

# Maapallon sydämenlyönnit – Ellen Thesleff ja elämänvoima

Marja Lahelma

Ellen Thesleff aloitti taiteilijantiensä pariislaisen symbolismin ilmapiirissä 1890-luvulla ja kiinnostui jo varhain taiteellisen luovuuden intuitiivisesta ulottuvuudesta, johon kytkeytyi kysymys olemassaolon perimmäisestä olemuksesta. Häntä kiehtoivat ajankohtaiset teoriat kosmisista värähtelyistä ja virtauksista, ja hän kokeili taiteellisessa työskentelyssään automaattipiirustuksen kaltaisia tekniikoita. Myöhemmin Thesleff vietti pitkiä aikoja Firenzessä, jossa hänen utelias mielensä imi vaikutteita kaupungin boheemissa ja kansainvälisessä ilmapiirissä risteilevistä aatteista. Niihin kuului esimerkiksi vitalismia, futurismia, anarkismia, sosialismia, itämaisia uskontoja, okkultismia ja spiritualismia. Kesäisin Thesleff pakeni Firenzen kuumuut-

ta ja ahtautta läheiseen Forte dei Marmen kylpyläkaupunkiin. Usein seuralaisena oli lääkäintävoimistelijaksi kouluttautunut sisar Gerda Thesleff, joka oli erityisen innostunut ulkoilmaelämästä ja vitalismista. Forte dei Marmissa vuonna 1909 kirjoittamassaan kirjeessä Ellen Thesleff kuvailee uutta työskentelymetodiaan:

Minulla on aivan uusi tapa työskennellä. Kuulehan: painaudun sydämeni syvyyttä myöten hiekkaan kuullakseni maapallon sydämenlyönnit, ja niiden lyöntien rytmin mukaan tartun väreihin varmana ja vapaana, myös tietysti viivoihin. Mitä siitä tulee, en tiedä, joka tapauksessa jotakin ihmeellistä.<sup>1</sup>

Auringon säkenöivä valo ja luonnon rytmit heijastuivat maalauksiin, joissa hekkua ennennäkemätön elämänilo ja energia. Firenzen vuosia on Thesleffiä koskevassa tutkimuksessa kuvattu uudistumisen ja vahvan luomisvoiman kautena. Taidehistorioitsija Sal-

me Sarajas-Kortteen mukaan Thesleff saavutti tuolloin erityisesti maisemamaalauksissa kaikkein mestarillisimman otteensa: ”väri kimaltelee, muoto on eheytyneet ja tauluista sädehtii täydellinen maalarin ilo.”<sup>2</sup> Sateenkaaren väreissä hehkuvien maalauksen voima ja energia antavat vaikutelman spontaanisuudesta, mutta vapautuneesta otteesta huolimatta Firenzen vuosien taide oli tarkkaan harkittua ja myös älyllisesti haastavaa. Thesleff oli tietoinen teostensa vaikeaselkoisuudesta, mutta hän tiesi täsmälleen, mitä halusi.<sup>3</sup>

Tässä kirjoituksessa tarkastelen Thesleffin Italian vuosien tuotantoa suhteessa aikakauden taiteellisiin ja filosofisiin suuntauksiin. Keskityn vuodesta 1906 aina ensimmäisen maailmansodan syttymiseen ulottuvaan ajanjaksoon, jona Firenzestä tuli Thesleffille toinen koti. Vielä myöhemminkin Thesleff palasi rakkaaseen kaupunkiinsa lyhyemmik-



si ajoiksi, mutta juuri näitä sotaa edeltäviä vuosia, jolloin usein myös äiti sekä sisaret Thyra ja Gerda olivat seurana kaupungissa, voidaan pitää hänen taiteellisen uransa kannalta erityisen merkittävinä. Kun vielä 1890-luvulla Thesleffin tehdessä ensimmäiset visiittinsä Firenzeen sen suurimpana vetonaulana oli ollut vanha taide, alkoi kaupungista seuraavan vuosisadan alussa muodostua avantgarden ja monenlaisen älyllisen ja uususkonnollisen liikehännän keskus. Firenze tasapainoili pitkän historiansa ja kiihtyvän modernisaation välillä, mikä teki siitä eläväisen ja kiinnostavan kaupungin, jonka boheemeissa taiteilijapiireissä vallitsi poikkeuksellisen vapaamielinen tunnelma.

Eryteisesti ranskalaisen Henri Bergsonin (1859–1941) filosofia tuntuisi tarjoavan hyödyllisiä avaimia Thesleffin taiteen moniselitteisyyden käsittelyyn. Keskeisiksi nousevat elementit, joita tässä artikkelissa käsitellän – liike, valo, rytmi, intuitio, muodon orgaaninen ykseys – asettuvat luontevasti Bergsonin filosofisten ajatusten yhteyteen. Bergsonia on pidetty yhtenä vitalismiksi kutsutun taiteessa ja laajemminkin yhteiskunnassa vaikuttaneen suuntauksen keskeisistä filosofeista. Vitalismin ytimessä on käsitys jonkinlaisesta

perimmäisestä, kaiken läpäisevästä elämänvoimasta, jota tieteessä vallitseva mekanistinen maailmankuva ei pystynyt selittämään. Bergsonilla se sai nimen *élan vital*. Mekanismin ja materialismin kritiikki yhdisti Bergsonia ajankohdan okkultistisiin ja mystisiin suuntauksiin. Samoin kuin 1800- ja 1900-lukujen vaihteen modernit okkultistit, Bergson perusti filosofisen systeeminsä intuitioon ja introspektioon sekä pyrki rakentamaan synteisiä tieteen ja mystiikan välille.<sup>4</sup> Firenzeen kontekstia tarkastellessa on huomattava, että Bergsonin ajattelu antoi virikkeitä myös futurismille. Vaikka futurismin koneita ja teknologiaa ihannoiva puoli on usein liitetty mekanistiseen maailmankuvaan, on tällaista näkemystä pidettävä varsin yksinkertaisena ja osin suorastaan virheellisenä, kuten artikkelin viimeisessä luvussa esitän. Futurismin keskeisenä pyrkimyksenä oli kääntyminen pois materialismin ja luonnontieteiden hallitsemasta nykyhetkestä kohti utopistista tulevaisuutta.

Sekä 1900-luvun alun vitalismi että futurismi on yhdistetty fasismin ja natsismin kaltaisiin yhteiskunnallisiin ilmiöihin, mikä on tehnyt niistä poliittisesti arveluttavia myös taiteellisina suuntauksina. Poliitikka ja taide

kietoutuvat monella tapaa yhteen maailmansotien leimaamalla 1900-luvun alkupuolisella, eikä näitä yhteyksiä mitenkään voida sivuuttaa. On kuitenkin todettava, että vitalismin ja futurismin kaltaisten taideilmiöiden tarkastelu vahvasti poliittisesti värityneestä näkökulmasta on antanut niistä melko yksipuolisen kuvan, jolloin näiden suuntausten yhteydet ja rinnakkaisuudet muun avantgarde-liikehännän kanssa ovat jääneet osin hämärän peittoon.<sup>5</sup> Thesleff ei sitoutunut mihinkään yhteiskunnallisiin liikkeisiin, eikä hänen kiinnostustaan vitalismin ja futurismin taustalla vaikuttaneisiin filosofisiin aatteisiin voida pitää ainakaan merkittävällä tavalla poliittisena.

Myös taiteessaan Thesleff pysytteli aina pienen etäisyyden päässä kaikenlaisista liikkeistä, ryhmittymistä ja ”ismeistä”. Hänen tavoitteenaan oli taiteen absoluuttinen vapaus, mutta tuon päämäärän hän jakoi futuristien ja monien muiden aikakauden avantgarde-liikkeiden kanssa. Monet taiteilijat ja kirjailijat löysivät juuri Bergsonin ajatuksista filosofisen perustelun taiteellisen vapauden vaatimukselleen. Thesleffin taiteellista työkentelyä leimaava kiinnostus näkymättömiin energioihin, musiikkiin ja synestesiaihin sekä



taiteen kykyyn ilmaista syvempiä totuuksia yhdistää paitsi futurismia ja vitalismia, myös Wassily Kandinskyn ja Henri Matissen kaltaisia modernistisia taiteilijoita. Ei ehkä ole sattumaa, että sekä Matisse että Kandinsky oleskelivat Firenzessä samoihin aikoihin Thesleffin kanssa ja altistuivat samalle älylliselle ilmapiirille.

Vaikka tarkastelenkin tässä artikkelissa erilaisia ajassa liikkuneita suuntauksia ja ”is-mejä” yhtäältä eritellen ja analysoiden, pyrin välttämään niiden sysäämistä liaksi omiin kategorioihinsa. On muistettava, että futurismissa ja vitalismissa, samoin kuin muissa vastaavissa määreissä on aina kyse myös historiankirjoituksen luomista kategorioista ja rakenteista. Oman aikansa kontekstissa erilaiset taiteelliset liikkeet, suuntaukset ja esteettiset impulssit epäilemättä hahmottuivat paljon epäselvempinä, monin tavoin liittämällä ja päällekkäin liukuvina sekä toisiinsa sulautuvina. Tämän kirjoituksen tarkoituksena on selkeyttää kokonaiskuvaa aikakauden ilmiökentässä risteilevistä filosofisista ja taiteellisista impulsseista suhteessa Thesleffin taiteelliseen työskentelyyn. Ajankohdan kontekstiin asettuessaan jopa keskenään ristiriitaisilta vaikuttavat ilmiöt ja ideologiat

suhteutuvat toisiinsa, ja niiden väliltä on mahdollista löytää yhteyksiä.

Aloitän esittelemällä Bergsonin filosofiaa tarkentaen nimenomaan niihin piirteisiin, jotka yhdistyvät Thesleffin taiteelliseen työskentelyyn. Tätä kautta Thesleffin taide on mahdollista asettaa laajempaan vitalistiseen kontekstiin. Seuraavassa luvussa syvennän Thesleffin taiteen bergsonilaisuuden käsittelyä rinnastaen sitä Matissen ja Kandinskyn taiteeseen. Sivuan hiukan myös Dario Gambonin esittämää potentiaalisuuden ajatusta, jonka Gamboni yhdistää Bergsonin vitalisuuteen. Potentiaalisuus sopii erityisen hyvin Thesleffin taiteen katsojan mielikuvitusta ruokkivan visuaalisuuden analysoimiseen. Kirjoituksen viimeisessä osassa esittelen lyhyesti futuristien aatteellista taustaa sekä sen suhdetta Bergsoniin ja näiden mahdollisia yhteyksiä Thesleffin taiteen moniaistisuuteen ja liikevaikutelman kokonaisvaltaisuuteen. Keskeisiksi yhtymäkohdiksi Thesleffin taiteen ja kaikkien artikkeleissa käsiteltyjen ilmiöiden välillä muodostuvat liikkeen kuvaus, intuitio ja synestesia. Thesleffin taiteen ytimessä on aina kyse siitä, miten taideteoksen materiaalisuus ja visuaalisuus taipuvat kuvaamaan ilmiöitä, joita silmä ei näe ja joilla ei ole aineellista olemusta.

## **Bergson, vitalismi ja elämänvoima**

Bergsonin teoreettinen ajattelu kumpuaa samasta ranskalaisesta 1800-luvun lopun ilmapiiristä, jossa myös nuori Ellen Thesleff kypsyi taiteilijaksi. Pariisin avantgardessa 1890-luvulla vallinnut symbolistinen taidesuunta korosti intuitiota tietämisen välineenä ja etsi yhteyksiä materian ja hengen tai näkyvän ja näkymättömän maailman väliltä. Ranskassa Bergson sai jo vuonna 1889 ilmestyneellä väitöskirjallaan *Essai sur les données immédiates de la conscience* aseman juuri symbolismin filosofina. Seuraavan vuosisadan alkupuolella hän saavutti vahvan kulttisuosion taiteilijoiden keskuudessa sekä ranskassa että Italiassa.<sup>6</sup> Kansainvälisen läpimurtonsa Bergson teki vuonna 1907 ilmestyneellä *L'Évolution créatrice* -teoksellaan, jonka ansiosta hänestä tuli materialismiin, rationaalisuuteen ja positivistiseen tieteeseen kriittisesti suhtautuvan aatesuunnan johtohahmo. Viimeistään tuolloin hänen nimensä tuli laajemmin tunnetuksi myös suomalaisissa kulttuuripiireissä.<sup>7</sup>

Bergson oli aikansa muotifilosofi, eikä ole syytä olettaa, että hänen teorioistaan innostuneet taiteilijat tai kirjailijat olisivat välttämät-



tä perehtyneet hänen ajatuksiinsa kovinkaan syvällisesti. On siis pidettävä erillään keskustelu Bergsonin ajatuksista yhtäältä puhtaasti filosofisessa kontekstissa ja toisaalta bergsonilaisuudesta laajempina yhteiskunnallisen ja ennen kaikkea taiteellisen keskustelun ilmiönä. Tässä artikkelissa on kyse nimenomaan jälkimmäisestä. Tavoitteena ei ole Bergsonin teorian syvällinen analysointi, vaan sen taiteellisten tulkintojen esittely.

Bergsonin edustaman vitalistisen filosofian taustalla vaikuttava ajattelu asettuu ambivalentisti tieteen, taiteen ja okkultismin välimaastoon, sillä niiden kaikkien puitteisissa pohdittiin erilaisia näkymättömiä energioita, värähtelyjä ja virtauksia. Tätä kautta myös Bergsonin ajatukset sulautuivat osaksi aikakauden okkultistista ja mystistä liikehdintää, vaikkei Bergsonia sinänsä voida pitää näiden suuntausten edustajana. Bergsonin keskeisistä intuition ja elämänvoiman käsitteistä okkultistit löysivät filosofisen perustan käsityksilleen maailmankaikkeutta hallitsevista näkymättömistä voimista, joita positivistinen luonnontiede ei kyennyt selittämään. Bergsonilainen vitalistinen filosofia saavutti laajemman tunnettuuden juuri okkultististen ja spiritualististen liikkeiden

kautta, mikä luonnollisesti väritti Bergsonin ajatusten populaaria vastaanottoa.<sup>8</sup> Biologi Ernst Mayr onkin kuvannut vitalismia olemukseltaan ”anti-liikkeeksi”, sillä se oli ensisijaisesti kapinaa tieteellisen vallankumouksen synnyttämää maailmankuvaa vastaan.<sup>9</sup>

Esoteerisessa traditiossa näkymättömillä voimille ajateltiin aina jonkinlainen jumalallinen lähtökohta, kun taas Bergsonin vitalistisessa filosofiassa elämänvoima on itsesyntyistä. Molempien yhtenä tärkeänä lähtökohtana voidaan kuitenkin pitää Franz Anton Mesmerin magnetistisia tutkimuksia 1700-luvun lopulla. Mesmerin mukaan näkymättömän ”neste” virtasi kaikkien elävien olentojen läpi, ja sairaudet aiheutuivat tämän elämänvoiman virtaukseen syntyneistä tukoksista. Mesmerin alkuun panemia teorioita tulkittiin 1800-luvulla sekä materialistisesta että spiritualistisesta näkökulmasta. Erilaiset vitalistiset teoriat olivat monien yhteiskunnallisten, tieteellisten, taiteellisten ja esoteeristen keskustelujen ytimessä, mutta juuri tämä hybridisyys on sysännyt vitalismia historiankirjoituksen marginaaliin.<sup>10</sup>

On myös huomattava, että vaikka Bergson herätti laajaa kiinnostusta taiteilijoiden parissa, hän ei koskaan esittänyt varsinaista tai-

teen teoriaa. Kuitenkin monet esimerkit, joilla hän valotti teoreettisia näkemyksiään, olivat peräisin esteettisen kokemuksen maailmasta. Hän myös lähestyi filosofiaa eräänlaisena taiteena. Bergson liitti taiteen osaksi vitaalista järjestystä, joka toisin kuin järkeen ja tilallisuuteen perustuva geometrinen järjestys, oli luonteeltaan intuitiivista, luovaa ja yksilöllistä.<sup>11</sup> Taide oli siis tämän näkemyksen mukaan absoluuttisen elävää, prosessimaista, ja jatkuvasti uutta luovaa. Tähän liittyy Bergsonin ajattelun ydinkäsite *élan vital*, joka on merkittävä myös Thesleffin taiteen suhteen. *Élan vital*, elämänvoima, merkitsee Bergsonin ajattelussa jatkuvaa kasvun ja muutoksen prosessia, positiivista erilaistumisen liikettä, joka luo uusia muotoja, ja josta myös itse elävinä olentoina olemme osallisia.<sup>12</sup>

Thesleffin taiteen suhteen huomionarvoista on lisäksi tapa, jolla Bergson kirjoittaa intuitiosta sekä filosofian että taiteen menetelmänä. Intuitio auttaa meitä irrottautumaan järjen tuottamista pragmaattisista ja päämäärähakuisista rakenteista. Ajan kestollisuuden rytmikkaan uppoaminen on keino vahvistaa intuitiota. Taiteilijan tehtävänä on kääntää intuitiivisen tietoisuuden kohteena olevat rytmit ja harmoniat kuvallisiksi muodoiksi, jotka



heijastavat kohteensa sisäistä elämää. Intuition avulla taiteilija sulautuu kohteeseensa, jolloin taiteilijan ja kohteen sekä katsojan ja teoksen välille syntyy erityinen dynamiikka.<sup>13</sup> Nämä ajatukset sopivat hyvin Thesleffin maalauksiin, joissa liike, valo, väri, tuoksut ja äänet sulautuvat orgaanisiksi muodoiksi. Niistä syntyy kokonaisuus, joka on enemmän kuin osiensa summa. Thesleffin teokset haastavat katsojan syvälliseen ja aktiiviseen havaitsemisen prosessiin, jossa intuitiolla on keskeinen rooli.

Otetaan lähempään tarkasteluun vuodelle 1911 päivätty teos *Ihmisiä luonnossa*. Kotimaassa Muroleen kesäpaikassa syntyneeseen maalaukseen kiteytyy jotain sangen olennaista Italiassa edellisinä vuosina omakutuista impulsseista. Värit tuntuvat suorastaan räjähtävän ulos kankaalta. Kesäisessä luonnossa sykkii jokin näkymätön energia – bergsonilainen *élan vital* – joka saattaa koko maiseman dynaamiseen liikkeeseen. Valtavien taivaita kohti kurrottavien puiden katveeseen kuvatut pikkuiset ihmishahmot sulautuvat harmoniseksi osaksi luonnon rytmiä miltei kadoten värien tulvaan ja ympäröivän luonnon rehevyyteen. Kaikessa fantastisessa kukoistuksessaan maisemassa on jotain

hyvin paratiisillista. Tämä ei kuitenkaan ole pysähtyneisyyden ja melankolian leimaama romanttisen nostalginen paratiisikuva, vaan paratiisin ajattomuus viittaa pikemminkin siihen, että se voi olla läsnä myös tässä ja nyt. Paratiisin mahdollisuus sisältyy kosmiseen värähtelyyn, joka virtaa jatkuvasti kaiken olemassa olevan lävitse. Puiden juuret ovat kiinni maassa, mutta kohottautuessaan ylimaallisiin korkeuksiin puun materiaalisuus alkaa hajota. Ylimmät lehvät sulautuvat taivaan sineen ja kaiken yllä säkenöivään auringonvaloon.

Vaikka Thesleffin taiteessa voidaan 1900-luvun alkuvuosien kohdalla puhua tyylillisestä murroksesta, varhaisesta symbolistisesta tuotannosta tähän uuteen värikkäämpään suuntaan kulkee kuitenkin ajatuksellinen jatkumo. Katsojan mielikuvitusta stimuloiva muodon hajoaminen näkyi jo 1890-luvulla syntyneissä teoksissa, joiden melankolisen pinnan alla saattaa aistia jonkinlaista energistä väreilyä. Tästä esimerkkinä voidaan mainita vuosina 1894–95 syntynyt lyijykynällä ja seepialla toteutettu omakuva. Taiteilija asettuu kasvotusten katsojan kanssa, mutta hänen pysähtynyt ilmeensä on kääntynyt sisäänpäin ja katse jää

tavoittamattomiin. Katsojan silmä muodostaa yhtenäiseltä ja harmoniselta vaikuttavan kuvan, mutta todellisuudessa kokonaisuus syntyy yksittäisistä lyijykynän vedoista, jotka tuntuvat olevan jatkuvassa dynaamisessa liikkeessä. Risteilevien viivojen verkosto tuo mieleen meedioiden käyttämän automaattipiirustuksen tekniikan. Omakuva ei anna vaikutelmaa sielun ja ruumiin tai hengen ja materian vastakkaisuudesta, vaan pikemminkin vastaavuudesta ja perimmäisestä ykseydestä.<sup>14</sup> Varhaiskauden teosten hillitty ilmaisu ja väriasteesi kääntyvät kuitenkin myöhemmässä tuotannossa sateenkaaren väreissä leiskuavaksi elämänvoimaksi, johon muodikkaat vitalistiset ajatussuunnat antoivat oman lisänsä.

### **Thesleffin taiteen vitalistinen konteksti**

Vitalistinen aihe- ja aatemaailma sai keskeisen sijan pohjoismaisessa taiteessa 1900-luvun alkuvuosina. Se ilmeni vahvana esimerkiksi norjalaisen Edvard Munchin, tanskalaisen J. F. Willumsenin ja ruotsalaisen Eugène Janssonin tuotannossa. Myös Thesleffin suomalaiseen tuttavapiiriin kuuluneen Magnus Enckelin taiteeseen ilmaantui näihin aikoihin vitalistisia piirteitä, jotka





sekä aihe maailman että värin ja valon kuvauksen suhteen rinnastuvat Thesleffin teoksiin.<sup>15</sup> Thesleffin kirjeenvaihto paljastaa, että Firenzen vuosinaankin hän seuraili jonkin verran Suomen ja Pojoismaiden taidekentän tapahtumia, mutta suurimmat lähtökohdat hänen vitalistiselle asenteelleen ehkä sittenkin löytyvät välittömästä elinympäristöstä, Firenzestä.

Oleskellessaan Firenzessä 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä, Thesleff ei voinut välttyä vitalismin aatemaailmalta. Tutustuminen teatteritaiteen modernisoijana tunnetuksi tulleeseen Edward Gordon Craigiin (1872–1966) alkuvuodesta 1907 oli avannut Thesleffille aivan uudenlaisen sosiaalisen sfäärin. Sitä kansoittivat ennen kaikkea Englannista ja Yhdysvalloista kaupunkiin saapuneet eksentriset ja kulturellit hahmot, kuten kiihkeänä feministinä tunnettu runoilija Mina Loy ja puolisonsa taidemaalari



Kuva 1. Ellen Thesleff, *Ihmisiä luonnossa*, 1911. Öljyväri kankaalle. Taidesäätiö Merita. Kuva: Museokuva Matti Huuhka & Co.

Stephen Haweis, taidehistorioitsijapariskunta Mary ja Bernard Berenson, sekä kirjailija ja salonkieräjä Mabel Dodge Luhan. Näissä seurapiireissä keskusteltiin vilkkaasti aikakauden taiteen, kirjallisuuden ja filosofian polttavimmista kysymyksistä, joihin myös vitalismi ja Bergsonin filosofia ilman muuta kuuluivat. Tyypillisinä 1900-luvun alun intellektuelleina Firenzeen asettuneet taiteilijat ja kirjailijat viehättyivät kaikesta uudesta sekä elämäntavoissaan että filosofiassaan, ja yhdistelivät eklektisesti erilaisia aatteita tieteen uusimmista löydöksistä okkultismiin ja spiritismiin, Sigmund Freudin psykoanalyttisiin teorioihin ja Nietzschen filosofiaan.<sup>16</sup>

Gerda Thesleff sai Mabel Dodge Luhanista itselleen potilaan, samoin kuin monista muista kaupunkiin emigroituneista kirjailijoista ja taiteilijoista, jotka hakivat vitalistisesta elämäntavasta helpotusta erinäisiin ruumiillisiin ja sielullisiin vaivoihin. Myös Craig oli innostunut vitalismista ja sovelsi sen aatteita sekä taiteellisessa työskentelyssään että henkilökohtaisessa elämässään. Craigin ajattelussa valolla oli mystisiä ja metafysisiä merkityksiä. Hän painotti, ettei olemassaolon mysteeri kätkeydy vain pahuuden voimiin assosioituvaan pimeyteen, vaan valolla-

kin on mystinen olemuksensa, samoin kuin ilon tunteella silloin kun se ”kantaa itsensä arvokkaasti.”<sup>17</sup> Eräät anekdootit kertovat hänen onnistuneen aiheuttamaan pahennusta jopa Firenzen vapaamielisessä ilmapiirissä oleskelemalla ilkosen alasti ystävänsä taidehistorioitsija Charles Loeserin villan puutarhassa tai pulahtamalla uimaan Arno-jokeen aivan kaupungin keskustassa.<sup>18</sup>

Vitalismi merkitsi siis yhtäältä pyrkimystä luonnonmukaiseen, terveelliseen ja vapaamieliseen elämäntapaan. Se nousi vastustamaan modernin elämän dekadenssia ja sen rappeuttavaa ruumiillista ja sielullista vaikutusta. Kyse ei kuitenkaan ollut nostalgisesta menneisyyteen kääntymisestä, vaan futurismin tavoin vitalismi katsoi eteenpäin kohti utopistista tulevaisuutta. Taiteeseen ja filosofiaan sovitettuna ilmiö sai myös syvempiä merkityksiä. Kuten jo edellä on käynyt ilmi, vitalistisessa ajattelussa oli lähtökohtaisesti paljon sellaista, joka saattoi linkittyä Thesleffin jo edellisellä vuosisadalla omaksumien taidetta, elämää ja maailmankaikkeuden olemusta koskevien näkemysten kanssa. Vitalismin esittämä ajatus elämänvoimasta ei suinkaan ollut uusi, vaan jo romantiikan aikana sitä oli pohdittu sekä runollisessa

että filosofisessa muodossa. Myöhemmin 1800-luvulla Nietzsche, jonka kirjoituksiin Thesleff tutustui jo varhain, puhui elämästä eläimellisten viettien ja halujen hallitsemattomana virtana.

Taiteessa vitalismi ilmeni esimerkiksi säkenöivän auringonvalon, veden, ulkoilmaelämän ja alastoman ihmisvartalon – erityisesti miesvartalon – kuvauksina. Usein näihin teemoihin liittyi dynaamisuuden vaikutelmaa korostavia tyylin ja sommittelun piirteitä. Keskeisiksi elementeiksi tulivat ihmisruumiin liikkeen kuvaus, valon ja varjon kontrastit, ihmisen ja luonnon muotojen vastaavuus.<sup>19</sup> Kaikki nämä ominaisuudet ilmaantuivat Thesleffin taiteeseen Italian vuosina. Forte dei Marmin rantaelämää kuvaavat teokset yhdistyvät erityisen selvästi vitalistiseen ajatteluun. Esimerkkinä voi mainita maalauksen *Palloveli* (1909), jossa sekä aihe että toteutus sopivat vitalismin puitteisiin. Sommittelun keskiöön asettuu antiikin veistosten esikuvia mukaileva dynaamisesti kiertyvä alaston miesvartalo. Rantamaisema ja siihen kuvattut ihmiset hengittävät samaan rytmiin. Juuri näihin Forte dei Marmin rantatunnelmiin liittyy artikkelin alussa lainattu kirjekatkelmä, jossa taiteilija kuvailee, kuinka hiekan sy-



vyyksistä voi aistia maapallon sydämenlyön-  
nit, sen orgaanisen sykkeen.

*Pallopelissä*, samoin kuin muissa saman aikakauden maisema-aiheissa, valo ja väri muodostavat erottamattoman symbioosin: väri on valoa ja valo on väriä. Utuisen autereinen, sokaisevan kirkas tai vahvoja varjokontrasteja muodostava valo nousee teosten kantavaksi voimaksi. Vaikka itse auringon kehää ei niihin yleensä olekaan kuvattu, tuovat Thesleffin aurinkoa säkenöivät maisemat silti ajatuksellisesti mieleen Edvard Munchin samoihin aikoihin maalaaman aurinkoteosten sarjan. Munchin teoksissa, joista yhden hän liitti osaksi Oslon yliopiston juhlasalin seinämaalausten sarjaa (1911), hehkuva aurinko on kuvattu kaiken elämän lähteenä. Sen säteet lankeavat prismoina maan ja taivaan ylle sitoen koko maailman-kaikkeuden kosmiseen yhteyteen. Vitalistiseen ajatteluun sisältyi usein myös panteistinen ulottuvuus, jossa juuri aurinko saattoi edustaa luonnon jumalaista luomisvoimaa.<sup>20</sup> Uudenlainen henkisyys, joka 1800-luvun lopulta alkaen valtasi alaa, hylkäsi ajatuksen kristinuskon persoonallisesta Jumalasta, mutta ei kuitenkaan kiistänyt jumaluuden läsnäoloa luonnossa. Jumaluus ikään kuin



Kuva 2. Ellen Thesleff, *Palloveli (Forte dei Marmi)*, 1909. Öljyväri kankaalle, 44 x 42 cm. Kuva: Kansallisgalleria.





tuotiin taivaallisista korkeuksista alas maan päälle, jossa se ilmeni luonnon luomisvoimana ja manifestoitui esimerkiksi auringonvalossa. Samaan aikaan luonnontieteet kiinnostuivat valon parantavasta vaikutuksesta, ja valo- ja ilmakyppyjä käytettiin monenlaisien sairauksien hoitoon ja varsinkin tuberkuloosin torjuntaan.<sup>21</sup>

Valon ohella toinen keskeinen vitalistinen elementti on vesi. Thesleffin taiteessa se esiintyy sekä virtaavana ja aaltoilevana että staattisemmassa olomuodossa, jolloin se heijastaa ympäröivää maisemaa tuoden mieleen ajatuksia todellisuuden eri tasojen välisistä vastaavuuksista. Mutta toisin kuin edellisen vuosisadan lopun symbolistisessa taiteessa, jossa vesi on usein tummaa ja täysin pysähtynyttä, on se nyt saanut dynaamisemman olemuksen. Esimerkiksi vuoden 1912 Muroleen rantamaisemissa puiden ja pensaiden hahmot leimuavat kuin taivasta kohti kurottavat tulenlieskat ja veden väreilevä pinta toistaa niiden rytmin. Pari vuotta myöhemmin Italiassa syntyneessä Arno-joen maisemassa rannalla kasvavat puut ja pensaat heräävät henkiin mielikuvituksellisissa muodoissaan, kun taas veden pintaan heijastuessaan ne saavat staattisemman,

abstraktiota lähestyvän ilmiön. Kaiken kuhisevan elämän taustalla kohoava vuori ja vaalea taivas lepäävät rauhallisina ja ilmavina. Tällaisia maisemia on helppo ihaila niiden puhtaan visuaalisuuden ja maalauksellisuuden takia, mutta niiden asettaminen vitalismin kontekstiin tuo mukaan uuden kiinnostavan ulottuvuuden. Maalauksissa sykkivä elämänvoima saa syvemmän filosofisen merkityksen.

### **Synesteettinen ja intuitiivinen taide**

Taidehistorioitsija Mark Antliff on käsitellyt useissa kirjoituksissaan Bergsonin filosofian merkitystä taiteen avantgardelle 1900-luvun alkuvuosina.<sup>22</sup> Varsinkin Matissen taidetta käsittelevä artikkeli tarjoaa hyödyllisiä lähtökohtia myös Thesleffin taiteen bergsonilaisuuden tarkasteluun. Erityisen kiinnostava on Antliffin esittämä näkemys, jonka mukaan Matissen muotokuvat perustuivat bergsonilaiseen ajatukseen kestollisuudesta (*durée*) ajan jatkuvana ja hallitsemattomana virtauksena. Muotokuvat ovat jatkuvassa olemassa olevaksi tulemisen tilassa ilman alkua ja päätepistettä. Antliffin mukaan kyse ei ole niinkään maalauksen rakenteellisista omi-

naisuuksista, vaan sen kyvystä stimuloida katsojan luovuutta.<sup>23</sup> Esimerkiksi Thesleffin firenzeläisestä suosikkimallistaan Natalinasta maalaamia muotokuvia voidaan valottaa tästä näkökulmasta. Punatukkainen Natalina sai istua mallina lukuisille maalauksille, jotka eivät oikeastaan olleet muotokuvia, vaan kuvia ”tyypistä”, La Rossasta. Hanna-Reetta Schreckin mukaan La Rossa -aiheesta, jota Thesleff käytti taiteellisen ajattelunsa työkaluna, muodostui taiteilijalle itselleen suorainen pakkomielle.<sup>24</sup> Bergson käyttää juuri muotokuvaa esimerkkinä siitä, miten ihmisen minuus muotoutuu jokaisessa hetkessä, sillä olemassaolo on herkeämätöntä muutosta, kehitystä, jatkuvaa itsen luomista. Muotokuvan syntyyn vaikuttavat niin mallin ulkoiset piirteet kuin taiteilijan sisäinen olemus sekä tietysti kankaalle levittyvät värit. Mutta Bergson painottaa, ettei edes taiteilija itse pysty ennalta aavistamaan, millainen lopullisesta teoksesta tulee: ”Sen ennustaminen merkitsisi muotokuvan tuottamista ennen kuin se on tuotettu – absurdi hypoteesi, joka sisältää oman vastalauseensa.”<sup>25</sup> Syntymässä oleva teos vaikuttaa taiteilijaan ja muuntaa tämän olemusta. Samalla tavoin jokainen sieluntila muuntaa siinä hetkessä



yksilön persoonallisuutta ja antaa sille uuden muodon.

Perinteinen näköisyyteen ja mallin luonteen tai persoonan kuvaukseen pohjautuva muotokuva ei Thesleffiä kiinnostanutkaan. Oli oikeastaan yhdentekevää, oliko kyseessä muotokuva, omakuva, maisema tai asetelma – tärkeintä oli olemassaolon perimmäisen sykkivän rytmiikan kääntäminen värien ja muotojen kielelle. ”Ei sinun pidä luulla, etten enää maalaa maisemia enkä ihmisiä – minä olen taiteilija – siinä kaikki”, Thesleff toteaa Thyra-sisarellen vuonna 1914 kirjoitetussa kirjeessä. Hän kertoo maalavansa juuri La Rossaa: ” – hän on marionetti! Minä näen tyypin, johon hän kuuluu – mieleeni ei tule antaa hänelle yhtään persoonallista piirrettä – ei niin pieneen en ryhdy...”<sup>26</sup> Samana vuonna Thesleff kirjoittaa myös omakuvasta, joka on täysin vailla näköisyyttä: ”nyt marionetti olen minä itse.”<sup>27</sup>

Marionetti-käsitteen Thesleff oli omaksunut ystävältään Edward Gordon Craigilta, joka kehitteli *über-marionette* -ideaansa juuri samoihin aikoihin kuin tutustui Thesleffiin. Thesleffin venetsialaisia marionetteja kuvaava puupiirros julkaistiin kuvituksena Craigin toimittamassa *The Mask* -lehdessä vuonna

1908. Craig liitti marionetin ajatuksen näkemukseensä ohjaajan absoluuttisesta taiteellisesta vallasta. Hän suunnitteli näyttelijän korvaamista mekaanisella nukella, jolloin näyttelijän persoona ja yksilölliset tuntemukset saataisiin täysin eliminoitua esityksen kokonaisuudesta.<sup>28</sup> Thesleff sovelsi ajatusta omassa muotokuvataiteessaan. Mallin merkitys muuttui toissijaiseksi suhteessa teoksen kokonaisuuteen, jota taiteilija hallitsi intuitionsa avulla.

Intuitio sai varsin keskeisen roolin Thesleffin ajattelussa, jossa taiteellinen luovuus näyttäytyy osittain kontrolloimattomana prosessina. Artikkelin alussa lainatussa kirjekatkelmassa hän kuvailee työskentelyään: ”Mitä siitä tulee, en tiedä, joka tapauksessa jotakin ihmeellistä.” Kyse ei ole siitä, että taiteilijan työ olisi umpimähkäistä tai täysin satumanvaraista, mutta kyetäkseen luomaan jotain uutta ja ennennäkemätöntä, taiteilijan oli päästettävä irti järjen ennalta asettamista rakenteista. Tämähän ilmeni jo 1890-luvun kiinnostuksessa mediumistisiin tekniikoihin. Juuri tästä syystä edes taiteilija itse ei voinut etukäteen tietää minkälainen lopullisesta teoksesta tulisi. Bergsonin mukaan tällaisessa intuition perustuvassa luovassa toi-

minnassa pääsemme virittymään *élan vitalin* kestollisuuteen. Hän asettaa kuuloaistin näköaistin edelle, ja samalla kohottaa musiikin korkeimmaksi taidemuodoksi. Musiikin kautta voidaan tavoittaa elämän ja hengityksen rytmejä, jotka ovat syvällä ihmisen olemuksessa, lähempänä sisintämme kuin omat tunteemme. Siinä missä näkökyvyllä on taipumus älyllisyyteen ja kielellisyyteen, on kuuloaistimme luonnostaan virittynyt sielun sisäiselle musiikille.<sup>29</sup>

Thesleffin maininta maapallon sydämenlyöntien kuuntelemisesta, kertoo tavasta havainnoida maailmaa kuuloaistin kautta näköaistin sijaan – tai oikeastaan koko ruumiilla aistien. Hänen voidaan siis ajatella pyrkivän kohti kielellisyyden ylittävää musiikin kaltaista taiteellista metodia, jonka perustana on intuitiivinen uppoutuminen kohteeseen. Thesleff oli irrottanut värin näkyvästä todellisuudesta jo 1890-luvun väriasteettisissa töissään. Kun värit leimahtavat hänen teoksiinsa 1900-luvulla, väristä tulee täysin itsenäinen kuvan elementti.

Suomalaisessa kritiikissä Thesleffin uusi värikkäämpi ilmaisu yhdistettiin välittömästi Kandinskyyn. Thesleff oli mahdollisesti kohdannut joitakin Kandinskyyn teoksia jo vierail-



lessaan Münchenissä vuonna 1904. Pari vuotta myöhemmin, keväällä 1906 nähtiin Helsingissä Taideyhdistyksen kevätnäytellyssä 12 Kandinskyn teosta. Ehkäpä juuri Kandinskyn innoittamana Thesleff teki jo samana vuonna ensimmäisen kokonaan palettiveitsellä toteutetun teoksensa, maalauksen *Italialainen maisema*.<sup>30</sup> Kandinskyn teosten saamiseen Suomeen oli suuresti myötävaikuttanut Thyra-sisaren ruotsalaistaiteilija Carl Palmeen solmima läheinen suhde. Thyra Thesleff suoritti 1900-luvun alkuvuosina taideopintoja Münchenissa, jossa hän tutustui tuolloin Kandinskyn koulussa vaikuttaneeseen Palmeen. Myöhemmin vuosina 1908–14 Palme oleskeli pitkiä aikoja Firenzessä ja muualla Italiassa, ja tuli tärkeäksi ystäväksi koko Thesleffin perheelle.<sup>31</sup> Palme oli juuri ennen näitä Italian vuosia opiskellut jonkun aikaa Pariisissa Matissen oppilaana.<sup>32</sup> Palmen kautta siis epäilemättä liikkui monenlaisia taiteellisia vaikutteita.

Vuonna 1911 julkaisemassaan kirjoituksessa *Taiteen henkisestä sisällöstä (Über das Geistige in der Kunst)* Kandinsky puhui hengen ja materian vastaavuudesta, ja korosti katsojan mielikuvituksen merkitystä. Samoin kuin Bergson, myös Kandinsky miel-

si musiikin esikuvalliseksi taidemuodoksi. Thesleff ei koko pitkän taiteilijanuransa aikana siirtynyt täysin ei-esittävään ilmaisuun, mutta 1900-luvun alkuvuosista lähtien hänen taiteensa pysyväksi juonteeksi tuli sellainen muodon hajoaminen ja katsojan mielikuvitusta ruokkiva määrittelemättömyys, jota taidehistorioitsija Dario Gamboni on kutsunut kuvan ”potentiaalisuudeksi”. Gamboni rinnastaa potentiaalisuuden käsitteen Bergsonin ajatukseen virtuaalisuudesta, joka aktualisoituessaan synnyttää jotain uutta ja erilaista. Gambonin määritelmän mukaan potentiaaliset kuvat ovat lähtökohtaisesti epävakaita ja metamorfisia. Ne aktualisoituvat vasta taideteoksen ja katsojan kohtaamisessa, ja niiden tarkoitus on tehdä katsoja tietoiseksi katsomistapahtuman subjektiivisuudesta.<sup>33</sup> Jotain tällaista myös Leena Ahtola-Moorhouse on havainnut Thesleffin teoksissa. Hän puhuu oudoista olennoista, jotka kansoittavat maisemia, yllättävistä hahmoista, erilaisista eläimistä, naamioista, kasvoista. Mutta kuten Ahtola-Moorhouse itsekkin varoittaa, hahmojen pauloihin ei kannata jäädä liiaksi.<sup>34</sup> Kyse ei ole piilokuvista, vaan katsojan mielikuvitusta stimuloivasta visuaalisesta ilmaisusta, jos-

sa tärkeintä on aina kuvan orgaaninen kokonaisuus.

Gamboni on huomauttanut, että Kandinskya koskevassa tutkimuksessa keskityttiin 1900-luvun puoliväliin saakka lähes yksinomaan abstraktioon. Vähitellen huomio alkoi kuitenkin kiinnittyä myös teosten figuratiivisiin elementteihin sekä laajemmin siihen, millä tavalla esittävyys ja ei-esittävyys oikeastaan määrittyvät. Kandinskyn maalaukset kiusaavat katsojan silmää kutsuen sitä tunnistamaan esittäviä muotoja, jotka sitten kuitenkin kieltäytyvät tarkentumasta. Maalaukset eivät kuitenkaan ole kuva-arvoituksia, jotka etsivät ratkaisuaan. Ne kuvastavat todellisuutta, joka bergsonilaisittain ilmaistuna on jatkuvassa olemassa olevaksi tulemisen tilassa. Kandinskyn mukaan taideteoksen synty muistuttaa maailmankaikkeuden luomista – se on osa samaa kaikkialla luonnossa vaikuttavaa luomisvoimaa.<sup>35</sup>

Kandinskyn teoksissa muoto ja tilallisuus hajoavat tavalla, joka tuo mieleen Thesleffin myöhäiskauden informalistiset maalaukset. Näissä teoksissa Thesleff tulee lähemmäksi abstraktiota kuin koskaan aikaisemmin. Kysymys siitä, miksi Thesleff ei koskaan siirtynyt täysin abstraktiin ilmaisuun on kuitenkin



aivan väärin asetettu. Eräs Thesleffin taiteen kiinnostavimmista piirteistä on juuri liikkuminen esittävyuden ja abstraktion rajapinnalla. Se näkyy hänen työskentelyssään kautta linjan aivan alusta loppuun saakka. Samaan tapaan kuin Matissella ja Kandinskyllä, myös Thesleffillä teosten väriharmoniat muistuttavat sävellyksiä, joissa jokaisella soinnulla on oma tunnelatauksensa. Euklidinen tila ja perspektiivivaikutelma on hylätty, mutta teokset eivät ole litteitä. Niiden tilallisuus syntyy värin ja sommittelun dynamiikasta, jossa jokainen elementti on merkityksellinen ja ilmaisuvoimainen. Muoto ja sisältö muodostavat orgaanisen kokonaisuuden, ja kuvan tilalliset ulottuvuudet ovat täysin riippuvaisia teoksen sisällöstä ja merkityksestä.

### **Futurismin ”henkinen impressionismi” ja liikevaikutelman kokonaisvaltaisuus**

Kuten alussa totesin, Bergsonin filosofialla oli keskeinen merkitys myös Italian futuristeille. Hänen vitalistinen filosofiansa asettui vastustamaan mekanistista ja materialistista maailmankuvaa ja toi yhteen spiritualistista ja tieteellistä ajattelua tavalla, joka vetosi futuristeihin. Bergsonin *élan vital* -käsitteen taustalla vaikutti jo 1800-luvun lopulla spiri-

tualistien parissa herännyt kiinnostus erilaisia näkymättömiä värähtelyjä ja virtauksia kohtaan. Edellisen vuosisadan spiritualistien tavoin Bergson pyrki löytämään tieteen tai teknologiaan perustuvia selityksiä henkimaailman ilmiöille.<sup>36</sup> Myös futuristeja motivoi vitalistinen ajatus ihmisen ja maailmankaikkeuden välisestä ykseydestä. Futuristien toisinaan hieman yksinkertaistavissa tulkinnoissa Bergson näyttäytyi modernina romantikkona, jonka ajatusten avulla saattoi vapautua determinismin ja rationalismin ikeestä.<sup>37</sup>

Futuristit eivät muodostaneet yhteistä rintamaa, vaan kyseessä oli monella tapaa vastakohtainen ja ristiriitainenkin liike, joka tasapainoili taiteen ja tieteen, tulevaisuuden ja menneisyyden, mekaanisen ja spirituaalisen välillä. Usein futurismia on tulkittu varsin reduktiivisesti yksinkertaisena koneiden palvontana ja pinnallisena liikkeen kuvauksena taiteessa. Samalla on korostettu poliittisuutta ja suorastaan väkivaltaista pyrkimystä uuteen. Tärkeää oli kuitenkin kääntyminen pois materialismin ja luonnontieteiden hallitsemasta nykyhetkestä kohti utopistista tulevaisuutta, ja tälle ajatukselle futuristit saivat perustelun 1800-luvun lopun symbolistienkin

suosimista okkultismiin ja aikakauden uusiin filosofisiin suuntiin nojaavista aatteista.

Futuristien johtohahmo Filippo Tommaso Marinetti rakensi teoriansa pitkälti kahden ajattelijan varaan: Bergsonin ja Nietzscheen. Nietzscheä hän omaksui ajatuksen historian tuhoamisesta, Bergsonin filosofiassa häntä taas kiehtoi luovuus ja elämänvoima, ja näiden pohjalta syntyi näkemys taiteen täydellisestä vapaudesta. Vasta kun taide oli vapautettu rationaalisen järjen ja historiallisen perinteen vaatimuksesta, se saattaisi asettua yhteiskunnallisten muutosten keskiöön.<sup>38</sup> Futuristien kirjoituksista paljastuva käsitys todellisuudesta on kaikkea muuta kuin karkean materialistinen. Esimerkiksi Marinettin ajattelussa liike ja vibraatiot ovat keskeisessä asemassa tavalla, joka selvästi heijastelee symbolistis-okkultistista maailmankuvaa. Tämän näkemyksen mukaan materia on jatkuvassa liikkeessä, se muodostuu eri taajuuksilla värähtelevistä aalloista. Ajatuksen taustalla on mahdollista nähdä sekä Nietzscheen filosofian että Einsteinin suhteellisuusteorian vaikutusta, mutta se tuntuisi viittaavan myös alkemistisesta ajattelusta omaksuttuun käsitykseen kaiken olevaisen perimmäisestä ykseydestä.<sup>39</sup>



Niin ikään futurismin keskushahmoin kuulunutta Luigi Russoloa (1885–1945) tutki-  
neen Luciano Chessan mukaan materialisti-  
nen määritelmä liittyy toisen maailmansodan  
jälkeiseen tarpeeseen häivyttää futurismin ja  
fasismin välisiä yhteyksiä.<sup>40</sup> Tämä on kuiten-  
kin merkinnyt lähes kaiken futurismin sisäl-  
tyvän henkisyuden sivuuttamista.<sup>41</sup> Kun fu-  
turismin henkiset sisällöt ja sen kosketukset  
esimerkiksi teosofiaan ja spiritualismiin huo-  
mioidaan, myös yhteys Thesleffin taiteeseen  
tulee paremmin ymmärrettäväksi.

On vaikea sanoa, kuinka paljon varsinaista  
kontaktia Thesleffin ja futuristien välille syn-  
tyi, mutta ainakin toisinaan Thesleff päätyi  
samaa seurueeseen esimerkiksi Marinettin  
ja Giovanni Papinin kanssa kantakahvilas-  
saan Giubbe Rosessa, jossa myös futuristit  
tapasivat seurustella.<sup>42</sup> Thesleffin ystäväpii-  
riin kuulunut Mina Loy oli solminut kiinteät  
suhteet futuristeihin, joten yhteyksiä saattoi  
muodostua myös hänen kauttaan. Kahvi-  
lan takahuoneesta käsin futuristit toimittivat  
1910-luvun alkuvuosina kulttuurilehti *Lacer-  
baa*. Papinin nimi vilahtaa jossain Thesleffin  
kirjeessä, ja *Lacerba*-lehteäkin hänen tiede-  
tään lukeneen. Thesleff vieraili myös *Lacer-  
ban* piirin talvella 1913–14 galleria Gon-

nellissa järjestämässä futuristisen taiteen  
näyttelyssä, jossa oli nähtävillä esimerkiksi  
Umberto Boccionin, Giacomo Ballan ja Luigi  
Russolon teoksia. Thesleff kuitenkin vaikut-  
taa suhtautuneen futuristeihin ainakin tässä  
vaiheessa melko varauksellisesti.<sup>43</sup>

Futuristien poliittinen ohjelmallisuus tus-  
kin vetosi Thesleffiin, mutta erityisesti var-  
haisvaiheen futuristien ajatuksissa saattoi  
sittenkin olla jotain häntä kiehtovaa. Esimer-  
kiksi *Lacerban* ensimmäisessä numerossa,  
ennen kuin siitä oli tullut varsinaisesti futu-  
ristinen julkaisu, esitettiin ohjelmanjulistus,  
jossa ylistettiin taiteilijan neroutta ja vaa-  
dittiin taiteelle absoluuttista vapautta sekä  
yhteiskunnan että taiteen perinteen esittä-  
mistä vaatimuksista.<sup>44</sup> Myös Thesleff puhui  
Italian-vuosien aikana usein itsestään ne-  
rona ja pyrki taiteessaan luomaan jotakin  
täysin uutta ja ennennäkemätöntä. Vaikka  
futuristien näennäisenä tavoitteena oli hy-  
lätä taiteesta kaikki emotionaalinen ja sen-  
timentaalinen, he kuitenkin vaalivat romant-  
tista ajatusta taiteilijanerosta. Taiteilijalla  
ajateltiin olevan poikkeuksellinen intuition ja  
luovuuden kyky, jonka myös vastaanottaja  
saattoi aistia taideteoksesta. Edellä esitelty  
Kandinskyn ja Matissenkin taiteessa ilme-

nevä näkemys katsojan aktiivisesta roolista  
ilmenee siis myös futuristeilla. Futuristit ajat-  
telivat, että kun taideteos kutsuu katsojan  
sulautumaan taideteoksen emotionaaliseen  
ytimeen, perinteinen taideteoksen ja katso-  
jan välinen esteettinen etäisyys murenee.  
Katsoja tulee osaksi teoksen kokonaisuutta.  
Futuristit siis hylkäsivät sekä tekijän autono-  
mian – tekijä oli nero, joka järjen sijaan toimi  
intuitionsa varassa – että katsojan passiivi-  
sen vastaanottajaroolin.<sup>45</sup>

Monet futuristit omaksuivat vaikutteita ro-  
mantiikan perinteestä ja ranskalaisesta sym-  
bolismista, eikä tässä kontekstissa kiinnos-  
tus yhtä aikaa tiedettä ja henkisyyttä kohtaan  
näyttäyty mitenkään ristiriitaisena. Esimer-  
kiksi teosofia tarjosi luontevan tavan yhdis-  
tää nämä vastakkaisilta vaikuttavat intressit,  
sillä sen keskeisenä tavoitteena oli tieteen  
uusien keksintöjen asettaminen henkisyys-  
den puitteisiin. Italiassa teosofia painottui  
aivan erityisesti ihmismielen tutkimukseen,  
ja psykologia ja neurologia olivat ensimmäi-  
siä tieteenaloja, jotka kiinnostuivat okkultis-  
min eri muodoista. Tieteellisen tutkimuksen  
kohteena olivat esimerkiksi telepatia, sel-  
vänäköisyys, psykokinesia ja mediumismi.  
Futuristit seurasivat tarkoin sekä tieteen että



okkultismin parissa tehtyjä tutkimusmatkoja näille alueille, jotka paljastivat aistimaailman tuolla puolen olevia ilmiöitä. He samastuivat vahvasti ajatukseen, jonka mukaan taiteilijoilla oli meedioiden kaltaisia psyykkisiä kykyjä, joiden avulla he pystyivät näkemään syvemmälle todellisuuteen kuin tavalliset ihmiset. Samaan tapaan futuristit kiinnostuivat röntgensäteiden kaltaisista tieteen keksinnöistä, jotka osoittivat aistihavainnon vajavaisuuden. He olivat vakuuttuneita siitä, että röntgensäteet samoin kuin niiden kaltainen mediumistinen näkökyky voisivat tavoittaa muutoin näkymättömiä todellisuuden ulottuuksia. Tällaisia olivat esimerkiksi silmälle näkymätön ruumiin liike tai ajatustoiminnasta syntyneet heijastukset tai ”aurat”, joita teosofit kutsuivat ajatusmuodoiksi. Boccioni viittasi monissa kirjoituksissaan mediumistiseen materialisaatioon, jota hän piti täysin varmana tosiasiana. Hän määritteli futurismin eräänlaiseksi uudenlaiseksi, täysin henkiseksi impressionismiksi, joka aistihavainnon tallentamisen sijaan pyrkii antamaan kokonaisvaltaisen psyykkisen vaikutelman todellisuudesta.<sup>46</sup>

Boccionin määrittelemä ”henkinen impressionismi” voisi sopia kuvaamaan myös

Thesleffin taidetta, mutta muuten aiheidensa ja tyyliinsä puolesta Thesleffin teokset eivät helposti asetu futurismin puitteisiin. Ajatuksellisia yhtymäkohtia on silti helppo löytää. Kiinnostus virtauksiin, värähtelyihin ja energioihin löytää vastakaikua futuristien ajatusmaailmasta. Myös tapa, jolla futuristit selittivät liikettä ja sen kuvaamista taiteessa muistuttaa Thesleffin pyrkimystä liikkeen kokonaisvaltaisuuden ilmaisuun, joka saattaa koko kuvapinnan herkeämättömään värähtelyyn. Liike ei siis ole Thesleffin taiteessa vain aihe, vaan syvälinen filosofinen kysymys. Sitä se oli myös futuristeille. Erityisesti Boccionin liikettä käsittelevät kirjoitukset, joissa hän hyödynsi Bergsonilta omaksumiaan ajatuksia, resonoivat Thesleffin taiteellisen työskentelyn kanssa. Boccioni kirjoitti *Lacerbassa* vuonna 1913 julkaisemassaan artikkelissa jatkuvuuden periaatteesta, jonka mukaan futuristisen maalaustaiteen tulisi kuvata selaista todellisuutta, jossa ei erotu yksittäisiä objekteja ja niitä ympäröivää tyhjyyttä, vaan ainoastaan eriasteisia tilallisia tihentyymiä. Hän huomauttaa kirjoituksessaan, ettei kyse ole elokuvallisesta liikkeen kuvauksesta, sillä tällöin liike hajotetaan keinoitekoisesti erillisiksi, toisiaan seuraaviksi kuviksi. Boccioni

etsi syntetisoivaa liikkeen kuvaustapaa, joka tavoittaisi objektien ”absoluuttisen ” ja ”relatiivisen” liikkeen. Absoluuttisella liikkeellä hän viittasi materiassa jatkuvasti virtaavaan energiaan, kun taas suhteellinen liike merkitsi sitä, minkä yleensä miellämme liikkumiseksi, eli objektien siirtymiä suhteessa toisiinsa.<sup>47</sup>

Liikevaikutelman kokonaisvaltaisen kuvaamisen ohella myös synestesian ajatus lähentää Thesleffiä futuristeihin. Futuristit omaksuivat käsityksensä eri aistimusten välisistä yhteyksistä pitkälti symbolismien teoriasta sekä symbolististen esikuvien mukaisesti esoteerisista teksteistä. Synestesia liittyi olennaisesti Kandinskylla ja Bergsonilakin ilmenevään näkemykseen taiteen musikaalisuudesta. Russolo kuvasi musiikkia maalaustaiteessaan, kehitteli erilaisia kokeellisia musiikki-instrumentteja, ja julkaisi vuonna 1913 äänitaidetta käsittelevän manifestin. Samana vuonna Carlo Carrà kirjoitti äänten ja tuoksujen maalaamisesta manifestissaan, joka kyseenalaisti näkökyvyn ylivalan ja ehdotti synesteettistä lähestymistapaa taiteeseen. Marinetti puolestaan oli erityisen kiinnostunut kosketusaistin merkityksestä taiteessa.<sup>48</sup> Thesleffillä kiinnostus moniaisti-



suuteen näkyy jo 1890-luvulla useissa symbolistiseen tyyliin toteutetuissa musiikkiaiheissa maalauksissa, ja myöhemmin musiikin ohella myös tanssi muodostaa keskeisen aihe maailman. Lisäksi synestesia ilmenee teosten tavassa kietoa eri aistivaikutelmia toisiinsa.<sup>49</sup> Värit ja muodot irtaantuvat näköaistimuksen tuottamasta vaikutelmasta ja välittävät tuoksua, ääniä, tuntemuksia, lämpötilan vaihteluita, ilmavirtojen kosketuksia iholla, ruumiin liikettä. Maahan painautuva iho tuntee hiekanjyvien sileyden ja karheuden, niiden auringosta imemän lämmön, ruumis aistii ja korvat kuulevat maanpohjan sykkeen. Tämän aistimusten kokonaisuuden Thesleff käänsi taiteensa viivoiksi ja väreiksi. Thesleffillä synestesia sai enemmän vitalistiseen ajatteluun ja Bergsonin filosofiaan liittyvän aistimusten ja olemassaolon kokonaisuuteen perustuvan muodon. Kohdatessaan futuristien taiteellisia käsityksiä esimerkiksi Giubbe Rossessa käydyissä keskusteluissa tai *Lacerban* sivuilla, hän on silti saattanut löytää niistä vastakaikua omalle ajattelulleen.

## Lopuksi

Tässä kirjoituksessa olen luonut katsauksen Ellen Thesleffin taiteeseen ensimmäistä

maailmansotaa edeltävänä ajanjaksona, jota voidaan pitää erityisen luomisvoimaisena kautena. Italian valo ja värit, mutta myös Firenze bohemista ja intellektuellista ilmapiiristä omaksutut esteettiset ja filosofiset ideat purkautuivat kankaalle omaperäisenä ja vahvana ilmaisuna. Olen tarkastellut Thesleffin taiteen suhdetta ajankohtaiseen vitalistiseen aatemaailmaan ja siihen kiinnittyvään bergsonilaiseen filosofiaan. Tällöin Thesleffin maalauksissa sykkivä elämänvoima saa syvemmän filosofisen merkityksen. Bergsonille keskeinen intuitio oli Thesleffin taiteellisen työskentelyn ytimessä. Bergsonin mukaan taiteilijan tuli sulautua intuitionsa avulla kohteeseensa ja kääntää sen rytmit ja harmoniat kohteen sisäistä elämää heijastaviksi kuvallisiksi muodoiksi. Tällöin taiteilijan ja kohteen ja katsojan ja teoksen välille syntyi erityinen dynamiikka. Intuitio toimi siis eräänlaisena sisäisen näkemisen ja tietämisen välineenä, joka saattoi paljastaa todellisuuden näkymättömiä ulottuvuuksia.

Bergsonin filosofian kautta löytyy linkki myös Italian futuristeihin, jotka 1910-luvun taitteessa alkoivat kokoilla joukkojaan Firenzessä. Jos huomio kiinnitetään vain tyyliin ja aihe maailmaan liittyviin seikkoihin, ei

Thesleffillä ja futurismilla näytä olevan juurikaan yhteistä. Ajatuksellisia jatkumoa on kuitenkin helppo paikantaa. Osittain ne seilivät yhteisen ranskalaiseen symbolismiin ankkuroituvan aatemaailman kautta, mutta toisaalta tiedetään Thesleffin ja futuristien seurustelleen osittain samoissa piireissä Firenze kulttuurielämässä. Futuristien tavoin Thesleff asettui vastustamaan mekanistista ja materialistista maailmankuvaa ja tavoitteli taiteessa täydellistä vapautta sekä yhteiskunnan että perinteen vaatimuksista.

Vitalismi ja futurismi asettuvat osaksi aikakauden avantgardistista liikehdintää, jossa varsin monenlaiset, osin toisilleen vastakkaisetkin impulssit risteilivät. Näihin suuntauksiin sisältyvän poliittisuuden olen asettanut tilapäisesti sulkeisiin, sillä poliittisuuden korostaminen häivyttää näkyvistä yhteyksiä Thesleffin taiteeseen. Thesleff ei ollut luonteeltaan poliittinen eikä hän sitoutunut sen enempää taiteellisiin kuin yhteiskunnallisiin liikkeisiin. Vitalismissa Thesleffin kannalta olennaista on elämänvoiman, valon ja liikkeen kuvaaminen sekä ruumiillisuuden ja moniaistisuuden tuominen osaksi taiteellista työskentelyä. Thesleffin suhdetta vitalismiin voidaan siis pitää syvästi filosofisena, maail-



mankaikkeuden olemukseen liittyvänä. Futurism ja vitalismia kautta voidaan myös hahmottaa kiinnostavia jatkumoa 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkuvuosien aatemaailmojen välille. Vaikka Thesleffin taide muuttui ulkoisesti hyvin voimakkaasti uudelle vuosisadalle tultaessa, muutos ei ollut äkkinäinen ja yllättävä, eikä se merkinnyt ajatuksellista täyskäännöstä. Olemassaolon perimmäiset kysymykset kiinnittyivät alusta saakka keskeisellä tavalla Thesleffin taiteelliseen työkentelyyn.

Energiat, rytmit ja synestesiät sekä ajatus taiteen kyvystä ilmaista syvempiä totuuksia yhdistää Thesleffiä myös aikakauden avantgarden suuriin nimiin, Matisseen ja Kandinskyyn. Kaikkien kolmen taiteilijan tuotannossa korostuu mielikuvituksen merkitys ja katsojan aktiivinen rooli. Näiden ominaisuuksien analysointiin olen soveltanut Gambonin potentiaalisuuden käsitettä, jonka taustalla on myös Bergsonin filosofiaan kytkeytyviä ajatuksia. Potentiaaliset kuvat ovat visuaaliselta olemukseltaan epävakaita, ja ne aktualisoituvat vasta taideteoksen ja katsojan kohtaamisessa. Ne siis liikkuvat esittävyden ja abstraktion rajapinnalla. Juuri tällainen katsojan mielikuvitusta ruokkiva kuvallinen

epävakaas ja määrittelemättömyys on yksi Thesleffin visuaalisesti kiehtovan ja älyllisesti haastavan taiteen kiinnostavimpia piirteitä.

Tässä kirjoituksessa olen halunnut tehdä kunniaa Thesleffin taiteen monimerkityksellisyydelle antamalla sille aikakauden filosofisiin ja esteettisiin virtauksiin ankkuroituvan taustan. Maalauspuolelta herkkyyteen materiaalisuuteen ja sykkivään rytmiin on helppo tempautua mukaan, mutta teosten kauneus on myös petollista. Jos katsoja jää vain korean pinnan vangiksi, hän menettää mahdollisuuden siihen syvälliseen maailman ja olemassaolon merkitystä luotaavaan pohdintaan, johon Thesleffin monisyinen taide myös tarjoaa mahdollisuuden. Thesleff oli itse varsin tietoinen teostensa vaikeaselkoisuudesta, mutta hänen työskentelynsä oli määrätietoista ja varmaa. Tavoitteena oli luoda jotain aivan uutta, ennennäkemätöntä ja ihmeellistä. Thesleffin taidetta kannattelee mielikuvituksen luova ja aktiivinen voima. Hänen taiteessaan ilmenee alusta saakka pyrkimys kuvata olemassaolon näkymättömiä ulottuvuuksia sekä pohtia sielun ja ruumiin, hengen ja materiaalin rajapintaa. Nämä lähtökohdat antavat Thesleffin maalauksille prosessimaisen ja avonaisen muodon, joka

liikkuu esittävän ja ei-esittävän välimaastossa. Tällainen taide haastaa katsojan, ruokki hänen mielikuvitustaan ja kutsuu aktiiviseen reflektioon.

## Viitteet

- 1 Ellen Thesleffin kirje Thyra-sisarelle Forte dei Marmista 18.6.1909, ote kirjeestä lainattu teoksessa Schreck, Hanna-Reetta. *Minä maalaan kuin jumala: Ellen Thesleffin elämä ja taide* (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos, 2018), 190.
- 2 Sarajas-Korte, Salme. ”Ellen Thesleffin vuodet 1890–1915”, *Ellen Thesleff*, toimittanut Leena Ahtola-Moorhouse (Helsinki: Ateneum, 1998), 72.
- 3 ”Det kan ju hända att mina målningar blir obegripligare för vart år som går – vet ej – men i alla händelser vet jag precis vad jag vill och arbetar nu så att jag då kvällen kommer är absolut tom.” Kirje Thyra Thesleffille 12.2.1913 (SLS); ks. myös Sarajas-Korte, ”Ellen Thesleffin vuodet 1890–1915”, 72.
- 4 Bergsonin suhteesta okkultismiin ja mystiikkaan ks. Grogin, R. C. *The Bergsonian Controversy in France 1900–1914* (Calgary: The University of Calgary Press, 1988), 37–67; Jones, Donna V. *The Racial Discourses of Life Philosophy: Négritude, Vitalism, and Modernity* (New York: Columbia University Press, 2010), 73–76.
- 5 Futurismia ja vitalismia 1900-luvun alkuvuosikymmenien muodossa yhdistää pyrkimys politiikan estetisointiin. Vitalistinen kiinnostus urheiluun, terveyteen ja ruumiinkulttuuriin muodostaa selkeän paralleelin sekä Saksan että Italian fasistisiin liikkeisiin, vaikka yhtäläisyysmerkkiä näiden välille ei tule vetää. Hans Bonden mukaan natsismi omaksui





monia vitalismin aatteita, mutta sen tapaa pelkistää ja yksinkertaistaa niitä voisi luonnehtia "vulgaariksi vitalismiksi". Bonde, Hans. "Vitalist Sport". In *The Spirit of Vitalism: Health, Beauty and Strength in Danish Art, 1890–1940*, edited by Gertrud Hvidberg-Hansen and Gertrud Oelsner (Copenhagen: Museum Tusulanum, 2011). Futurismin poliittisista painotuksista ja monimutkaisista kytköksistä fasismiin ks. esim. Daly, Selena. *Italian Futurism and the First World War* (Toronto: University of Toronto Press, 2016); Gentile, Emilio. "Political Futurism and the Myth of the Italian Revolution", *International Futurism in Arts and Literature*, edited by Günter Berghaus (Berlin: Walter de Gruyter, 2000).

6 Guerlac, Suzanne. *Thinking in Time: An Introduction to Henri Bergson* (Ithaca: Cornell University Press, 2006), 11; Grogin, *Bergsonian Controversy*, 42–43.

7 Nygård, Stefan. *Henri Bergson i Finland: Reception, rekontextualisering, politisering* (Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland, 2011), 69.

8 Jones, *Racial Discourses*, 75.

9 Sausman, Justin. "It's Organisms That Die, Not Life": Henri Bergson, Psychical Research, and the Contemporary Uses of Vitalism", *The Machine and the Ghost: Technology and Spiritualism in Nineteenth- to Twenty-First-Century Art and Culture*, edited by Sas Mays (Manchester: Manchester University Press, 2013), 18.

10 Ibid. 18–19.

11 Ks. Lorand, Ruth. "Bergson's Concept of Art", *British Journal of Aesthetics* 4/1999: 400–415; Mullarkey, John, and Charlotte De Mille, eds. *Bergson and the Art of Immanence: Painting, Photography, Film* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013).

12 Guerlac, *Thinking in Time*, 7.

13 Antliff, Mark. "The Rhythms of Duration: Bergson and the Art of Matisse". In *The New Bergson*, edited by John Mullarkey (Manchester: Manchester University Press, 1999), 196–197.

14 Lahelma, Marja. *Ideal and Disintegration: Dynamics of the Self and Art at the Fin-de-Siècle* (PhD Dissertation, University of Helsinki, 2014), 148–179; Lahelma, Marja. "The Open-Ended Artwork and the Symbolist Self". In *The Symbolist Roots of Modern Art*, edited by Michelle Facos and Thor Mednick (Farnham: Ashgate, 2015).

15 Vitalismista pohjoismaisessa kontekstissa ks. Karen E. Lerhem, toim. *Livskraft: vitalismen som kunstnerisk impuls 1900-1930* (Oslo: Munch-Museet, 2006)

16 Burke, Carolyn. *Becoming Modern: The Life of Mina Loy* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1996), 15; Schreck, *Minä maalaan kuin jumala*, 168–170.

17 Eynat-Confino, Irène. *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and the Actor* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987), 130.

18 Schreck, *Minä maalaan kuin jumala*, 183–185.

19 Halse, "Wide-Ranging Vitalism", 52.

20 Berman, Patricia G. "Mens sana in corpore sano: Munch's vitale kropp". I *Livskraft: vitalismen som kunstnerisk impuls 1900-1930*, redigert av Karen E. Lerheim, Oslo: Munch-Museet, 2006; Sørensen, Gunnar. "Vitalismens år", I *Livskraft: vitalismen som kunstnerisk impuls 1900-1930*, redigert av Karen E. Lerheim (Oslo: Munch-Museet, 2006), 13–14.

21 Oelsner, Gertrud. "Healthy Nature". In *The Spirit of Vitalism: Health, Beauty and Strength in Danish Art, 1890-1940*, edited by Gertrud Hvidberg-Hansen and Gertrud Oelsner (Copenhagen: Museum Tusulanum, 2011), 183–187.

22 Antliff, Mark. *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde* (Princeton: Princeton University Press, 1993); Antliff, Mark. "Rhythms of Duration"; Antliff, Mark. "Bergson on Art and Creativity", *Understanding Bergson, Understanding Modernism*, edited by Paul Ardoin, S. E. Gontarski, and Laci Mattison (New York: Bloomsbury, 2013).

23 Antliff, "Rhythms of Duration", 185–186.

24 Schreck, *Minä maalaan kuin jumala*, 239.

25 Bergson, Henri. *L'Évolution Créatrice*. Paris: Félix Alcan, 1908.

26 Ote kirjeestä lainattu teoksessa Sarajas-Korte, Salme. "Ellen Thesleffin vuodet 1890–1915", *Ellen Thesleff*, toimittanut Leena Ahtola-Moorhouse (Helsinki: Ateneum, 1998), 62.

27 Ibid.

28 Eynat-Confino, *Beyond the Mask*, 85–100.

29 Antliff, "Bergson on Art and Creativity", 299.

30 Sarajas-Korte, Salme. "Ellen Thesleffin vuodet 1890–1915", 45–46.

31 Schreck, *Minä maalaan kuin jumala*, 146–148.

32 Antliff, Mark. "Rhythms of Duration", 128.

33 Gamboni, Dario. *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. Translated by Mark Treharne (London: Reaktion Books, 2002), 18–19.

34 Ahtola-Moorhouse, "Ellen Thesleffin vuodet 1915–1954", *Ellen Thesleff*, toimittanut Leena Ahtola-Moorhouse (Helsinki: Ateneum, 1998), 92–94.

35 Gamboni, *Potential Images*, 138–139.

36 Ks. Sausman, Justin. "It's Organisms That Die, Not Life": Henri Bergson, Psychical Research, and the Contemporary Uses of Vitalism", *The Machine and the Ghost: Technology and Spiritualism in Nineteenth- to Twenty-First-Century Art and Culture*, edited by Sas Mays, 16–36. Manchester: Manchester University Press, 2013.

37 Ks. Bière, Delphine. "The Dispute over Simultaneity: Boccioni–Delaunay, Interpretational Error or Bergsonian Practice?". In *Back to the Futurists: The Avant-Garde and Its Legacy*, edited by Elza Adamowicz and Simona Storchi (Manchester: Manchester University Press, 2013), 145–58; Hermetet, Anne-Rachel. "Romantisme et bergsonisme dans la revue florentine Leonardo (1903–1907)" *Romantisme*, 2/2006: 67–78.

38 Berghaus, Günter. *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944* (Providence: Berghahn Books, 1996), 23–25; Wierstra, Andrys. "The Art of Destroying History: A Portrait of Filippo Tommaso Marinetti", *Groniek*



*Historisch Tijdschrift*, 7/2015: 119–129.

39 Chessa, Luciano. *Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult* (Berkeley: University of California Press, 2012), 21–22

40 Chessa, *Luigi Russolo*, 13–16; ks. myös Luisetti, Federico, and Luca Somigli. “A Century of Futurism: Introduction”, *Annali d’Italianistica* 27/2009: 13–14.

41 Vuonna 1995 Schirn Kunsthalle Frankfurtissa järjestetty näyttely *Okkultismus und Avantgarde* ja siihen liittyvä katalogi toivat ensimmäisen kerran laajasti esiin futurismin ja okkultismin yhteydet. Aihepiiri on kuitenkin tämänkin jälkeen pysynyt taidehistorian tutkimuksen valtavirran ulkopuolella. Apke, B., V. Loers, and I. Ehrhardt, bearb.

*Okkultismus Und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian, 1900-1915* (Ostfildern: Edition Tertium, 1995).

42 Ks. Livorni, Ernesto. “The Giubbe Rosse Café in Florence: A Literary and Political Alcove from Futurism to Anti-Fascist Resistance”. In *The Thinking Space: The Café as a Cultural Institution in Paris, Italy, and Vienna*, edited by Leona Rittner (Burlington: Ashgate, 2013).

43 *Esposizione di pittura futurista di “Lacerba”: novembre 1913 - gennaio 1914* (Firenze, 1913). Papinista on maininta ainakin kirjeessä Gerdalle 21.3. 1914, jossa Thesleff mainitsee futuristien näyttelystä ja sanoo myös lähettävänsä uusimman *Lacerban*. Hän kuitenkin toteaa futuristien olevan hieman omahyväisiä ja typeriä. Schreck, *Minä maalan kuin jumala*, 227.

44 Somigli, Luca. “Past-Loving Florence and the Temptations of Futurism: *Lacerba* (1913–15; *Quartiere Latino* (1913–14); *L’Italia Futurista* (1916–18); and *La Vraie Italie* (1919-20)”. In *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, Vol III, Part 1, edited by Peter Brooker, Andrew Thacker, and Christian Weikop (Oxford: Oxford University Press, 2009), 474.

45 Poggi, Christine. “Introduction to Part Two”. In *Futurism: An Anthology*, edited by Lawrence S.

Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman, (New Haven: Yale University Press, 2009), 306.

46 Chessa, *Luigi Russolo*, 19–20, 28–30, 41.

Ks. myös Sica, “Nocturnal Itineraries”; Hermetet, “Romantisme et bergsonisme”.

47 Chessa, *Luigi Russolo*, 36; Poggi, “Introduction”, 317.

48 Antonello, Pierpaolo. “‘Out of Touch’: F. T. Marinetti’s Il Tattilismo and the Futurist Critique of Separation”. In *Back to the Futurists: The Avant-Garde and Its Legacy*, edited by Elza Adamowicz and Simona Storchi (Manchester: Manchester University Press, 2013).

49 Schreck, Hanna-Reetta. ”Tanssi ja liike Ellen Thesleffin taiteessa: Ellen Thesleffin taiteen suhde ihmisvartaloon – sen liikkeeseen ja tanssiin”, *Ellen Thesleff: Värien tanssi*, toimittaneet Hanna-Reetta Schreck ja Ilkka Karttunen (Savonlinna: Retretti, 2008).

**FT Marja Lahelma on Helsingissä asuva taidehistorian tutkija ja tietokirjailija. Hän työskentelee parhaillaan esoterian kultuurihistoriaa tutkivassa monitieteisessä Uuden etsijät -hankkeessa.**

