

Suomalaisen tarinan saksalais-venäläinen säie: Tyko Sallisen kansankuva ja primitivismi

Timo Huusko

Artikkelini käsittelee Tyko Sallisen (1879–1955) henkilökuvamaalauksia 1910-luvun jälkipuolella sekä niiden suhdetta modernin taiteen primitiivisyysdiskurssiin ja ekspressionismin ihanteisiin. Tutkin erityisesti Sallisen kansankuvan modaliteetteja¹ osoittaakseni sen yhtymäkohdat saksalaisen *Der Blaue Reiter* -taiteilijaryhmän ja venäläisen Natalia Gontsharovan (1881–1962) käsityksiin taiteen ja kansan yhdistämisestä. Salisesta tehtiin jo hänen elinaikanaan taiteilija, jonka vahvuutena nähtiin alkuvoimaisen suomalaisuuden kuvaaminen.² Kansallisen omaleimaisuuden korostaminen nimen-

omaan hänen 1910-luvun jälkipuolen tuotannossaan³ on kuitenkin jättänyt taka-alalle hänen maalaustapansa yhtäläisyydet eurooppalaiseen aikalaistaiteeseen. Salliseen liitetty ajatus taiteilijasta kansan ”aidon” olemuksen tulkkina ei myöskään ole sisäsyntyisesti suomalainen käsitys. Artikkelin pääasiallinen tarkoitus onkin osoittaa Sallisen taiteen kansalliseksi ja alkuvoimaisiksi oletettujen piirteiden limittyminen Saksan ja Venäjän muutamaa vuotta aiempaan moderniin taiteeseen ja taideajatteluun.

Keskityn artikkelissani vuosiin 1914–18, jolloin ensimmäisen maailmansodan syttymisen katkaisi taiteilijoilta yhteydet Ranskaan, mutta yhteydet Skandinaviaan ja Venäjälle sekä osin Saksaan säilyivät ja vahvistuivat. Näitä yhteyksiä ei ole paljontaan tutkittu. Maailmansodan päättymisen avasi taas tien Ranskaan, mutta se merkitsi myös suurten keisarikuntien romahtamista ja uusien kan-

sallisvaltioiden syntyä. Itsenäistyvän Suomen kontaktit Venäjälle lakkasivat, ja vuoden 1918 alussa käyty sisällissota toi uudenlaisia sävyjä Sallisen taiteeseen.

Analyysini rakentuu Sallista koskevan tiedon lisäksi Venäjän ja Saksan taiteen nationalistissävytteisten ja primitiivisyyttä painottavien taidekäsitysten tarkastelulle. Sallisen muotokuvista väitellyt Marja-Liisa Linder on jo viitannut Sallisen tietyissä teoksissa oleviin samankaltaisuuksiin *Die Brücken* ja *Der Blaue Reiterin* taiteilijoiden sekä joidenkin Venäjän avantgarden taiteilijoiden teosten kanssa⁴, mutta hän ei ole käsitellyt taidekäsitysten taustalla olevia lähtökohtia eikä varsinkaan sitä, miksi saksalaisissa ja venäläisissä taiteilijapiireissä osoitettiin kiinnostusta primitiivisinä pidettyjä kulttuureita ja muotoja kohtaan. Primitiiviseen ihmiskuvaan viitattiin Sallisen taiteesta kirjoitettaessa yhtä hyvin Suomessa kuin Skandinaviassakin,⁵ joten



on kiinnostavaa hahmottaa näiden ilmiöiden merkityksiä ja historiallista asiayhteyttä. Sallinen on jättänyt itsestään hyvin vähän omaelämäkerrallista lähdeaineistoa, ja siksi hänen taiteellisten motiivinsa selvittely on tavallistakin tulkinnanvaraisempaa. Saksa-laisten ja venäläisten yhteyksien osoittaminen täytyykin nähdä yhtenä näkökulmana Sallisen teoksiin, eikä tarkoituksena ole sulkea pois muita hänen taiteestaan jo esitettyjä tulkintoja.

Sallisen kansankuvan modaliteettien tutkimisella tarkoitan puolalaisen Jan Białostockin havainnollistamasta *modus*-käsitteestä johdettua taideteosten kokonaistunnelmaan vaikuttavien tekijöiden eli modaalistien aspektien käsittelyä. Moduksella viitataan tällöin teoksen tunnevaikutusta luovaan yleissävyyn, joka on yhtä lailla sidoksissa teoksen aiheeseen kuin sen ilmaisutapaan.⁶ Tavoiteltuun tunnevaikutukseen johtavat siten aiheenvalinnan ohella esimerkiksi teoksen sommittelulliset ja muotoa luovat tekijät, väriyhdistelmät ja vaikkapa teoksen materiaalisesta maalauspinnoista käsittely.⁷

Tyko Sallisesta on kirjoitettu paljon, mutta hänen taiteensa kansainvälisiä yhteyksiä on tutkittu yllättävän vähän. Keskeisenä kim-

moitteena Sallis-tutkimukselle on toiminut Tito Collianderin tekemä elämäkerta, joka julkaistiin ensimmäisen kerran 1948. Siinä on rakennettu kuva Sallisesta tosisuomalaisena ja aggressiivisen maskuliinisena taiteilijana. Kirja korostaa myös Sallisen käsityöläismäistä tekotapaa ja riippumattomuutta taideteorioista tai muista taiteilijoista.⁸ Esimerkiksi vuosien 1914–1920 väliseltä ajalta Colliander nostaa esille ainoastaan Paul Cézannen merkityksen maalaustyylin uusiutumiseksi,⁹ mutta ei erittele kiinnostusta Cézanneen millään tavalla.

Kansallisen taiteilijamyytin erittelyn ohella Sallista koskeva tutkimus on keskittynyt hänen uskonnollisen taustansa ja ongelmallisen naisuhteensa käsittelyyn.¹⁰ Poikkeuksen muodostavat lähinnä Marja-Liisa Linderin edellä mainittu väitöskirja¹¹ sekä Hyvinkään taidemuseossa 2006 toteutettu julkaisu Tyko Sallinen. *Krapulan maalarin riivaaja ja enkeleitä*, joka dokumentoi paikallisista lähtökohdista vuodesta 1916 alkaen syntyneitä Sallisen maalauksia.¹² Varhaisemmista julkaisuista on syytä mainita myös Leonard Bäcksbackan vuonna 1960 ilmestynyt kirja Sallisesta, jossa keskitytään hänen taiteeseensa vuosina 1905–14.¹³

Leonard Bäcksbackan mukaan Sallisen taidekauppias Gösta Stenman (1888–1947) kehotti Sallista tutkimaan kubisteja ja Henri Rousseau'n taidetta, kun tämä meni Pariisiin kesäkuussa 1914. Sallinen kävi tutustumassa ainakin Wilhelm Uhden gallerian teoksiin.¹⁴ Sekä Uhdella että Daniel-Henry Kahnweilerilla, joihin Stenman oli samana vuonna tutustunut, oli tuolloin mahdollista nähdä Pablo Picasson ja Georges Braquen harmaasävyisiä teoksia ns. analyttisen kubismin vuosilta.¹⁵ Cézannen taiteeseen Sallinen perehtyi viimeistään matkallaan Pariisiin Kööpenhaminassa olleessa 1800-luvun ranskalaisen taiteen näyttelyssä.¹⁶

Sallinen ja modernin taiteen primitivismi

Pariisin-matkan kiinnostuksen kohteet näkyvät selvästi Sallisen 1914–15 maalaamassa *Kääpiö*-teoksessa (Pohjanmaan museo, Vaasa). Sitä leimaa sammutettu sinisävyinen väriskaala sekä Cézannea jäljittelevä maalaustapa, missä muotoutuvuudet rakennetaan väreillä. Kääpiöhahmon kasvoja vinoine silmineen ja korkeine poskipäineen luonnehtii myös primitivistinen henkilöhaamon käsittely. Piirre leimasi oikeastaan jo tiettyjä Sallisen naiskuvia, kuten maalausta *Riekkalan*



tyttö (1914; kuva 1), jonka hän teki Sortavallassa alkuvuonna 1914. Salliselle ominaiseen Cézannen rytmikkäitä siveltimenvetoja ja kubismia sekä ekspressionistista tunneilmaisua yhdistelevään maalaustapaan liittyvä primitivismi onkin kiinnostavaa nostaa lähempään tarkasteluun ja suhteuttaa se ajan taide- ja kulttuurihistoriallisiin tapahtumiin.

Modernille primitivismille on ominaista pyrkimys aidon ja alkuperäisen elämänmuodon tai ihmistyyppin kuvaamiseen. Alkuperäisyyden lähteille on yleensä pyritty kahta tietä: joko kuvaamalla vieraita kulttuureja, joiden elämänmuoto on kuviteltu alkukantaiseksi, tai mytologisoimalla oman maan talonpoikainen elämänmuoto aidommaksi ja turmeltumattommaksi kuin teollistuneen yhteiskunnan elämä.¹⁷ Jälkimmäisessä tapauksessa taide on usein nivoutunut keskusteluun oman, myönteisessä valossa nähdyn kansallisen ominaisuuden määrittelystä.¹⁸

Jako kokevan subjektin ja koettavan objektin eli primitiivisen ”toisen” välillä ei ole kuitenkaan yksioikoinen, ei ainakaan kulttuurien ja yhteiskuntaluokkien välisillä raja-alueilla. Sarah Warren on tutkinut venäläisen avantgarde-taiteilijan Mihail Larionovin (1881–1964) tuotantoa ja korostanut, että

Larionovin teoksia vuosilta 1909–1912 voidaan lukea niin, että kokeva taiteilijasubjekti ja hänen tutkimansa objekti sulautuvat, mistä on seurauksena myös taiteilijan itseyden määrittely primitivismin kautta, eräänlainen itsensä eksotisointi.¹⁹

Warrenin tapa lukea Larionovia näyttäisi olevan sovellettavissa myös Tyko Sallisen taiteeseen. Sallinenhan kapinoi julkisesti sivistyneistöön kuuluneita taide-elämän merkikhenkilöitä ja heidän edustamiaan arvoja ja normeja vastaan. Puhe hänen taiteensa aitoudesta ja rehellisyydestä näyttäisi liittyvän siihen, että Sallinen asemoi itsensä aikalaisten silmissä varsin uskottavasti osaksi kuvaamaansa kansaa – tai ainakin lähemmäksi kouluttamatonta kansaa kuin ne, jotka mielsivät itsensä osaksi sivistyneistöä.²⁰ Sallisen taiteen vastaanoton lisäksi onkin aiheellista pohtia lähemmin myös sitä, minkälaiseen positioon hän taiteessaan asemoi itsensä suhteessa kuvattaviinsa, ja millaista mielikuvaa kansasta hänen teoksensa ilmentävät.

Sallisen äitisuhde peilaa kiinnostavasti hänen naiskuvaansa. Sallisen puoliso Helmi Vartiainen (1888–1920) ei omaksunut Sallisen taustalla ollutta lestadiolaista elämäntapaa, ja Helmistä irtautumisen



Kuva 1. Tyko Sallinen, *Riekkalan tyttö*, 1914. Ateneumin taidemuseo, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Janne Tuominen.

aikana maalattu *Taiteilijan äiti* (1916; kuva 2) kuvaa äidin ankarana ja ikään kuin poikaansa syyttävänä omanatuntona. Samana vuonna syntynyt cézannemainen harmaan ja ruskean sävyinen *Isoäiti* (1916, EMMA, Saastamoisen säätiön taidekokoelma) korostaa sukupolvien jatkuvuutta, elämänta-





Kuva 2. Tyko Sallinen, *Taiteilijan äiti*, 1916. Tampereen taidemuseo.

van muuttumattomuutta ja naisen tehtävää synnyttäjänä ja huolehtijana. Sama mytologisoiva naisen rooli korostuu myös vuotta myöhemässä *Kauppiaan tyttäret* -maalauksessa (1917, Ateneumin taidemuseo), jossa nähdään taiteilijan tuleva vaimo Katarina Tschepurnoff sisarineen Sallisen Taju-tyttärestä huolehtimassa.

Taiteilijan äiti on primitivistinen ja lähes toteemin kaltainen. Emile Durkheimin mukaan toteemin merkitys on 'alkukantaisissa' yhteisöissä ollut heimon yhdistäminen,²¹ ja tässä tapauksessa voisi leikkiä ajatuksella, että maalaus oli ikään kuin merkki Sallisen katumuksesta ja kääntymyksestä omiensa puoleen. Maalauksen värimaailma tulee Picasson ja Braquen kubismista, mutta kuvattava hahmo ja sen sommittelu on ilmeisesti omaksuttu Marc Chagallin teoksesta *Rukoi-leva juutalainen* (1914, The Art Institute of Chicago), joka oli esillä Helsingissä keväällä 1916 Strindbergin taidesalongissa pidetyssä venäläisen taiteen näyttelyssä. Näyttely tuli Helsinkiin Nadeshda Dobyshinan Bureau d'Art -galleriasta Pietarista.²²

Sallisen taiteesta puhuttaessa onkin muutamia kertoja mainittu yhteyksistä Venäjän avantgardeen.²³ Tarkempaa kartoitusta asiasta ei ole kuitenkaan tehty. Sallisen Venäjä-kontakteista ei tiedetä paljoakaan. Hän ei osannut venäjää, mutta hänen vanhempansa olivat asuneet Pietarissa ennen hänen syntymäänsä, ja hänen Sortavalasta kotoisin ollut Helmi-puolisonsa osasi venäjää.²⁴ Sallisen teoksia oli esillä Pietarissa vuodenvaihteessa 1914–15 suuressa näyttelyssä, joka

oli järjestetty haavoittuneiden venäläisten sotilaiden hyväksi. Sallinen ei kuitenkaan oletettavasti itse nähnyt näyttelyä.²⁵ Sen suomalainen organisaattori oli Sallisen taidekauppias Gösta Stenman ja venäläinen järjestäjä taidemaalari Nikolai Schmakoff (1871–1956), johon Stenman oli tutustunut.²⁶

Sallinen oli vuoden 1914 alussa Sortavalassa samaan aikaan kun Helsingissä oli Salon Strindbergin järjestämä ja Herwarth Waldenin *Der Sturm* -gallerian tuottama *Der Blaue Reiter* -näyttely, eli "Ekspressionistisen ja kubistisen taiteen näyttely", kuten sitä täällä kutsuttiin.²⁷ Suuri osa sen teoksista oli Kölnin vuoden 1912 *Sonderbund*-näyttelystä reputettuja *Der Blaue Reiter* -ryhmän teoksia. On mahdollista, että Sallinen ei käynyt katsomassa tätä näyttelyä, jossa oli saksalaistaiteilijoiden ohella Münchenissä asuneiden venäläistaiteilijoiden teoksia ja esimerkiksi yksi Natalia Gontsharovan maalaus.²⁸

Näyttää kuitenkin ilmeiseltä, että Sallinen oli perehtynyt vuonna 1912 julkaistuun *Der Blaue Reiterin* almanakkaan ennen Sortavalassa maalattuja teoksia. Yhteys ilmenee ennen muuta vinoiksi primitivisoitujen silmien kuvauksessa esimerkiksi *Riekkalan työssä*.²⁹ Tätä primitivismiin piirrettä sovellettiin



enemmänkin saksalaisen *Die Brücke* -ryhmän kuin venäläistaiteilijoiden henkilöhistorioissa.³⁰

Mainittakoon, että Sallisen aiemmasta vuosien 1910–12 tuotannosta on tuotu esiin kansainväliset yhteydet fauvismiin ja eritoten Kees van Dongenin maalauksiin. Sallisen puolisostaan Helmi Vartiainen maalauksissa ns. Mirri-kuvissa on fauvistiseen ilmaisuun liittyen myös selkeitä viitteitä primitiivisenä pidetyn ulkoeurooppalaisen taiteen omaksunnasta, mikä ilmenee varsinkin kasvojen naamiomaisuudessa. Näin ollen voidaan sanoa, että primitivismi kulkee Sallisen tuotannossa johdonmukaisena piirteenä vuodesta 1910 alkaen, mutta ennen vuotta 1914 sen tarkoituksena näyttäisi olleen sovinistinen naiseuden animaalisuuden osoittaminen, eikä kansan omaperäisen olemuksen ilmentäminen.³¹

Der Blaue Reiterin ja Natalia Gontsharovin primitivismi

Jos Sallisen varhemmasta tuotannosta haluaa löytää jotain 'venäläistä', sitä voi lukea juuri *Riekkalan tytön* ruusunpunaisen ja sinisen värin yhdistelmässä ja siihen liittyvässä mallin päällä olevan riihipaitamaisen

puseron käytössä. Sama kombinaatio näkyy esimerkiksi Mihail Larionovin ja Natalia Gontsharovin teoksissa. Yhdistelmä vastaakin venäläiselle avantgardelle ominaista kansantaiteen ja modernististen ilmaisukeinojen sekoittamista.³² Marja-Liisa Linder on viitannut kiinnostavasti siihen vaikutukseen, mikä Sortavalan Rantueen saaren vanhan ortodoksisen kirkon sinipunavoittoisilla ovimaalauksilla ja ikonikokoelmalla mahdollisesti oli Sallisen väri- ja muotonaikemyskseen.³³

Sallisen Riekkalassa-olon aikana Natalia Gontsharovalla oli Pietarissa suuri retrospektiivinen näyttely Nadeshda Dobyshinan galleriassa, mutta Sallinen tuskin kävi siellä. Sen sijaan sen saattoi nähdä Stenman, joka kävi tapaamassa Sallista Riekkalassa maaliskuussa 1914 matkallaan Pietariin.³⁴ Gontsharova oli tuolloin jo julkisuuden henkilö,³⁵ joten on oletettava, että tieto näyttelystä ei mennyt taidetta seuraavilta ohi.

Oleellisempaa on kuitenkin, että Stenman tutustui Pietarissa viimeistään vuonna 1917 Aleksandr Benois'hun (1870–1960), joka oli vakuuttunut Gontsharovin taiteesta.³⁶ Benois oli jo 1909 kirjoittanut artikkelin (uus-)primitivistisestä suuntauksesta ja kansanomaisten *lubkien* merkityksestä Venäjän

modernille taiteelle. Kirjoitusta pidettiin Venäjällä parhaana perehdytyksenä ilmiöön.³⁷ Benois näki primitivismiin ja maalaiselämän ihannoinnin merkityksen siinä, että se auttoi palaamaan välittömään tunnehavaitsemiseen ja taiteelliseen vakavuuteen.³⁸

Suoraa tunneyhteyttä haettiin nimenomaan maalaustapaa uudistamalla. Venäjän primitivistit halusivat tavoittaa saksalaisen *Der Blaue Reiter* -ryhmän taiteilijoiden tapaisesti uudessa taiteessa saman välittömästi vaikuttavan muototunteen, mikä nähtiin myös primitiivisinä pidettyjen kansojen kulttiesineissä.³⁹ *Der Blaue Reiteriin* kuuluneelle Gontsharovalle oli ryhmän yhden keskushahmon, saksalaisen Franz Marcin (1880–1916) tavoin olennaista pyrkiä ilmaisemaan myös tuntemuksia, joita pidettiin omalle kansalle ominaisina ja sukupolvien taakse ulottuvina.⁴⁰

Gontsharova korosti venäläisyyden 'itäistä' olemusta. Hän syventyi kansantaiteeseen ja kansanperintöihin⁴¹ ja loi vuosina 1907–11 ranskalaisen modernin taiteen pohjalta tunnistettavan muotokielen, jossa korostuu ihmisen ja maan rytmillinen yhteys, työn raskas poljento ja sen lähes uskonnollinen hartaus.⁴² Maaseudun työt sekä vuodenvaihtoon liittyvät juhlat ja us-



konnolliset menot saivat hänen aiheistossaan Venäjällä kansallista merkittävyyttä. Olennaista on myös narratiivisuuden korostaminen.⁴³

Sallisen taiteessa onkin selviä yhtäläisyyksiä Gontsharovin teoksiin. Molempien maalauksissa ihmishahmojen rytmisen sommitelu luo tunnetta juurevuudesta ja hahmojen painovoimaisista siteistä omaan maaperään, vaikka Sallisella onkin Gontsharovaa enemmän rakenteellista syvyysvaikutelmaa teoksissaan. Hahmojen arkaisoiva kulmikkaus ja värinkäyttö ja näin syntyvä raskauden tuntu ovat molemmilla taiteilijoilla lähellä toisiaan, samoin kuin arkisen elämän vakava hartauttaminen.⁴⁴ Gontsharovin teoksiin verrattuna samankaltainen modaalinen tunnevaikutus alkaa kuitenkin ilmetä Sallisella vasta kun hän ryhtyy tekemään narratiivisia perhe-elämä pyhittäviä henkilösommitelmia vuonna 1916 ja liikerytmiä korostavia ryhmäsommitelmia vuodesta 1917 lähtien.

Primitivismi ja ekspressionismi

Gontsharovin ja Franz Marcin taideajattelussa korostuu kansalliseksi koettu taideperintö ja suoran ja 'primitiivisen' yhteyden luominen kansaan.⁴⁵ Sillä on leikkauskohtia ekspres-

sionismia puoltaneen saksalaisen Wilhelm Worringerin (1881–1965) taideteorioihin, joiden mukaan 'pohjoisten' kansojen abstraktiopakko ilmeni myös primitiivisessä taiteessa. Pohjoisilla kansoilla oli Worringerin mukaan välimerellisen kulttuuripiirin asukkaisiin verrattuna ylipäätään primitiivisempi eli vaistonvaraisempi ja kaikelle transsendentille alttiimpi suhde todellisuuteen.⁴⁶

Sallisen kannalta on merkille pantavaa, että Ludvig Wennervirta (1882–1959) toi keväällä 1915 worringerilaisen näkemyksen ekspressionistisen taiteen luonteesta⁴⁷ suomalaiseen julkisuuteen esittelemällä Paul Fechterin laajalle levinneen *Expressionismus*-kirjan (1914). Samalla Wennervirta esitti, lähdeään tosin mainitsematta, Franz Marcin *Der Blaue Reiterin* almanakasta peräisin olevan väitteen: uuden taiteen tärkein tehtävä oli sen juovan hävittäminen, joka vuosisatojen kuluessa oli syntynyt luovan taiteilijan, hänen työnsä ja suuren yleisön välille.⁴⁸

Sallisen taidetta alettiinkin vähitellen 1910-luvun lopusta lähtien arvioida kansan olemuksen ikaikaisuutta korostavan ns. primordialistisen nationalisminäkömyksen mukaan⁴⁹ worringermaisien perustein siten, että sen katsottiin ilmentävän syvälle juurtuneita

alkuvoimaisia taidearvojamme.⁵⁰ Näkemyksen yhteyttä saksalaiseen ajatteluun ei kuitenkaan tuotu esille Wennervirran kirjoitusta lukuun ottamatta.

Sallinen oli itsekin ilmeisen kiinnostunut Saksan taiteesta, sillä hän matkusti Saksaan sodan jälkeen syksyllä 1919 ja kävi ainakin Berliinissä ja Dresdenissä. Matka oli kuitenkin sodanjälkeisen kaaoksen vuoksi pettymys, eikä aivan uusin saksalainen taide tehnyt häneen enää vaikutusta.⁵¹ Saksalaisesta ekspressionismista hän hankki kuitenkin kirjoja myöhemminkin.⁵²

Yllä sanotun perusteella tunneilmiasua ja ilmaisun primitiivisyyttä tähdentänyt ekspressionismi on mahdollista nähdä *Der Blaue Reiterin*, Gontsharovin avantgarden ja Sallisen taiteen yhteisenä viitekehystenä, vaikka saksalaisen taiteen läheisyyttä ei maassamme suoranaisten tyylilainojen puuttumisen ja ranskalaisen taiteen esikuvallisuuden vuoksi aikanaan korostettukaan.⁵³ Venäjän taide-elämästä ei 1910-luvulla ns. sortokausien takia ennen vuotta 1917 Suomessa paljoakaan tiedetty, eikä siitä siksi julkisuudessa kerrotukaan.⁵⁴ Esimerkiksi Natalia Gontsharovasta olen löytänyt tuolta ajalta maininnat vain kahdesta suomalaisesta lehti uutisesta.⁵⁵



Sallinen ja Gösta Stenman Pietarissa 1917
Pietarissa järjestettiin keväällä 1917 Suomen taiteen näyttely Dobyshinan taidegalleriassa.⁵⁶ Sen kietoutumista Sallisen ja hänen taidekauppiansa vaiheisiin ei ole aiemmin käsitelty. Gösta Stenman oli kuitenkin jo

vuodesta 1912 saakka kiinnostunut Venäjän taidemarkkinoista⁵⁷ ja kävi Pietarissa usein varsinkin vuonna 1917.⁵⁸ Stenmanilla oli myös tarkoitus perustaa taidegalleria Pietariin ja kaikesta päätellen myydä erityisesti Sallisen teoksia siellä. Kun Suomen

taiteen näyttely avattiin, Stenman kertoi, että hän tulisi ”venäläisten taiteilijoiden ja taiteenystävien pyynnöstä” avaamaan pysyvän taiteenesittelytilan Pietariin syksyllä 1917.⁵⁹ Stenman oli selvästikin informoinut venäläisiä ystäviään Sallisen merkityksestä, koska sekä Benois että Schmakoff olivat jo ennen Suomen taiteen näyttelyn avaamista kiinnostuneita näkemään erityisesti Sallisen teoksia.⁶⁰ Itse Sallinen oli tullut Juho Rissan kanssa ripustamaan näyttelyä yli viikkoa ennen avajaisia.⁶¹ Sallinen osallistui näyttelyyn neljällätoista vuosina 1914–17 maalatulalla teoksella.⁶²

Artikkelini näkökulmasta on mielenkiintoista, että näyttelyyn aiottiin Heikki Tandefeltin mukaan lähettää myös vanhoja suomalaisia ryijyjä ja raanuja valaisemaan ”suomalaisen väritajun kansallista ominaisuutta”.⁶³ Ajatuksena oli toisin sanoen primitivistisesti korostaa suomalaisen modernin taiteen yhteyttä sen alkuperään. Tietääkseni hanke ei kuitenkaan toteutunut.⁶⁴

Koska Suomen taiteen näyttelyä Pietariin kaavailtiin jo kesän 1916 aikana, voi pohtia, alkoiko Sallinen mahdollisesti maalata teoksiaan venäläistä taideyleisöä silmällä pitäen. Näihin aikoihin hän teki muutamia primitivis-

Kuva 3. Tyko Sallinen, *Kauppiaan tyttäret*, 1917. Ateneumin taidemuseo, Helsinki.
Kuva: Kansallisgalleria / Jukka Romu.





Kuva 4. Natalia Gontsharova, *Neljä evankelistaa*, 1910. Venäläinen museo, Pietari. Kuva: © Venäläinen museo, Pietari.

tisiä maalauksia, joiden yhtymäkohdat ovat enemmänkin *Der Blaue Reiterin* saksalais-venäläisten taiteilijoiden kuin Venäjän avantgardistien teoksissa. Alkuvoimainen Kilpajuoksu (1917, Ateneumin taidemuseo) muistuttaa Franz Marcin Helsingissä 1914 nähtyä maalusta *Keltainen lehmä* (1911, Solomon R. Guggenheim Museum, New York), ja *Struupopoika* (1917, yksityiskokoelma) *Der Blaue Reiterin* almanakassa ollutta "diletantin" tekemää muotokuvaa.⁶⁵ Kyseiset teokset eivät olleet kuitenkaan Pietarissa esillä.

On hyvin oletettavaa, että Sallinen ehti perehtyä ensi kertaa kunnolla Venäjän aika-laistaiteeseen ja ilmeisesti myöskin Benois'n sitä koskevaan asiantuntemukseen ollessaan toista viikkoa Pietarissa näyttelyn ripustamisen ja avajaisten aikana. Benois kutsui kotiinsa suomalaistaiteilijoita, ja heille järjestettiin tutustumiskäyntejä museoihin.⁶⁶ Avajaisissa oli läsnä myös taiteilija David Burljuk (1882–1967), joka oli kirjoittanut *Der Blaue Reiterin* almanakkaan Venäjän taiteen tarpeesta uusiutua "barbaarisen" taiteen tradition ja ranskalaisen modernismin pohjalta.⁶⁷ Burljuk myös ehdotti suomalaisten ja venäläisten taiteilijoiden yhteisnäyttelyä, johon venäläisistä osallistuisivat varsinkin hänen edustamansa suuntauksen taiteilijat, eli neoprimitivistit ja futuristit.⁶⁸

Tunnetuin esimerkki Venäjän taiteen virikkeistä Sallisen tuotannossa on *Kauppiaan tyttäret* (1917; kuva 3), jonka Linder ilmeisen oikein ajoittaa maalatuksi heti Venäjällä olon jälkeen. Samoihin aikoihin on tehty myös *Lapsenpaimen* (1917, Pohjanmaan museo). *Kauppiaan tyttärien* väri- ja muotomaailmassa on nähty yhteyttä Gontsharovin *Neljä evankelistaa* -maalaukseen (1910; kuva 4).⁶⁹ *Kauppiaan tyttäressä* näkyy Sallisella ensi

kertaa varsinaisesti myös Gontsharovin teoksille ominainen ihmisten juurevuutta alleviivaava kulmikas rytmikkyys. Piirre ilmenee hyvin esimerkiksi Gontsharovin maalauksessa *Pyykkärit* (1911; kuva 5). Niin *Kauppiaan tyttäressä* kuin *Lapsenpaimenessa* korostuu primitivistisenä ja eksotisoivana piirteenä silmien ohella poskiluiden kulmikkaus. Samaa piirrettä Sallinen käytti jatkossa esimerkiksi teoksissaan *Hihhulit* ja *Jytkyt* (molemmat vuodelta 1918, Ateneumin taidemuseo).



Kuva 5. Natalia Gontsharova, *Pyykkärit*, 1911. Venäläinen museo, Pietari. Kuva: © Venäläinen museo, Pietari.



Sallisen primitivismi ei suinkaan jäänyt huomaamatta, sillä Onni Okkonen oletti ironisesti marraskuussa 1917, että "...tuntuu kuin olisi maalari – tai ainakin hänen fantasiansa – tehnyt opintoretken Siperian tundroille ja Aasian poltetuille aroille, Baikal-järvelle ja Mongoliaan päin", ja siltä kuin Sallinen yrittäisi henkilökuvissaan todistaa suomalaisia mongolirotuisiksi.⁷⁰ Muutoksen yhteyttä Sallisen käyntiin Pietarissa ja Stenmanin suunnitelmiin siellä Okkonen ei kuitenkaan tuonut esille. Stenman joutui itse asiassa hautaamaan toiveensa taidekaupasta Pietarissa jo alkukesällä 1917, koska Suomen suhteet emämaahan olivat uudestaan kylmenneet.⁷¹

Tyko Sallisen suomalainen eetos

Sallinen piti kiinni primitiivisista ja arkaistisista piirteistä taiteessaan vielä senkin jälkeen, kun kävi ilmeiseksi, että suhteet Venäjälle piti unohtaa. Tämä näkyy erityisesti hänen henkilökuvissaan, jotka valottavat hänen näkemystään suomalaisesta kansanluonteesta. Suurin osa teoksista on maalattu syksystä 1916 lähtien Hyvinkään Mutilassa hänen uudessa ateljeessaan ja sen lähiympäristössä.

Taiteilijan tuttavapiiriin lukeutui rautatie-työmies Jaakko Paavonkallio, joka oli mallina kahdessa *Puunhakkaaja*-maalauksessa (1917, Ateneumin taidemuseo ja 1916–17, Hyvinkään taidemuseo; kuva 6) ja lisäksi perheensä kanssa maalauksessa *Vierailu* (1917, Tikanojan taidekoti, Vaasa). Paavonkallio oli kouluja käymätön, mutta paljon lukeutunut ja tietävä, ja hän kuului sekä paikalliseen työväenyhdistykseen että evankeliseen herätysliikkeeseen.⁷² Voidaan olettaa, että hän oli Sallisen mieleen, koska Sallinen oli itse kansanomaisempi, lukeneisuutensa puolesta itseoppinut sekä kasvanut herätysliikkeen leimaamassa kodissa. Sallinenkin oli työväenliikkeen kannattaja vielä 1918, omien sanojensa mukaan sosialisti, mutta ei bolševikki.⁷³ Uskontoonkaan hän ei kaikesta päätellen suhtautunut kielteisesti.⁷⁴ Sallisen Taju-tyttären myöhempien muistojen mukaan Paavonkallio oli "...totinen mies, joka alati ajatteli ihmiselämän ja kaikkeuden asioita. Hän ja isä puhuivat keskenään vähän, mutta he ymmärsivät toisiaan."⁷⁵ Vuosina 1916–17 valmistuneessa *Puunhakkaaja*-teoksessa korostuu erityisesti Paavonkallion elämänviisaus, siinä missä vuoden 1917 versio korostaa enemmän elämän raskautta.



Kuva 6. Tyko Sallinen, *Puunhakkaaja*, 1917. Ateneumin taidemuseo, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Jukka Romu.

Maalaustapansa puolesta *Puunhakkaaja*-teoksilla on yhteys Cézannen muotokuvaan muun muassa harmaansiniruskeavoittoisessa sävy maailmassa, rintamuksen korostamisessa ja taustan käsittelyssä. Erottavana tekijänä on hahmon ja varsinkin kasvojen primitivisointi kulmikkautta korostavalla kurbisminukuisella värimuotoilulla. Yhdessä piirteet synnyttävät elämän monotonisuutta alleviivaavan modaliteettitason. Taustan ja henkilöiden toisiinsa sitominen lisää vielä



vaikutelmaa, jossa ihminen on yhtä ympäristönsä ja maaperänsä kanssa. Kulmikas värimuotoilu ja Salliselle ominainen valkoisen pohjavärin paikoittainen esiin raaputtaminen tai valkoisen käyttäminen peitevärinä tuo teoksiin arkaisoivaa ja sukupolvet ylittävää tuntua.

Sallisen värinkäytössä on itse asiassa tuona aikana huomattavissa piirre, joka yhdistää sen Venäjän avantgarden suosimaan kansantaiteen elementtien korostukseen. Kun Onni Okkonen huomautti taiteilijan ”fantasiaopintoretkestä”, hän valitti myös Sallisen värityksen muuttumista ”askeettisemmaksi, omituisen karuksi ja harmaaksi, keltaiseksi, ikään kuin palaneeksi...”⁷⁶ Tällainen oljenkeltaisen ja harmaansinisen leimaama väriasteikko on esimerkiksi *Kauppiaan tyttärissä* ja maalauksessa *Punakaartilainen* (1917, Rakel Kansasen koelma, Varkauden kaupunki). Vaikka Edvard Richter näki kiinnostavasti *Kauppiaan tyttärissä* syksyllä 1917 jotain ”...primitiivistä, vanhaa venäläistä taidetta muistuttavaa sävyä”⁷⁷, väreissä on myös samaa kuin vanhoissa suomalaisissa ryijyissä, joita oli esitelty laajasti Helsingissä Ritarihuoneella jo vuonna 1910.⁷⁸

Sallisen maailmankatsomuksesta tai hänen eettisestä normistostaan ei ole ensi käden tietoja saatavilla, mutta hänen tyttärensä Tajun muistelus vaikuttaa jälkikäteisenä kaunokirjallisenä merkintänäkin uskottavalta. Sen mukaan Sallinen ajatteli, että ei sopinut näyttää paremmalta kuin muut, koska ”me kaikki olemme ihmisiä”, ja ihmisen tuli kunnioittaa elämää työtä tekemällä ja pysymällä leiviskässään, eikä kerjätä maailman kunniaa.⁷⁹ Sanottu tukisi käsitystä siitä, että Sallista yhdisti kuvattaviinsa luterilainen työmoraali ja siihen liittyvä vähään tyytyminen. Voi tulkita, että hän halusi samaistua elämän ankaruuden painamiin raskaan työn tekijöihin, joita hän kuvasi siten, että teoksista heijastuu usein elämän kovuus, alistuminen ja umpimielisyys, mutta välistä myös sisäinen tasapaino ja määrätietoisuus.

Sallisen tapaan mytologisoida suomalaisuutta on myös mahdollista soveltaa Roland Barthesin näkemystä, jonka mukaan myytin muodostaminen on näennäisen itsestään selvänä pidettyjen merkitysten luontia.⁸⁰ Näin ajateltuna Sallisen teosten kuva kohtaloonsa tyytyvästä kansanmiehestä edusti hänelle aitoa ja oikeaa näkemystä suomalaisuudesta.”Aidon” kansannaisen tehtäväksi

Sallinen mytologisoi maalauksissaan lasten kasvattamisen ja heistä huolehtimisen.

Sallisen henkilöryhmäsommitelmat

Oma lukunsa Sallisen tuotannossa ovat kansan- ja työväenaiheiset henkilöryhmäsommitelmat, joita hän teki Suomen sisällissodan aikoihin ja heti sen jälkeen. Piirteiden arkaisointi ja pyrkimys maanläheisen kansansielun kuvaamiseen näkyy selkeimmin teoksissa *Jytkyt* ja *Hihhulit* (molemmat 1918; kuva 7). Gontsharovan teoksille, kuten maalaukselle *Piiritanssi* (1911; kuva 8) ominainen sinipunainen värimaailma ja hahmojen kulmikkuus näkyy Sallisella vielä teoksissa *Piruntanssi* (1919, EMMA – Espoon modernin taiteen museo)⁸¹ ja *Lauantai-ilta* (1920; kuva 9).

Gontsharovan tuotannossa ei ole kuitenkaan Sallisen ryhmäsommitelmille ominaista joukkohurmoksen käsittelyä. Ihmisjoukon kollektiivisen tunnetilan luoma modaliteettitaso näkyy Sallisella maalauksissa *Hihhulit* (1918), *Jytkyt* (1917-18), *Piruntanssi* (1918–19), *Tappelu* (1920; kuva 10) ja *Lauantai-ilta* (1920). Teosten henkilöhahmojen eleiden ja ilmeiden korostamisen lisäksi tunteiden valtaan heittäytymistä tähdentää maalauk-





Kuva 7. Tyko Sallinen, *Jyttyt*, 1918. Ateneumin taide-
museo, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Antti Kuiva-
lainen.

sille ominainen kehämäinen liikerytmi, joka on teoksesta riippuen joko keskihakuista tai keskikokoista. Gontsharovan teoksissa ei ole näin voimakasta liikevaikutelmaa eikä ele- ja ilmekieltä. Piirteet liittyvät Sallisen ryhmäsommitelmat, kuten maalaukset *Hihhulit* ja *Tappelu*, enemmänkin sellaiseen saksalaiseen ekspressionismiin, jossa käsitellään uskonnollisia teemoja tai yhteiskunnallisia epäkohtia ja jonka hahmojen elekielestä on löydettävissä vahvasti tunteisiin vetoavia paatosmuotoja.⁸² Sallisen hyvin tunnetut Uno Eskola (1889-1958) korosti Sallisen



Kuva 8. Natalia Gontsharova, *Piiritanssi*, 1911. Serpuhovin taidemuseo. Kuva: ©
Serpuhovin taidemuseo, Serpuhov.

teosten ja saksalaisen Karl Casparin (1879–1956) maalausten samankaltaisuutta, millä hän ilmeisesti viittasi Casparin uskonnollisiin ryhmäsommitelmiin.⁸³

Sallisen kiinnostus tarkastella joukkohurmasta ilmiönä pohjautunee Suomen sisällissodan synnyttämiin kokemuksiin. Sisällissodan jälkeen Sallisen kuvaama kouluttamaton kansa yleistettiin voittajapuolen taholta usein joukkoutumiselle alttiiksi massaksi, jota ei

ohjannut järki vaan eläimelliset vietit ja alitaju. Ajatukselle saatiin tukea Gustave Le Bonin 1912 suomennetun Joukkosielu-kirjan (*Psychologie des Foules*, 1895) teeseistä.⁸⁴ Kirjan ydinajatuksen mukaan yksilön harkintakyky häviää joukkoutumisen huumassa ja tilalle astuu vaaralliseksi mielletty primitiivisille vaistoille ja tunteille alisteinen joukkosielu. Rakel Kallio on tietääkseni ensimmäisenä kiinnittänyt huomiota siihen, että kuvaa-





Kuva 9. Tyko Sallinen, *Luantai-ilta*, 1920. Tikanojan taidekoti, Vaasa.

miensa primitivististen ihmishahmojen vuoksi myös Sallisen itsensä katsottiin tehneen esimerkiksi *Jytkyt* ja *Hihhulit* vaistojensa ohjaamana ja eräänlaisena villinä luonnonvoimana, eikä hänellä ja hänen taiteellaan siksi ollut arvostelijoiden mukaan kulttuurisesti kohottavaa merkitystä.⁸⁵

Ei ole tiedossani, uskoiko Sallinen itse joukkosielun kansan olemusta turmelemaan vaikutukseen. Niin ymmärretty primitiivisyys ei kuulunut ainakaan Gontsharovin tai Marcin kuvaan myyttisestä kansasta. Sallisen ryhmäsommitelmissa ja varsinkin niiden vastaanotossa kansanhurmoksen käsittely oli

joka tapauksessa avainasemassa, jopa niin, että itsenäisyyden alkuvuosina se määritteli rotuoppien sävyttämää kuvaa suomalaisuudesta Pohjoismaissa.⁸⁶

Lopuksi

Edellä sanotun perusteella Tyko Sallisen kansankuvissa on tunneilmaston primitiivisyyttä korostaneita piirteitä, jotka yhdistyvät *Der Blaue Reiterin* almanakassa esitettyihin tavoit-

teisiin sekä Natalia Gontsharovin edustaman primitivistisen avantgarden pyrkimyksiin. Sallinen rakensi henkilökuvauksensa vuodesta 1914 lähtien Cézannen ja kubismin perustalle, mutta käytti tunnevaikutuksen tehostamiseksi keinoja, jotka korostivat primitivistisesti mallien sidonnaisuutta sukupolvien taakse ulottuviin tapoihin ja ajatustottumuksiin.

Taiteelliset tehokeinot, joilla Sallinen ilmensi sukupolvia läpäisevää kansanolemusta,



Kuva 10. Tyko Sallinen, *Tutkielma Tappeluun II*, 1920 (Varsinainen teos tuhottu). Yksityiskokoelma. Kuva: Bukowskis.



lähenevät samoja keinoja, joita Gontsharova käytti aiheittensa primitivisoinnissa. Sallinen mytologisoi kansanelämää ranskalaisen taiteen pohjalta, mutta Gontsharovin tavoin kulmikkaiksi arkaisoitujen hahmojen rytmillä ja heidän elämän raskauttaman olemuksen hartauttamisella. Venäjän avantgardelle ominainen piirre on myös paikallisen kansantaiteen värimaailman tuominen maalauksiin. Gösta Stenmanin ja Alexander Benois'n tuttavuus ja Benois'n tietämys Venäjän avantgardesta selittää osaksi yhteyttä.

Franz Marcin primitivistinen ja saksalaiselle ekspressionismille ominainen ajatus taiteen suorasta yhteydestä kansaan toteutui tavallaan jo siinä, että Sallinen alkoi kuvata lestadiolaista kasvupohjaansa ja perheyhteisöään sukupolvijatkumon velvoittavuutta ja elämän peruspilareiden ikaikaisuutta korostaen. Sallisen Hyvin-kään-kauden henkilöhahmojen käsittelystä piirtyy samaten näkemys umpimielisestä, maahan sidotusta ja itsensä uhraavasta työteliäästä kansasta. Näin rakentamassaan "aitouden" diskurssissa Sallinen tarjosi sinällään omaperäisen, mutta samalla aatehistoriallisesti Saksasta juontuvan ja myös Gontsharovalle ominaisen primordi-

alistisen kansankuvanäkemyksen suomalaisten omaksuttavaksi.

Viitteet

- 1 Modaalisuudella tarkoitan teoksessa olevia katsojaan vaikuttavia tunnelmatekijöitä tai vakuuttamisen tapoja. Modus-käsitteen historiasta ja modaliteettien olemuksesta ks. esim. Riitta Kormanon, *Sotamuistomerkki Suomessa. Voiton ja tappion modaalista sovittelua* (Turku: Turun yliopisto 2014), 35–41.
- 2 Ks. Rakel Kallio, "Taiteen henkisyttä tavoittamassa. Ekspressionismin tulkintaa suomalaisessa 1910-luvun taidekri-tiikissä", teoksessa *Taidehistoriallisia tutkimuksia 12*, toimittaneet Marja Terttu Knapas ja Marjo-Riitta Simpanen (Helsinki: Taidehistorian seura, 1991), 76–84.
- 3 Sallisen maalaukset *Hihhulit* ja *Jytkyt* vuodelta 1918 on monesti nähty hänen tuotantonsa huipentumana tässä mielessä.
- 4 Marja-Liisa Linder, *Ihmisen kuva Tyko Sallisen muotokuvissa 1905-1919* (Tampere: Tampereen taidemuseo, 2005), 178–180, 212–218 ja 232–240.
- 5 Esim. "Utställningen i Köpenhamn. Uttalanden i den skandinaviska pressen", *Hufvudstadsbladet* 18.12.1919 ja "Mar-raskuun ryhmän näyttely", Helsingin Sanomat 21.12.1918 ("E. R-r").
- 6 Jan Białostocki, *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft* (Dresden: Veb Verlag der Kunst, 1966), 16.
- 7 Ks. Białostocki, *Stil und Ikonographie*, 21–25: Białostocki esittelee vuonna 1966 ilmestyneessä tutkimuksessaan tarkemmin sitä, millaisia ilmaisutapaaan liittyviä piirteitä tietyt aiheet modaalisen tehon saavuttamiseksi vaativat, mutta kuten Altti Kuusamo on huomauttanut, "aiheesta" tai "esittävyvyydestä" riisuttu muodon käsite oli

- modernismin ajan tai-teen vaikuttamisen suuri kielikuva, ja mahdollisti jo itsessään kuvasta puhumisen. Ks. Altti Kuusamo, luku "Kieli ja muoto" kirjoituksessa *Yksi ja monta muotoa*. Modernismin ajan "taiteellisen muodon" kriittistä käsitehistoriaa, luettu 20.4.2018, alttikuusamo.net. Clive Bellin vuonna 1914 teoksessa *Art* lanseeraama "merkitsevän muodon" idea (signifi-cant form) on Kuusamon huomautuksesta hyvänä esimerkkinä. Artikkelissani käsittelen teosten ikonografiaan ja ilmai-sutapaan liittyviä piirteitä samanvertaisina tunnevaikutuksia synnyttävinä tekijöinä.
- 8 Tito Colliander, *Sallinen* (Helsingfors: Söderströms, 1948), esim. 215, 254 ja 287.
 - 9 Colliander, *Sallinen*, 259 ja 270.
 - 10 Esim. Tuula Karjalainen, *Tyko Sallinen. Suomalainen tarina* (Helsinki: Tammi, 2016).
 - 11 Marja-Liisa Linder, Ihmisen kuva.
 - 12 Ks. myös Inka-Maria Laitila ja Tarja Strandén, *Tukaattityttö. Mirri-kuvien takaa katsoo Helmi Vartiainen* (Helsinki: WSOY, 2002).
 - 13 Leonard Bäcksbacka, *T. K. Sallinen. Hans studieår och koloristiska genombrott 1905-1914* (Helsingfors: Konstsa-longens förlag, 1960).
 - 14 Bäcksbacka, T. K. Sallinen, 46–47.
 - 15 Camilla Hjelm, *Modernismens förespråkare. Gösta Stenman och hans konstsalong* (Helsingfors: Centralarkivet för bildkonst, 2009), 43.
 - 16 Bäcksbacka, T. K. Sallinen, 104–105. On mahdollista, että Sallinen näki Cézannen teoksia jo ensimmäisellä Pariisin-matkallaan 1909, mutta merkkejä kiinnostuksesta Cézannen taiteeseen ei näy hänen tuotannossaan ennen vuotta 1914.
 - 17 Ks. Gill Perry, "Primitivism and the 'modern'", teoksessa *Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century* (New Haven & London: Yale University Press in association with The Open University, 1993), 1–28 ja 34–36.
 - 18 Sarah Warren, *Mikhail Larionov and the Cultural Politics of Late Imperial Russia* (Burlington, VT: Ashgate 2013), 14 ja viite 8 s. 41; Pekka Valtonen,



- "Etnisyys ja kansakunta", teoksessa *Nationalismit*, toimittaneet Jussi Pakkasvirta & Pasi Saukkonen (Helsinki: WSOY, 2005), 107–108.
- 19 Warren, Mikhail Larionov, 11–14 ja 37–38.
- 20 Esim. Karjalainen, Tyko Sallinen, 51. Itsemäärittelyn merkityksestä ryhmäytymisprosessissa ks. Marja Vuorinen, "Herrat, hurrit ja ryssän kätyrit – suomalaisuuden vastakuvia", teoksessa *Nationalismit*, 247–252.
- 21 Ks. Josef Haekel, "A Short History Of Totemistic Theory. Durkheim to Radcliffe-Brown", hakusana "Totemism", luettu 2.10.2017, <https://www.britannica.com/topic/totemism-religion>.
- 22 Teos mainitaan taidearvostelussa "Ryska konstutställningen", *Dagens Press* 23.6.1916 ("H. T-t."). Vrt. Linder, Ihmi-sen kuva, 100–101.
- 23 Ks. Aimo Reitala, "Ystävyyttä politiikan varjossa", *Taide* 6/1979; Soili Sinisalo, "Suomalaisista, venäläisistä, avant-gardesta", teoksessa *Tšudnovskin kokoelma Pietarista* (Helsinki: Ateneumin taidemuseo, 1993), 60–67 ja Linder, Ihmisen kuva, 239–240.
- 24 Inka-Maria Laitila, "Perhekuva", teoksessa *Tukaattityttö*, 48.
- 25 "Suomalaista taidetta Pietariin", *Uusi Suometar* 24.11.1914; "Suomen taide Venäjällä", *Helsingin Sanomat* 6.1.1915 ja "Suomalainen maalaustaide Venäjällä", *Aamulehti* 9.1.1915.
- 26 Gösta Stenmanin kirje Karl Hedmanille Pietarista 27.11.1914. Pohjanmaan museo, Vaasa.
- 27 Ks. esim. Salon Strindbergin näyttelyilmoitus *Hufvudstadsbladetissa* 22.2.1914.
- 28 Ks. Ortrud Westheider, "Die Tournee der ersten Ausstellung des Blaue Reiter", teoksessa *Der Blaue Reiter*. Christine Hopfengart (Hrsg.), (Bremen: Kunsthalle Bremen, 2000), 52-53. Gontsharovin teos oli kala-asetelma.
- 29 Ks. *Der Blaue Reiter*. Wassily Kandinsky & Franz Marc (Hrsg.), (München: R. Piper & Co. Verlag, 1912), 21, 99 ja 103. Sivun 21 kiviveistoksen silmänaukot toistuvat Riekkalan tytön ohella myös Sallisen Kääpiö-maalauksessa. Vrt. Linder, Ihmisen kuva, 177–178.
- 30 *Die Brücke* -ryhmän taiteilijoista Strindbergillä oli teoksia Erich Heckeliiltä ja Ernst Ludwig Kirchneriltä.
- 31 Ks. Raket Kallio, "Tyko Sallisen Mirri-kuvat – halun ja inhon peili?", teoksessa *Taidehistoriallisia tutkimuksia 17* (Helsinki: Taidehistorian seura, 1996), 115–119. Sallisen Helmi-puoliso ei varsinaisesti tullut "kansan" parista, vaan hänen isänsä oli maalarimestari ja perheessä arvostettiin opillista sivistystä. Sallisesta ja fauvismista ks. näyttelyluettelo *Le fauvisme ou "l'épreuve du feu". Éruption de la modernité en Europe* (Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1999).
- 32 Esim. Jevgenia Petrova, "Ruutusotamies-ryhmän merkitys venäläiselle kulttuurille. The Knave of Diamonds in Russian Culture", teoksessa *Taiteen etujoukko ja Venäjän kansa. Ruutusotamies. The Knave of Diamonds. Vanguard of Art and Russian People*. Toimittanut ja suomentanut Ilkka Karttunen (Espoo: Palace Editions, 2006), 7–12.
- 33 Linder, Ihmisen kuva, 179–180. Sallisen aiemmassakin tuotannossa, mm. Pyykkäreissä (1911) on Matisselle ja Kees van Dongenille ominaista ruusunpunaisen ja sinivioletin yhdistämistä, mutta siinä ei tapaa Riekkalan työstä alkavaa asiaattisiin piirteisiin viittaavaa etnografisointia.
- 34 Ks. Eino Krohn, *Gösta Stenman. Löytöretkeilijä taiteen maailmassa* (Porvoo: WSOY, 1970), 50. Gontsharovin näyt-telystä Natalia Goncharova. *The Russian Years* (St. Petersburg: Palace Editions, 2002), 327.
- 35 Esim. Elena Basner, "The Artist Richest in Colours", teoksessa *Natalia Goncharova*, 15.
- 36 Ks. Irina Vakar, "Goncharova – 'This Name Had a Ring of Victory'", *The Tretyakov Gallery Magazine* 1/2014, 16. Stenmanin ja Benois'n tuttavuudesta ks. "Taidekuulumisia Pietarista", *Helsingin Sanomat* 4.4.1917 ("–r."). Camilla Hjelm ei mainitse tätä tuttavuutta Stenmania käsittelevässä väitöskirjassaan.
- 37 Warren, Mikhail Larionov, 71–72. Vrt. David Burljuk, "Die 'Wilden' Russlands", teoksessa *Der Blaue Reiter*, 15-19.
- 38 Ks. Warren, Mikhail Larionov, 72. Warren siteeraa Benois'n kirjoitusta "Povorot k lubku" *Rech'*-lehdessä 18.3.1909, s. 2.
- 39 Ks. August Macke, "Die Masken" ja Franz Marc, "Die 'Wilden Deutschlands'", teoksessa *Der Blaue Reiter*, 6–7 ja 21–26.
- 40 Esim. Basner, "The Artist Richest in Colours", 12. Marcista esim. Andrea Kollnitz, *Konstens nationella identitet. Om tysk och österrisk modernism i svensk konstkritik 1908–1934* (Stockholm: Stockholms universitet, 2008), 321–322.
- 41 Gleb Pospelov, "Early Goncharova and Gauguin", *The Tretyakov Gallery Magazine* 1/2014, 39.
- 42 Ks. M. N. Yablonskaya, *Women Artists of Russia's New Age 1900-1935* (London: Thames & Hudson, 1990), 54.
- 43 Vakar, "Goncharova – 'This name Had a Ring of Victory'", 19.
- 44 Linder korostaa Sallisen teoksia hartauttavana tekijänä myös André Derainin vaikutusta. Ks. Linder, *Ihmisen kuva*, 238.
- 45 Franz Marc, "Zwei Bilder", teoksessa *Der Blaue Reiter*, 10–11. Marc valittaa, että taiteilijat eivät enää kykene saa-maan yhteyttä kansansa taiteellisiin vaistoihin samalla tavalla kuin vielä 1800-luvun alussa.
- 46 Franz Marc luki Worringerin väitöskirjan *Abstraktion und Einfühlung* vuonna 1912. Ks. Thomas Harrison, 1910: *The Emancipation of Dissonance* (Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1996), 102.
- 47 'Ekspressionismia' alettiin pitää ensimmäisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen nimenomaan Saksan taiteesta lähtöisin olevana ilmiönä. Ks. Hubert F. van den Berg, "Expressionism, Constructivism and the Transnationality of the Historical Avant-Garde", teoksessa *Transnationality, Internationalism and Nationhood: European Avant-Garde in the First Half of the Twentieth Century*. Hubert F. van den Berg & Lidia Gluchowska (ed.), (Leuven: Peeters, 2013), 40.



- 48 Ludvig Wennervirta, "Uusi maalaustaide, taiteilijat ja yleisö. IV.", *Uusi Suometar* 10.4.1915. Vrt. Franz Marc, "Zwei Bilder", 10–11.
- 49 Ks. Jussi Pakkasvirta ja Pasi Saukkonen, "Nationalismi teoreettisen tutkimuksen kohteena", teoksessa *Nationalismit*, 23–25.
- 50 Vrt. Tuula Karjalainen, "Tyko Sallisen suomalainen saaga", teoksessa *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 12 (Helsinki: Taidehistorian seura 1991), 112–115. Olen kirjoittanut Worringerin ja saksalaisten ekspressionismiteorioiden vaikutuksesta Sallisen taiteen vastaanottoon artikkelissa Timo Huusko & Tutta Palin, "Nationalism, Transnationalism, and the Discourses on Expressionism in Finland: From the November Group to Ina Behrsen-Colliander", teoksessa *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*. Isabel Wünsche (ed.) (tulossa).
- 51 "Sallinen", *Uusi Suometar* 23.12.1919 ("Pertti"). Myös Uuno Eskolan julkaisematon elämäkerta "Routainen tie. Omatekoista elämäkertaa" (kopio Salon taidemuseon arkisto), s. 86–87.
- 52 Sallisen säilyneessä kirjastossa (Hyvinkään taidemuseo) on Leipzigin painetut kirjat Hugo Kraynista (1919), Ludwig Meidnerista (1923) ja Max Pechsteinista (1920) sekä Georg Marzynskin *Die Methode des Expressionismus* (1921).
- 53 Saksalaisen vaikutuksen väheksynnästä ks. Kallio, "Taiteen henkisyyttä tavoittamassa", 76–78 ja Heikki Tandefelt, *Hyvät ja huonot taiteilijat* (Helsinki: Otava, 1915). Tandefelt asettaa kirjassaan vastakkain saksalaisen ja ranskalaisen taiteen ranskalaisen eduksi.
- 54 Venäjä-kontaktien vähäisyydestä kertovat Axel Haartmanin kirjoitukset "De finländska konstnärerna och den 'Finska veckan' i Petrograd", osat I ja III, *Hufvudstadsbladet* 20.4.1917 ja 25.4.1917. Suomalaisitaiteilijat saattoivat toki nähdä Venäjän nykytaidetta Pietarin ja Salon Strindbergin näyttelyjen ohella Malmön Balttilaisessa näyttelyssä alku-vuonna 1914 sekä Pariisissa ennen maailmansotaa.
- 55 "Venäläinen taide Suomessa", *Uusi Suometar* 5.9.1915 ("L.W." [Ludvig Wennervirta]) ja "Venäläinen taide Suomessa", *Savolainen* 19.10.1915 ("Reino"). Jälkimmäisessä uutisessa mainitaan nimeltä Gontsharovan maalaukset *Juutalaisia* (*Sapatti*, 1911), *Omenien keruu* (1911) ja *Aamiainen*. Viimeksi mainittu maalaus ei ole tiedossani.
- 56 Reitala, "Ystävyyttä politiikan varjossa", 8–11 ja Ben Hellman: "Mnogoo! Mnogoo! Mnogoo!". Suomalainen taidenäyttely Petrogradissa 1917", *Idäntutkimus* 4 (2002), 27–40.
- 57 Ks. "Franska konstutställningen i Petersburg", *Dagens Tidning* 31.3.1912 (Gösta Stenman) ja Astrid Forsberg, "Vårt liv bland konst", *IDUN* 41/1942, 22.
- 58 Stenmanin kirjeet Pietarista Karl Hedmanille Vaasaan, esim. 27.11.1914 ja 4.11.1917 (Pohjanmaan museo, Vaasa).
- 59 "Stenmans konstsalong öppnar exposition i Petrograd", *Hufvudstadsbladet* 22.4.1917.
- 60 "Finsk konst till Ryssland. Hvad man säger i ryska konstnärskretsar", *Hufvudstadsbladet* 5.4.1917.
- 61 "Den finska konstutställningen i Petrograd", *Hufvudstadsbladet* 8.4.1917.
- 62 Näyttelyluettelon mukaan teokset olivat *Syysaamu* (ilm. *Kesäaamu*, 1916), *Saaren Anni*, *Pekan Hilma*, *Aamu* (*Aamupäivä* 1916?), *Iltapäivä*, *Kolme poikaa*, *Isoäiti*, *Vieraisilla*, *Maisema*, *Kääpiö*, *Hyvinkää*, *Hunsalasta* ja *Ruokokoski maalaa*.
- 63 "Den finska konstutställningen i Petrograd", *Hufvudstadsbladet* 8.4.1917.
- 64 Vrt. Linder, *Ihmisen kuva*, 240, jossa oletetaan, että ne olivat mukana näyttelyssä. Näyttelystä kertovissa monissa lehtiutisissa ja näyttelyn luettelossa ei kuitenkaan mainita ryijyjä eikä raanuja. Ks. myös Leena Svinhufvud, "Suoma-lainen ryijy – Elävää perinnettä ja taiteilijoiden tulkintoja", teoksessa *Ryijy! The Finnish Ryijy-Rug*, Leena Svinhufvud ja Eeva Viljanen (toim.), (Helsinki: Designmuseo 2009), 11–12: Suomen moderni taide saatettiin kytkeä 1920-luvulta lähtien kansallisen taideperinteen orgaaniseksi jatkeeksi viittaamalla vanhojen ryijyjen samankaltaiseen värimaailmaan.
- 65 Linder, *Ihmisen kuva*, 212–218; *Der Blaue Reiter*, 93.
- 66 Ks. "De finländska konstnärerna och den 'Finska veckan' i Petrograd. III", *Hufvudstadsbladet* 25.4.1917 ja "Suomalainen taidenäyttely Pietarissa", *Uusi Suometar* 21.4.1917 (Hassan).
- 67 David Burljuk, "Die 'Wilden' Russlands", teoksessa *Der Blaue Reiter*, 15–19.
- 68 "De finländska konstnärer och den 'Finska veckan' i Petrograd. II", *Hufvudstadsbladet* 22.4.1917.
- 69 Linder, *Ihmisen kuva*, 239–240.
- 70 "Viikon taidenäyttely", *Uusi Suometar* 28.11.1917 ("O. O-n."). Ks. Ragnar Ekelund, "Marraskuun ryhmä", *Taide* 3/1950, 2-3: Salliselta oli esillä ainakin *Kauppiaan tyttäret*, *Kilpajuoksu*, *Vieraisilla*, *Kalliosta* sekä kyläaiheita.
- 71 "Finländsk konst i Petrograd", *Hufvudstadsbladet* 1.6.1917 ("V-r"). Suomen taiteen näyttely oli avoinna 16.4.–31.5.1917.
- 72 Lea Bergström, "Hyvinkäänkylä Taju Sallisen muistoissa", teoksessa *Tyko Sallinen. Krapulan maalarin riivaajia ja enkeleitä* (Hyvinkää: Hyvinkään taidemuseo, 2006), 58.
- 73 Erkki Koponen, "Suomen Taitelijaseuran vaiheita", teoksessa *Taide enemmän kuin elämä. Muistikuvia taiteemme taipaleelta*, toimittaneet Erkki Koponen, Jorma Tissari ja Reijo Ahtokari (Helsinki: Suomen Taitelijaseura, 1986), 12. Ks. myös Irja Salla, *Isä ja minä* (Porvoo: WSOY, 1957), 151.
- 74 Ks. Salla, *Isä ja minä*, 197.
- 75 Salla, *Isä ja minä*, 57.
- 76 "Viikon taidenäyttely", *Uusi Suometar* 28.11.1917 ("O. O-n.")
- 77 "Taitelijaliitto Auran näyttely III", *Uusi Aura* 23.9.1917 (E. R-r); Linder, *Ihmisen kuva*, 240.
- 78 Ks. U. T. Sirelius, *Suomen ryijyt – Tekstiilihistoriallinen tutkimus* (Helsinki: Erika-kirjat 1988 [1924]), esipuhe ja esim. taulu III, joka esittää Antellin valtuuskunnan kokoelmiin kuulunutta perinneryijyä Saarijärveltä vuodelta 1790. Ryijyjen



kansallisesta merkityksellistämisestä ks. Svinhufvud, ”Suomalainen ryijy”, 11–14 ja Pirkko Sihvo, ”U. T. Sirelius ja Suomen ryijyt”, teoksessa *Ryijy!*, 33–41. 79 Salla, *Isä ja minä*, 107 ja 124.

80 Roland Barthes, *Mytologioita* (Helsinki: Gaudeamus 1994 [1957]), 190-192. Myös Warren, *Mikhail Larionov*, 17.

81 Maalauksen sommittelussa ja väreissä on yhtymäkohtia myös Franz Marcin teokseen *Tyttö ja kissa* (1912, yksityiskokoelma).

82 Raamatullisista aiheista saksalaisessa ekspressionismissä ks. Renate Ulmer, *Passion und Apokalypse. Studien zur biblischer Thematik in der Kunst des Expressionismus*. Europäische Hochschulschriften. Reihe XXVIII. Kunstgeschichte. Bd./Vol. 144 (Peter Lang: Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1992). Aby Warburgin lanseeraamasta paatosmuodon (*Pathosformel*) käsitteestä ks. esim. Ringa Takanen, ”Armollinen Kristus ja toimeliaat naiset – Alexandra Frosterus-Sältinin naisaiheisten alttaritaulujen laupeuden tematiikka”. *Ennen ja nyt. Historian tietosanomat*, nro. 7 (2011), ei sivunumeroita, viitekohdat 71-73, luettu 6.1.2018, <http://www.ennenjanyt.net/2011/07/armollinen-kristus-ja-toimeliaat-naiset-%e2%80%93-alexandra-frosterus-saltinin-naisaiheisten-alttaritaulujen-laupeuden-tematiikka/>. Paatosmuotoja on nähtävissä esimerkiksi Hugo Krainin, Ludwig Meidnerin ja Max Beckmannin maalauksissa. Vrt. viite 52: Sallisella oli sittemmin kirjat näiden taiteilijoiden teoksista.

83 Ks. Eskola, ”Routainen tie”, 91.

84 Esim. Juha Siltala, *Sisällissodan psykohistoria* (Helsinki: Otava, 2009), 138–140.

85 Kallio 1991, 80–82.

86 Ks. Axel Gabriels, ”Den finländska konsten i Köpenhamn”, *Stenmans Konstrevy*, nro 3–4 (1919), 37–46 ja ”Konsten paa Gøteborg-utstillingen. IV. Finsk malerkunst. Av museumsdirektør Jens Thiis”, *Dagbladet* 7.7.1923. Kööpenhaminan Suomen taiteen näyttelyssä 1919 Salliselta oli

mukana mm. *Kauppiaan tyttäret*, *Jytkyt* ja *Hihhulit*. Göteborgin pohjoismaisen taiteen näyttelyssä 1923 mm. *Kauppiaan tyttäret*, *Suomalainen sauna* (1922), *Läksyjen kuulustelu* (1919) ja *Hihhulit*. Oslon Nasjonalgalerietin johtaja Jens Thiis kirjoitti *Dagbladetissa* vuonna 1923 *Hihhuleista*, että hahmojen ”...puolieläimellisissä aivoissa kytee villi fanatismi, primitiivinen ekstaasi, joka vääristää piirteet ja saattaa jäsenet epileptiseen liikuntaan...”, ja että tässä kansanelämäkuvauksessa oli ”paljon karaktääriä” ja ”järkyttävää totuudellisuutta” (suomennos omani).

FL Timo Huusko on Ateneumin taidemuseon intendentti ja Turun yliopiston taidehistorian oppiaineen tohtoriopiskelija. Hänen artikkelimuotoisen väitöskirjatyönsä aiheena on primitiivisen kansankuvan ja suomalaisuusdiskurssin suhde moderniin taiteeseen 1910-luvun jälkipuolella ja 1920-luvulla.

