulkopuolella vaikuttaviin teoreettisiin suuntauksiin. Viime kädessä KTRE:n näkökulmasta tieteellisen teorian arvo määräytyy systemaattisen tutkimuksen kautta käyttäen tieteen menetelmiä (Niiniluoto 1999, 10). KTRE ei kuitenkaan aseta rajoituksia tieteenalan yli astumiselle,

¹³ Tähän on vaikeata ottaa kantaa, koska kuten luvussa 3.1 osoitin, Pächt ei aina erittele argumenttiaan tarpeeksi selkeästi.

olettaen että käytetyt teorit ovat tieteellisiä. Tässä mielessä KTRE on yhteensopiva metodologisen pluralismin kanssa, riippuen siitä miten vahvasti se formuloidaan. Jos pluralismilla tarkoitetaan (minimalistinen muotoilu) tieteenfilosofisesti yhteensopivien, mutta muuten merkittävästi eroavien tutkimussuuntausten olemassaolon hyväksymisestä, on KTRE sen kanssa täysin yhteensopiva. Pluralismin laajan muotoilun (toisistaan tieteenfilosofisesti yhteensopimattomien tutkimussuuntausten hyväksymisen saman tieteenalan alaisena) kanssa KTRE ei kuitenkaan tarkkaan ottaen ole yhteensopiva. Käytännössä kuitenkin olisi mahdotonta sulkea pois kokonaisia tutkimussuuntauksia yliopistojen laitoksilta, kuten ei uusi taidehistoriakaan tehnyt aikaisemmalle tutkimukselle. Käytännössä siis voidaan sanoa KTRE:n olevan, tiettyin jännittein, yhteensopiva myös metodologisen pluralismin laajan muotoilun kanssa.

Myös Moxeyn käsitys tiedon dynaamisesta luonteesta on osittain yhteensopiva KTRE:n kanssa. Siinä missä Moxeyn teoriassa tiedon dynaaminen luonne perustuu tiedon itsensä epistemologisiin ominaisuuksiin (tieto sisältää luomistilanteensa arvot), on KTRE:n näkökulmasta tieto dynaamista, koska mikään tieteellinen teoria ei voi olla täydellä varmuudella tosi. KTRE:n näkökulmasta tieteellinen teoria on parhaimmillaankin vain osittain tosi tai tarpeeksi lähellä totuutta. Siksi mikään tieteellinen teoria ei ole varma, mikä tahansa teoriamme voi osoittautua epätodeksi. Niiniluoto ja Moxey saapuvat osittain samaan lopputulokseen, vaikka he kulkevatkin lähes päinvastaista reittiä epistemologisten valintojensa suhteen. KTRE kuitenkin eroaa merkittävästi skeptismin määrässä suhteessa tieteellisiin teorioihin: siinä missä Moxeylle jokainen teoria tulee vääjäämättä vaihtumaan kulttuurisen ja sosiaalisen todellisuuden muuttuessa, KTRE:n mukaan on mahdollista tehdä rationaalisia arvioita siitä, lähestyykö tieteellinen teoriamme totuutta vai ei. (Niiniluoto 1999, 10 & Moxey 1994, 24, 60–61.)

Teorian mahdollisuudesta toimia sosiaalisen muutoksen voimana KTRE ja Moxey ovat myös pääasiassa samalla linjalla: siinä missä Moxeyn kannattama kriittinen teoria on luonteeltaan sosiaaaliseen muutokseen tähtäävää, KTRE:n tietokäsityksen mukaan tieto itsessään ei tarkkaan ottaen sisällä sosiaalisen muutoksen voimia, mutta myös KTRE:n näkökulmasta voidaan korostaa sosiaalisen muutoksen tärkeyttä. Tarkkaan ottaen KTRE:n näkökulmasta voidaan argumentoida, että sen epistemologia mahdollistaa vetoamisen universaaliin tietoon sosiaalisesta epäoikeudenmukaisuudesta kun Moxeyn (1994, 60–61) mallissa viime kädessä jokainen kulttuuri ja historiallinen tilanne

määrittelee itse sen, mikä ylipäänsä on sosiaalinen epäoikeudenmukaisuus. Näin ollen esimerkiksi feministinen tai vähemmistökysymyksiä painottava muutokseen tähtäävä tutkimus on täysin yhteensopivaa KTRE:n kanssa, ja oikeastaan realismin tieteenfilosofian kannattaja voi argumentoida lähestymistavan legitimoivan sosiaalisen muutoksen tarpeen esimerkiksi kulttuurisidonnaista epistemologiaa laajemmin. Niiniluoto (1983, 6) korostaakin, että ”tieteellisen tiedon lisääminen ja tieteen luonnetta koskevan ymmärryksen kehittäminen vaativat rinnalleen keskustelua sekä elämän oikeista päämääristä että toimintaa tieteen tulosten väärinkäyttöä vastaan.” Tiede tutkimusyhteisöineen ei siis ole vain passiivinen tiedon tuottaja, vaan sillä on myös moraalista vastuuta.

Moxeyn (2001, 127–128) tapa haastaa realismin kannattajat tarkastelemaan omia oletuksiaan kriittisesti on myös teema, johon KTRE:n kannattaja voi helposti yhtyä. Taidehistorian ns. hiljainen realismi ei ole pitkällä aikavälillä hedelmällistä, sillä vuoropuheluun on ennemmin tai myöhemmin joka tapauksessa alettava. KTRE mahdollistaakin juuri keinon puolustaa realismin lähtökohtia kriittisen teorian haasteilta, ja samalla mahdollistaa selvän irtautumisen positivismista.

5.2 Pluralismi ja tutkijan vastuu

Toisaalta taidehistorian nykyinen metodologinen pluralismi ei sinänsä aseta kieltoa tehdä taidehistoriaa realismin näkökulmasta, mutta on tärkeätä tiedostaa useiden taidehistorian suuntausten suhtautuvan siihen vähintään varautuneesti. Hiljainen realismi on yhä suosittua tutkimuksessa. Siksi on haastavaa tehdä kauaskantoisia johtopäätöksiä kilpailevien suuntausten välisestä tasapainosta. Toistaiseksi yhä lukumäärältään melko vähäiseksi jääneestä taidehistorian akateemisesta metodikirjallisuudesta ei myöskään vielä voi suoraan tehdä tälläisiä johtopäätöksiä. Vaikka kyseessä olisikin pelkästään väite siitä, mitkä suuntaukset ovat tutkimuskirjallisuudessa tällä hetkellä suosituimmat, nousee ongelmaksi se, ettei tästä toistaiseksi ole vielä tehty kattavaa bibliometristä tutkimusta.

Tutkija ei voi kuitenkaan välttää tekemästä metodivalintojen kautta laajamittaisia tieteenfilosofisia kannanottoja, ja siksi hänen on oltava myös tietoinen siitä, millaista taidehistoriaa hän edustaa ja tuoda tämä myös eksplisiittisesti esille (Lukkarinen 1998, 17). Metodiopintojen merkitys on monitieteellistymisen myötä lisääntynyt. Tulevaisuudessa tuleekin olemaan mielenkiintoista peilata tätä kehitystä mahdollisiin muutoksiin taidehistorian tieteenalan opetuskäytännöissä ja ennen kaikkea opiskelijoille suunnattuihin metodologian perusteita käsitteleviin teoksiin.

Mielestäni ainakin osa realismin hylkäämisestä taidehistorian metodologiassa perustuu virheelliseen johtopäätökseen positivismin vaihtoehdoista. Esimerkiksi Moxey ei näyttäisi tuntevan realismin tradition nykysuuntauksia, koska hän ei viittaa niihin kertaakaan tutkielmani aineiston teoksissa. Sen sijaan hän toistuvasti puhuu perinteisien taidehistorian realismista sävyyn, josta voi päätellä hänen puhuvan lähinnä positivismista tai loogisesta positivismista (Moxey 1994, 2–4, 24, 65 & Moxey 2001, 1–7). Antirealistien kulttuurirelativistien näkemysten lisäksi näiden kahden ääripään välillä on myös esimerkiksi tutkielmassani esittelemä ja puolustamani maltillisempi keskitien vaihtoehto: KTRE. Tutkimalla muita realismin nykyaikaisia variantteja näitä vaihtoehtoja voisi löytyä lisääkin. Ainakin KTRE on kuitenkin taidehistorian näkökulmasta soveltuva, sillä emergenttiin materialismiin perustuvan ontologian kautta on mahdollista puolustaa tieteenalan itsenäistä olemassaoloa ja jopa rajoitetussa määrin taiteen kykyä luoda uusia merkityksiä maailmojen 1, 2, ja 3 välisen vaikutusmekanismien kautta.

Positivismi on vain yksi monista realismin variaatioista. Lukkarinen (1998, 35) huomauttaakin osuvasti, että jälkistrukturalistisen ja postmodernistisen paradigmanmuutoksen myötä perinteinen realismiin perustuva koulukunta on esitetty usein keinotekoisesti yksipuolisesti. Tieteenfilosofien keskuudessa klassisella positivismilla ei olekaan nykyisin realismin kannattajien keskuudessa useitakaan kannattajia, vaan nykyään realismia edustavat sen modernit variantit (Niiniluoto 1999, 1–13). Realismi on kulkenut pitkän tien loogisen positivismin jälkeen, mutta tätä kehitystä ei ole erityisemmin huomioitu antirealististen traditioiden keskuudessa. Se miksi näin on tapahtunut, olisikin kiinnostava jatkotutkimuksen kohde.

Onko nykyinen tilanne tullut jäädäkseen vai onko kyseessä vasta uudelleenarvioinnin projektin jälkeinen murrostila, joka mahdollisesti johtaa kilpailevien suuntausten nykyistä vahvempaan integraatiokehitykseen? Tämä on aiheellinen kysymys, ei liene liioiteltua pitää taidehistorian metodologista tilannetta haastavana.

Yksi vaihtoehto olisi argumentoida, että taidehistorian suuntaukset luovat eri näkökulmien kautta yhdessä täydentävää kokonaiskuvaa tutkittavasta ilmiöstä. Tämä näkemys kuitenkin aliarvioi joidenkin traditioiden perustavanlaatuisia tieteenfilosofisia eroavaisuuksia: on esimerkiksi hyvin ongelmallista katsoa kahden eri suuntauksen toimivan toisiaan täydentävinä, jos niiden väitelauseet edellyttävät toisistaan merkittävästi poikkeavaa todellisuuden ontologiaa. Jos ne eivät puhu samasta maailmasta, miten niitä voisi pitää toisiaan täydentävinä? Tämä tosin aina riippuu kyseessä olevista yhteensovitettavista suuntauksista. Maltillisemmin katsottuna mikään ei estä eri tutkimussuuntausten toimivan toisiaan täydentävästi, mikäli ne ovat ontologiselta perustaltaan pääasiassa yhteensopivia. Kriittisen tieteellisen realismin hyväksyessä totuuden epätäydelliset muodot, ei vaatimuksena voi siten olla suuntausten ontologioiden välinen täysi yhteensopivuus, jotta niitä voitaisiin yhä pitää toisilleen hyödyllisinä. Siksi esimerkiksi maltilliseen relativismiin¹⁴ perustuvat tutkimussuuntaukset ovat yhteensopivia kriittisen tieteellisen realismin kanssa.

5.3 KTRE taidehistorian perustana: Kartoittamaton maailma, mutta ei vallankumous

Millaista olisi KTRE:n pohjalta toimiva taidehistorian tutkimus? Tähän kysymykseen on toistaiseksi mahdotonta vastata kattavasti, sillä tällaista tutkimusta ei ole vielä tehty. Teoria ilman käytäntöä on aina puutteellista, aivan kuten käytäntö ilman teoriaa. Vaikka realismin vastaisten tutkimussuuntausten tietoteoreettisista valinnoista olisikin eri mieltä, on mahdotonta syyttää niitä ainakaan teorian suosimisesta käytännön kustannuksella. Kriittisen taidehistorian lukuisat teoriaa käytäntöön soveltavat tutkimukset ovat jo osa taidehistorian kaanonin.

¹⁴ Tarkoitan tällä relativismin muotoja, jotka hyväksyvät maailman 1 olemassaolon ja ensisijaisuuden, vaikka ovatkin eri mieltä kriittisen tieteellisen realismin kanssa maailmojen 2 ja 3 suhteesta toisiinsa.

Tulisikin esimerkiksi aloittaa tutkimalla jotakin aikaisemmin tunnettua aihetta, esimerkiksi Magnus Enckellin¹⁵ tuotantoa useiden metodologisesti poikkeavien tutkimussuuntausten kautta peilaten näiden metodologiaa ja johtopäätöksiä KTRE:n teoriaan. Näin ei pelkästään tuotettaisi uutta tietoa tutkimuskohteesta, vaan samalla tehtäisiin myös metodologisesti merkittävää työtä KTRE:hen perustuvan tutkimuksen luonteen kartoittamisen puolesta. Joitakin yleisiä suuntaviivoja KTRE:stä liikkeelle lähtevästä taidehistoriasta voidaan kuitenkin jo esittää. Ensinnäkin KTRE:n hyväksyminen ei johtaisi metodologiseen monismiin ja paluuseen ikologiaan, sillä se on antireduktionistisen emergentin materialismin vuoksi täysin yhteensopiva monitieteellisyyden kanssa. Toiseksi tällainen taidehistoria suhtautuisi kriittisesti joihinkin taidehistorian metodologiassa nykyisin suosittuihin antirealistisiin suuntauksiin. Kolmanneksi taidehistorian tulisi hakea entistä enemmän vaikutteita maailmoja 1 ja 2 tutkivien tieteiden tuloksista. Esimerkiksi moderni havaintopsykologia voisi osoittautua hedelmälliseksi apuvälineeksi kuvataiteen tutkimuksessa. Maailmoja 1 ja 2 tutkivien tieteiden tulokset vaikuttaisivat myös suoraan taidehistorian metodologiaan: muun muassa nykynäkökulmasta kokeellisesti kestävä psykoanalyysi tulisi asettaa kyseenalaiseksi taidehistorian tieteenalan metodina.

Niiniluoto (1999, 8, 23–25) esittää teoriansa pohjalta kritiikkiä muun muassa seuraavia myös taidehistoriassa vaikuttavia suuntauksia kohtaan: (1) barthesilaisittain subjektin kuolemaa julistava ranskalainen strukturalismi hyväksyy maailmat 1 ja 3, mutta pyrkii häivyttämään maailman 2, (2) konstruktivismi taas redusoi koko tai osan maailmasta 1 maailmaan 3, (3) kun taas reduktionistit redusoiivat maailman 3 takaisin maailmaan 1. Taidehistorian näkökulmasta KTRE:n mukaan barthesilainen näkökulma aliarvioi taiteilijan merkitystä taideteoksen alkuperäisenä luojana, vaikka taideteos alkaisikin sittemmin elää itsenäisempää elämää maailmassa 3. Konstruktivismi taas ei KTRE:n näkökulmasta kykene vastaamaan tieteen menestystä koskevaan argumenttiin, jonka vuoksi se on kestävä tutkimusontologiana. Reduktionismi sen sijaan antaa taidehistorian objekteille vain staattisen roolin maailman 1 luonnonkappaleina, joka ei tee oikeutta taiteen moniulotteiselle ja dynaamiselle olemukselle.

¹⁵ Tutkimuskohteeksi soveltuisi myös mikä tahansa muu aihe, josta on tehty paljon tutkimusta erityisesti ontologialtaan merkittävästi poikkeavista tieteenfilosofisista viitekehyksistä käsin. Tätä tutkimushistoriaa seuraamalla olisi mahdollista selvittää, miten (jos mitenkään) metodivalinnat ovat vaikuttaneet saavutettuihin tutkimustuloksiin.

Niiniluoto (1990, 44) tiivistää antirealismien kritiikkinsä toteamalla, että ”määritellesään todellisuuden ja olemassaolon ihmisen sosiaalisen toiminnan ja tiedon avulla tämä ajattelutapa antaa maailman 3 paisua niin, että se sulkee sisäänsä tai imee tyhjiin ihmisestä riippumattoman maailman 1.” Taidehistorialla ei tästä näkökulmasta ole oikeutta määritellä ontologiaa, sillä se on yhteinen kaikille tieteille. Tutkimus, joka ei ota huomioon maailman 1 ensisijaisuutta ei ole tieteellisesti hedelmällistä, vaikka siitä voisikin nousta esiin mielenkiintoisia yksittäisiä huomioita. Hän korostaa ”muoti-ilmiöksi” nousseen antirealismien perustuvan ”*tietoteorian virheelliseen ontologisointiin*” (Niiniluoto 1990, 44). Kriittinen tieteellinen realismi sen sijaan säilyttää Niiniluodon mukaan tasapainon maailmojen 1, 2 ja 3 välillä (Niiniluoto 1990, 44). Tämä tietoteorian virheellisen ontologisoinnin argumentti on suoraan sovellettavissa joihinkin nykyisen taidehistorian antirealistisiin tutkimusohjelmiin. Esimerkiksi Moxeyn metodologia edellyttää tästä näkökulmasta virheellisen ontologian, eikä siksi ole yhteensopiva tieteellisen tutkimuksen kanssa, vaikka moniin samoihin johtopäätöksiin voikin tulla eri tietä myös realismien näkökulmasta. Tästä näkökulmasta katsottuna Moxeyn metodologia ei huomioi maailman 1 ensisijaisuutta maailmoin 2 ja 3.

Niiniluoto (1990, 298) kritisoikin taidehistoriaa yleisemmin liioittelusta tulkitsijan näkökulmasta: ”—kun dekonstruktionistien tapaan sallitaan jokaiselle riittävän kekseliäälle oikeus purkaa ja rakentaa teoksia mielensä mukaan uusilla tavoilla, kyse on yhä *kokijasta*, joka teorian tasolla yrittää muuttua vastaanottajasta tekijäksi.” Hän esittääkin varhaisen luonnostelmansa taiteentutkimuksesta taidekorkeakoulujen toimintaan läheisesti liitettävänä tekijän näkökulmasta liikkeelle lähtevänä suunnittelutieteinä (Ibid., 284–301). Mielestäni on kuitenkin kyseenalaista, kuinka mielekäästä tällainen taidehistoria olisi. Olisiko se liian rajoittunutta? Olisiko tällainen taidehistoria alisteisessa asemassa taidekorkeakoulujen tarkoitukseen kouluttaa taiteen tekijöitä? Abstrakti kolmen maailman tasapainon ylläpitämisen vaatimus ei vielä vastaisi kysymykseen siitä, mitä tämä tarkoittaisi käytännön tutkimuksessa. Tulkitsijan näkökulman liioittelusta olen kuitenkin samaa mieltä: realismien perinteessä kiinnostus onkin perinteisesti kohdistunut juuri taiteen konkreettisiin tekemisen tapoihin, taiteilijoiden intentioihin ja tyyllilliseen historiaan. Lähestymistapa ei näe tulkintojen näkökulmaa korostavaa taidehistoriaa hedelmällisenä: tutkija ei luo teosta uudelleen,

vaan hän käsittelee historiallis-ajallisesti tiettyin intentioin luotuja objekteja. Ihmiset voivat toki kiinnittää näihin objekteihin myöhemmin erilaisia arvoja ja näkemyksiä, mutta tällöin kyse on yhä taiteen kokemisesta. KTRE:n näkökulmasta on ontologisesti virheellistä nähdä kokija barthesilaisittain aktiivisena taiteen luoja.

Lisäksi taidehistorian historiaa tulisi jälleen tulkita uudelleen. Se mitä tästä uudelleentulkinnan projektista seuraisi, on avoin kysymys. Esimerkiksi ikonologiaa on viime vuosikymmeninä kriittisesti tutkittu pääasiassa eri antirealismien suuntausten näkökulmista. KTRE tarjoaisi mahdollisuuden tuoreen kriittisen lähestymistavan aiheeseen. Ehkä ikonologiassa on kaikista puutteistaan huolimatta pelastettavissa osa teorian ytimeistä? Esimerkiksi tyylihistoriaa voidaan arvioida aivan uudesta näkökulmasta, jos tyyli-suuntauksen kehityksen kaltaiset realismille ominaiset käsitteet nähdään hyväksyttävänä tieteessä. Yleistykseen on kuitenkin toki aina, myös realismin näkökulmasta, syytä suhtautua varauksella: tyyli-suuntaukset eivät sijaitse maailmassa 1, vaan ovat maailman 3 entiteettejä, jotka ovat maailman 2 luomia. Siksi puhe esimerkiksi kansakunnalle ominaisesta taidesuuntauksesta ei kestä tästä näkökulmasta tarkastelua, korkeintaan voimme puhua tietyissä sosiaalisissa yhteisöissä eri syistä yleistyneistä (vaikka koulutusinstituution kautta) tyyllillisistä taipumuksista.

Vaikka KTRE:n pohjalta liikkeelle lähtevä taidehistoria tuomittaisiinkin yleisesti vain positivismin perinteen moderniksi versioksi, se voisi herättää huomattavasti keskustelua ja tätä kautta vaikuttaa myönteisesti tieteenalan kehitykseen. On tärkeitä kuitenkin korostaa, ettei ole syytä väheksyä niitä haasteita, joita tällainen projekti tulisi kohtaamaan. Jos useista antirealismien perinteen suuntauksien käyttämistä metodologisista käsitteistä luovuttaisiin sillä perusteella, että ne perustuvat virheelliseen ontologiaan, niin mitä tulisi niiden tilalle? Kykeneekö realismin perinne tuottamaan yhtä hyödyllisiä käsitteellisiä työkaluja tutkimusta varten? Nämä ovat kaikki vaikeita kysymyksiä, joihin ei ole yksiselitteistä vastausta.

Lopulta vaikka KTRE:n pohjalta tehty taidehistoria näyttää ensisilmäyksellä täysin uudelta tavalta lähestyä taidehistoriaa, tarkemmin katsottuna kyse ei kenties kuitenkaan ole ihan tästä. Siinä mielessä se ei ole uusi lähestymistapa, että käytännössä esimerkiksi kiinnostuskohteiltaan ja yleiseltä tutkimusetiikaltaan se on hyvin lähellä niin sanotun hiljaisen realismin pohjalta toimivaa taidehistoriaa. Tästä näkökulmasta kyseessä on

kenties jo olemassaolevien tutkimussuuntauksessa oletettujen tieteenfilosofisten valintojen käsitteellistäminen. Se on kuitenkin siinä mielessä uusi lähestymistapa, että se (toisin kuin hiljainen realismi) vastaa nykyisen monitieteellisen tutkimusympäristön aiheuttamaan vaatimukseen tuoda riittäväällä selkeydellä esille tutkijan omat metodologiset valinnat.

6. Loppupäätelmät

Metodologian tutkimus on jäänyt taidehistoriassa toistaiseksi vähälle huomiolle. Onkin mielestäni perusteltua väittää, että taidehistorian metodologinen keskustelu on suurelta osin vielä käymättä. Taidehistoria on mielestäni vasta tottumassa ikonologian hallitseman paradigman jälkeiseen tilanteeseen. On mielenkiintoista seurata, mihin tämä kehitys tulee johtamaan.

Ilkka Niiniluodon kriittinen tieteellinen realismi yhdistettynä emergenttiin materialismiin soveltuu tämän tutkimuksen perusteella taidehistorian teoreettiseksi perustaksi. Olen tässä tutkielmassa esittänyt Ilkka Niiniluodon työn avulla luonnoksen taidehistorian teoreettisesta perustasta, jonka pohjalta olisi mahdollista tehdä uudenlaista kriittistä tutkimusta. Keskeinen argumenttini on ollut, että taidehistoria on jättänyt huomioimatta realismin tradition modernit versiot, kuten tutkielmassani käsittelemääni kriittisen tieteellisen realismin ja emergentin materialismin teorit, keskittyessään kritisoimaan ikonologian taustalla toiminutta positivismia. Olen pyrkinyt argumentoimaan, että realismin tradition sisällä on hylätyn positivismin lisäksi muita taidehistoriassa käyttökelpoisia suuntauksia. KTRE:stä liikkeelle lähtevä taidehistoria olisi kantilaisen valistuksen perinnettä jatkava hanke, joka ei kuitenkaan sortuisi positivismin ahdaskatseisuuteen. Korostaessaan maailman 1 ensisijaisuutta maailmoihin 2 ja 3, keskeinen seuraus KTRE:n soveltamisesta taidehistorian metodologiaan on tieteenalan epistemologian ja ontologian *naturalisoiminen*. Tutkija ei tästä näkökulmasta voi perustaa tutkimustaan maailman 1 ensisijaisuutta laiminlyöväälle lähestymistavalle. Nykyisen taidehistorian metodologisen pluralismin näkökulmasta tämä lähestymistapa auttamatta rajoittaa tutkijan teoreettis-metodologista vapautta, mutta samalla realismia puolustavan näkökulmasta tämä on vääjäämätön seuraus, mikäli taidehistorian tutkimuksen toivotaan olevan aidosti yhteensopiva

luonnontieteellisen maailmankuvan kanssa. Vaikka lähestymistapa ei tarjoa tutkijalle valtaa vapaasti määritellä tutkimuksen ontologis-epistemologista perustaa, monitieteellisyyden näkökulmasta se kannustaa taidehistorian tutkijoita tutustumaan ja ottamaan vaikutteita maailmoja 1 ja 2 tutkivien tieteiden, kuten empiirisen psykologian tutkimustuloksista. Tämä ei toisaalta suinkaan ole uusi idea, sillä esimerkiksi jo Pächt ja Gombricht sovelsivat aktiivisesti aikansa psykologian tutkimustuloksia taidehistoriaan.

Kyseessä olisi ns. modernismin projektin perillinen, mutta kuten pyrin tutkielmani toisessa luvussa argumentoimaan, tätä ei tulisi mielestäni pitää välttämättä kielteisenä asiana. Olenkin pyrkinyt tuomaan esiin modernismin monipuolisuutta: suuntausta ei mielestäni ole mahdollista tarkastella näennäisen yhtenäisenä kokonaisuutena. Tämä tutkielma on kuitenkin ennen kaikkea vasta teoreettista pohjastrukturin tutkimusta; alustava puheenvuoro, toivottavasti ensiaskel kohti mahdollista tätä seuraavaa laajempaa konkreettista tutkimusta. Ikka Niiniluodon kriittinen tieteellinen realismi yhdistettynä emergenttiin materialismiin on vain yksi realismin tradition moderneista varianteista.

Vaikka tutkielma tapaustutkimuksen omaisesti keskittyy juuri tähän yhteen teoriaan, voisi sen yleisen sanoman tiivistää kehoitukseksi tutustumaan realismin moderneihin variantteihin. Realismi ei ole kadonnut mihinkään taidehistorian tutkimuksesta, vaikka se ei olekaan jostain syystä ottanut osaa uuden taidehistorian murroksen myötä alkaneeseen ja yhä jatkuvaan tieteenalan metodologis-teoreettiseen keskusteluun. Filosofiansa realismin teoreettinen kehitys ja vuoropuhelu kilpailijoidensa kanssa on jatkunut kokoajan, mutta jostain syystä tämä ei ole heijastunut taidehistoriaan.

Vaikka ei kannattaisikaan kriittisen tieteellisen realismin epistemologisia lähtökohtia, tämä tutkielma on yleisemmin samalla esimerkki analyttisen filosofian soveltamisen hyödystä, sen kyvystä selventää ja eritellä taidehistorian tieteenalan keskustelua ja kiistakysymyksiä erityisesti metodologian teoreettisessa tutkimuksessa. Samaa lähestymistapaa voidaan soveltaa myös hyvin toisenlaisiin aiheisiin, mukaan lukien tieteellisen realismin heikkouksien kritisoimiseen. Analyttisen filosofian merkittävin anti taidehistorialle ei tämän tutkimuksen perusteella ei ole mannermaisesta filosofian tavoin uusien aiheiden tai käsitteiden esilletuominen, vaikka suuntauksen sisällä kehitetyt tieteenfilosofian käsitteet voivatkin olla hyödyllisiä taidehistorian

metodologian tarkastelussa. Sen sijaan antina on ennen kaikkea analyttisen filosofian suuntauksen yleinen erittelevä argumenttia ja sen etenemistä painottava lähestymistapa.

Kotimaista taidehistorian tutkimusta on yleisesti ottaen leimannut voimakas sitoutuminen empirismiin. Vaikka tutkielmani käsittelee näennäisesti jopa täysin uutta aihetta taidehistorian metodologiassa, paljastuu se tarkemmin katsottuna varsin konservatiiviseksi: KTRE ja tutkielmani sen mukana pyrkii juuri puolustamaan perinteisen empirisen tutkimusta terveen järjen mukaista lähtökohtaa ihmismielestä erillisestä maailmasta tutkimuksen kohteena, joskin nykyisen taidehistorian metodologisen pluralismin mukaisesti tuomalla tutkimukseen liittyvän teoreettisen perustan avoimesti esiin ja ottamalla aktiivisesti osaa tieteenalan metodologiaa koskevaan keskusteluun. Tässä mielessä tutkielmani nivoutuukin juuri kotimaisen taidehistorian perinteiseen empiristiseen suuntaukseen, pyrkien täyttämään hiljaisen realismin jättämää aukkoa taidehistorian teorian keskustelussa.

Monitieteellinen tutkimusympäristö luo helposti sisäisiä jännitteitä, sillä vaikka kilpailevat suuntaukset toimivatkin saman instituution alla, ne voivat tieteenfilosofialtaan olla jopa vihamielisiä joitakin kilpailijoitaan kohtaan. KTRE ei ole tämän suhteen poikkeus. Jos totuuskeskeiset normit ovat keskeisiä kaikelle tieteelle, kuten KTRE argumentoi, meidän tulee – kuten Niiniluoto (1999, 301) huomauttaa – olla huolissamme yrityksistä leimata ne ”vanhanaikaiseksi ideologiaksi”. Mikäli hyväksyy kriittisen tieteellisen realismin mukaisen totuuden käsitteen taidehistorian tutkimustyön keskeiseksi tavoitteeksi, on tärkeätä tiedostaa joidenkin¹⁶ taidehistorian tieteenalalla vaikuttavien antirealististen suuntausten pyrkivän heikentämään tieteen epistemistä auktoriteettia yhteiskunnassa (Niiniluoto 1999, 287). Pyrkimykselle kehittää avoimesti tieteenfilosofiseen realismiin perustuvaa taidehistorian tutkimussuuntausta, on mielestäni tilausta taidehistorian nykyisessä metodivalintojen merkitystä korostavassa monitieteellisessä tutkimusympäristössä.

Toisaalta tämä suuntausten välinen jännite voidaan nähdä taidehistorian tieteenalan kokonaisuuden kannalta myös hyödyllisenä, tiedettä eteenpäin työntävänä voimana. Kriittisen tieteellisen realismin pohjalta toimiva tutkimussuuntaus voisikin herättää

¹⁶ Esimerkiksi tieteenfilosofinen postmodernismi, Foucaultin epistemiteoria, Derridan dekonstruktioismi; ks. Niiniluoto 1999, 287.

tieteenalan sisällä runsaasti keskustelua ja tätä kautta vaikuttaa myönteisesti taidehistorian metodologian kehitykseen, vaikka sen ajatukset eivät saavuttaisikaan laajempaa suosiota. Filosofian anti taidehistorian metodologialle onkin juuri sen tapa saada ihminen kyseenalaistamaan ja uudelleenarvioimaan omia teoreettia olettamuksiaan.

7. Lähteet

Bal, Mieke and Bryson, Norman, 1998. *Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders*. Teoksessa *The Art of Art History – A Critical Anthology*. Ed. Donald Preziosi. Oxford: Oxford University Press, 242-256.

Bhaskar, Roy, 1987. *Scientific Realism & Human Emancipation*. London: Verso.

Burke, Peter, 1991. *Overture: the New History, its Past and its Future*. Teoksessa *New Perspectives on Historical Writing*. Ed. Peter Burke. Cambridge: Polity Press, 1-23.

Burr, Vivien, 1995. *An Introduction to Social Constructionism*. New York: Routledge.

Gombrich, Ernst, 1991. *Topics of Our Time: Twentieth-century issues in learning and in art*. London: Phaidon Press Limited.

Harris, Jonathan, 2001. *The New Art History: A Critical Introduction*. London & New York: Routledge.

Hiekkanen, Markus, 1999. *Taideteosten ja rakennusten ajoitus*. Teoksessa *Katseen rajat: taidehistorian metodologiaa*. Toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 228-238.

Ijäs, Minna, Kuusamo, Altti, ja Niemelä, Riikka, 2010. *Esipuhe: Nykytaidehistorian monet lähestymistavat*. Teoksessa *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Toim. Minna Ijäs, Altti Kuusamo ja Riikka Niemelä. Turku: Utukirjat, 6-15

Kaitaro, Timo, 1998. *Ranskalainen valistus ja järjen kritiikki*. Teoksessa *Filosofian historian kehityslinjoja*. Toim. Petter Korkman ja Mikko Yrjönsuuri. Helsinki: Gaudeamus, 289-312.

Kannisto, Heikki, 1998. *Kant ja järjen itsekritiikki*. Teoksessa *Filosofian historian kehityslinjoja*. Toim. Petter Korkman ja Mikko Yrjönsuuri. Helsinki: Gaudeamus, 313-335.

Kant, Immanuel, 1998. *What is Enlightenment?* Teoksessa *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Ed. Donald Preziosi. Oxford: Oxford University Press, 70-75.

Kearney, Richard, 1994. *Modern Movements in European Philosophy*. Manchester: Manchester University Press.

Kiikeri, Mika ja Ylikoski, Petri, 2004. *Tiede tutkimuskohteena: Filosofinen johdatus tieteen tutkimukseen*. Helsinki: Gaudeamus.

Kuusamo, Altti, 1990. *Kuvien edessä*. Helsinki: Gaudeamus.

Lukkarinen, Ville, 1998. *Johdatus lukemaan taidehistoriaa ja tutkimaan taiteen historiaa*. Teoksessa *Katseen rajat: taidehistorian metodologiaa*. Toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 9-16.

Lukkarinen, Ville, 1998. *Taiteen tarina*. Teoksessa *Katseen rajat: taidehistorian metodologiaa*. Toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 17-58.

Mikkonen, Kai, 1999. *Kuvan ja sanan suhteesta: Visuaalisen ja verbaalisen esittämisen rajankäyntiä W.J.T. Mitchellin mukaan*. Teoksessa *Kuvasta tilaan: Taidehistoria tänään*. Toim. Kirsi Saarikangas. Tampere: Vastapaino, 115-146.

Moxey, Keith, 2001. *The Practice of Persuasion: Paradox and Power in Art History*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Moxey, Keith, 1994. *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics and Art History*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Niiniluoto, Ilkka, 1999. *Critical Scientific Realism*. Oxford: Oxford University Press.

Niiniluoto, Ilkka, 1990. *Maailma, minä ja kulttuuri: Emergentin materialismin näkökulma*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Niiniluoto, Ilkka, 1983. *Tieteellinen päättely ja selittäminen*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Niiniluoto, Ilkka, 1987. *Truthlikeness*. Dordrecht: Reidel.

Nikula, Riitta, 2011. "Voiko gradun kirjoittaa ilman Foucaultia?", kolumni Tahiti-verkkolehden numerossa 1/2011 (<http://tahiti.fi/01-2011/kolumni/voiko-gradun-kirjoittaa-ilman-foucaultia/>)

Palin, Tutta, 1999a. *Merkistä mieleen*. Teoksessa *Katseen rajat: taidehistorian metodologiaa*. Toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 115-150.

Palin, Tutta, 1999b. *Hollannin kultainen vuosisata: Svetlana Alpersin ja Mieke Balin haaste taidehistorialle*. Teoksessa *Kuvasta tilaan: Taidehistoria tänään*. Toim. Kirsi Saarikangas. Tampere: Vastapaino, 147-176.

Panofsky, Erwin, 1955a. *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton: New Jersey: Princeton University Press.

Panofsky, Erwin, 1955b. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, NY: Doubleday.

Preziosi, Donald, 1998. *Art History: Making the Visible Legible*. Teoksessa *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Ed. Donald Preziosi. Oxford: Oxford University Press, 13-20.

Preziosi, Donald, 1998. *The Art of Art History*. Teoksessa *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Ed. Donald Preziosi. Oxford: Oxford University Press, 507-525.

Prins, Gwyn, 1991. *Oral History*. Teoksessa *New Perspectives on Historical Writing*. Ed. Peter Burke. Cambridge: Polity Press, 114-139.

- Psillos, Stathis, 1999. *Scientific Realism: How science tracks truth*. London: Routledge
- Pächt, Otto, 1999. *The Practice of Art History*. London: Harvey Miller Publishers.
- Saarikangas, Kirsi, 1999. *Johdanto: Merkityksellinen tila*. Teoksessa *Kuvasta tilaan: Taidehistoria tänään*. Toim. Kirsi Saarikangas. Tampere: Vastapaino, 7-16.
- Saarikangas, Kirsi, 1999. *Tila, konteksti ja käyttäjä: Arkkitehtonisen tilan, vallan ja sukupuolen suhteista*. Teoksessa *Kuvasta tilaan: Taidehistoria tänään*. Toim. Kirsi Saarikangas. Tampere: Vastapaino, 247-298.
- Scott, Joan, 1991. *Women's History*. Teoksessa *New Perspectives on Historical Writing*. Ed. Peter Burke. Cambridge: Polity Press, 42-66.
- Sharpe, Jim, 1991. *History from Below*. Teoksessa *New Perspectives on Historical Writing*. Ed. Peter Burke. Cambridge: Polity Press, 24-41.
- Stewen, Riikka, 1999. *Perspektiivi: (Post-)Modernin diagnostiikan alkeita*. Teoksessa *Kuvasta tilaan: Taidehistoria tänään*. Toim. Kirsi Saarikangas. Tampere: Vastapaino, 99-114.
- Töttö, Pertti, 2000. *Pirullisen positivismin paluu: Laadullisen ja määrällisen tarkastelua*. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.
- Vakkari, Johanna, 1999. *Taideteosten attribuointi*. Teoksessa *Katseen rajat: taidehistorian metodologiaa*. Toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 216-227.
- Wesseling, Hank, 1991. *Overseas History*. Teoksessa *New Perspectives on Historical Writing*. Ed. Peter Burke. Cambridge: Polity Press, 67-92.
- Wood, Christopher, 1999. *Introduction*. Teoksessa Pächt, Otto, 1999. *The Practice of Art History*. London: Harvey Miller Publishers, 9-18.