

TAHITI

3/2018



Sallinen  
Furuhjelms  
ym. ym.

*Tahiti on taidehistorian alan tieteellinen aikakausjulkaisu, joka ilmestyy 3–4 kertaa vuodessa. Lehteä on julkaistu vuodesta 2011 alkaen ja se toimii alan avoimena kirjoitusfoorumina.*

## Toimitus

Numeron päätoimittaja: Roni Grén  
Toimitussihteeri, taitto: Linda Leskinen  
Graafinen ilme: Tieteellisten seurain valtuuskunta, Tiina Kaarela

Tahitin toimituskunta:  
Roni Grén (päätoimittaja)  
Susanna Aaltonen  
Marie-Sofie Lundström  
Lauri Ockenström  
Anna Ripatti

Julkaisija: Taidehistorian seura – Föreningen för konsthistoria ry  
Kustannuspaikka: Helsinki  
ISSN 2242-0665

Yhteystiedot:  
c/o Taidehistorian seura  
PL 416  
00101 HELSINKI  
[www.tahiti.journal.fi](http://www.tahiti.journal.fi)  
[roni.gren@utu.fi](mailto:roni.gren@utu.fi) / [linda.leskinen@helsinki.fi](mailto:linda.leskinen@helsinki.fi)



## Sisällys

### Pääkirjoitus

Susanna Aaltonen: Taidehistorian seuran kuulumisia

### Tieteelliset artikkelit

Timo Huusko: Suomalaisen tarinan saksalaisvenäläinen säie: Tyko Sallisen kansankuva ja primitivismi

### Kentältä ja arkistosta

Hanna Kivelä & Anna Vuolanto: Kokemuksia taidehistorian opiskelijoiden ja taidemuseon yhteistyöstä: Otto W. Furuohjelmin kokoelma

Juha Ågren: Arts and Crafts -liikkeen muotoilijat välittäjinä

### Kirja-arviot

Marja Tuominen: Venäläisyyden häivyttäminen Suomen ortodoksisesta kirkkoarkkitehtuurista 1918–1939.

Teppo Jokinen: Drömmen som gick i kras. Väitös Alvar Aallon keskustasuunnitelmasta Helsinkiin

Hanna Pirinen: Kuva uuden ajan alun eurooppalaisista kulttuuriverkostoista täsmentyy kirjansidostutkimuksen avulla

### Väitökset

Asta Kihlman: Kolme tutkielmaa sukupuolesta: Identiteettipolitiikka Beda Stjernschantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa

Minna Hamrin: Picturing Carnal Temptation and Sin in Italian Post-Tridentine Art

Kannen kuva:

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



# Taidehistorian seuran kuulumisia



Susanna Aaltonen

Tämä on 27. *Tahiti*-lehden numero. Ensimmäinen numero ilmestyi yli seitsemän vuotta sitten 28.9.2011. Silloinen Taidehistorian seuran puheenjohtaja ja *Tahiti*-lehden ensimmäinen päätoimittaja, lehden ideoija Johanna Vakkari kirjoitti pääkirjoituksen, jossa hän korosti taidehistorian ensimmäisen tieteellisen verkkolehden tehtävää erityisesti kotimaisilla kielillä kirjoittamisen foorumina. Omilla kotimaisilla äidinkielillä, suomella ja ruotsilla, kirjoittamisen tärkeyden ovat nostaneet esille myös Vakkaria seurannut päätoimittaja ja seuran puheenjohtaja Elina Räsänen (*Tahiti* 2–3/2013) ja seuran hallituksen jäsen Marie-Sofie Lundström (*Tahiti* 1/2015). Tämä *Tahiti*-lehden linjaus ei ole menettä-

nyt ajankohtaisuuttaan kansainvälistyvässä maailmassa. *Tahiti* on lunastanut paikkansa alan arvostettuna julkaisuna.

Astuin Taidehistorian seuran puheenjohtajan varsin suuriksi kasvaneisiin saappaisiin viime toukokuussa. Aloitin aikoinani seuran taloudenhoitajana 1990-luvun lopulla, jonka jälkeen toiminta on 2000-luvulla laajentunut erityisesti *Tahiti*-verkkolehden ja *Tahiti*-konferenssin perustamisen myötä. Mielestäni huolenpito edellisten puheenjohtajien aloittamista ja menestyksellisesti luotsaamista *Tahiti*-lehdestä ja *Tahiti*-konferensseista sekä *Taidehistoriallisia tutkimuksia* -julkaisusarjasta ovat edelleen keskeiset puheenjohtajan ja uuden hallituksen tehtävistä.

Seuran toiminta on aktiivista ja laajaa monella rintamalla. *Tahiti*-verkkolehden, *Tahiti*-konferenssien ja 1970-luvulta ilmestyneen *Taidehistoriallisia tutkimuksia* -julkaisusarjan

lisäksi seura voi ottaa kantaa ja antaa lausuntoja esimerkiksi kulttuuriperinnön säilyttämisen puolesta. Yhteistyö taidehistorian tieteenalan puolesta muiden seurojen ja hallinnollisten tahojen, kuten museoiden kanssa on oleellista. Taiteen, tieteen ja kulttuurin edistäminen, kulttuuriperinnön vaaliminen ja säilyttäminen kuulostavat isoilta asioilta pienelle, vajaan 400 jäsenen seuralle, mutta pientenkin asioiden huomioimisella voi olla positiivisia ja kauaskantavia vaikutuksia. Voisimmeko yrittää säästää ja suojella uhattuja ainutlaatuisia ja arvokkaita kohteita vaikuttamalla mielipideilmastoon ja ottamalla kantaa ajoissa? Ja sitä kautta vaikuttaa myös tulevaisuuteen.

Seuran toiminnassa hyvä hallinto muodostaa pohjan, jolla voidaan tehdä yhteisiä asioita. Siksi käytänkin tilaisuuden päivittää myös seuran hallinnollisia kuulumisia. Taide-



historian seuran toimintahan on laajentunut viimeisten vuosien aikana paljon. Laajentumisen myötä esimerkiksi *Tahiti*-lehden päätoimittajuus on siirretty puheenjohtajalta hallituksen jäsenelle Roni Grénille kaksi vuotta sitten. Uusin uudistus ja formaatti on ollut lehden toimituskunnan vahvistaminen, kun keväällä hallituksen ulkopuolisena ja tuoreena jäsenenä aloitti FT Anna Ripatti.

Talousasioiden hoidossa tapahtui muutos, kun pitkäaikaisen taloudenhoitajan Virve Heinisen tehtäviin saatiin rekrytoitua taidehistorian opiskelija ja taloushallinnon ammattilainen Helene Lillgäls. Seuran talouden hoito on siis jatkossakin hyvissä käsissä. Seuran taloudellinen tilanne on kohtuullinen, mutta haavoittuvainen ja riippuvainen jäsenten aktiivisuudesta muistaa maksaa jäsenmaksunsa. Itseasiassa jäsenmaksut ovat ainoa pysyvä taloudellinen resurssi toiminnan ylläpitämiseksi. Hallituksessa aiotaan panostaa myös uusien jäsenten ja nuoren voiman rekrytointiin.

Jäsenkeskeiseen toimintaan panostamiseksi hallintoa ja kuluja kevennetään. Ensi vuodesta alkaen seura järjestää kahden vuosikokouksen sijaan vain yhden pakollisen kokouksen. Sääntömääräisten kokous-

ten yhteydessä on järjestetty oheistoimintaa, mutta jäsenistöä houkuttelevammiksi on huomattu erilaiset kotimaan ekskursiot. Esimerkiksi kuluvana vuonna on tehty retket Eduskuntataloon ja Vantaan kartanoihin kohteiden parhaiden asiantuntijoiden opastamana. Lisäksi seura aikoo säästää rahaa ja työtä siirtymällä postikirjeistä sähköiseen tiedottamiseen.

Eräänlaista digiloikkaa ovat tehneet seuran aikaansaava ja väsymätön sihteeri Linda Leskinen ja uusi hallituksen jäsen Juhana Lahti. Heidän ansioistaan kaikki Taidehistorialliset tutkimukset eli THT-julkaisut digitoidaan ja ne tulevat sähköisesti saataville vuoden 2019 alkupuolella. Julkaisujen määrä ei ole vähäinen, sillä Seuran 50. THT-julkaisu ilmestyi juuri: *Utile Dulci – Antti-kin kulttuurin opetuksesta ja harrastuksesta* (toim. Kuivalainen, Pietilä-Castrén, Selkokaari). Seura on tehnyt juuri myös sopimuksen EBSCON kanssa, joten jatkossa *Tahiti* -artikkelit löytyvät kirjastojen käyttämästä sähköisestä tietokannasta.

Kiitän lopuksi lämpimästi hallituksen jättäneitä Anna-Maria Wiljasta ja Elina Räsästä. Amin panos taidehistorian uusien kotisivujen luonnissa on ollut korvaamaton. Elinan an-

taumuksellisen pro bono -työn pohjalta on uuden hallituksen ja puheenjohtajan kiitollista jatkaa. Toivotan myös hallituksen uudet jäsenet, Julia Donnerin ja Juhana Lahden tervetulleeksi mukaan.

Seuraa ei muodosta yksin puheenjohtaja, sihteeri ja taloudenhoitaja, eikä hallitukseen vaan kaikki seuran jäsenet yhdessä. Pidetään yhteyttä ja puhalletaan yhteen hiileen tieteen ja taiteen kentillä!





# 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 modaliteetteja<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> Kansallisen omaleimaisuuden korostaminen nimen-

omaan hänen 1910-luvun jälkipuolen tuotannossaan<sup>3</sup> 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 kanssa<sup>4</sup>, 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,<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> Tavoiteltuun tunnevaikutukseen johtavat siten aiheenvalinnan ohella esimerkiksi teoksen sommittelulliset ja muotoa luovat tekijät, väriyhdistelmät ja vaikkapa teoksen materiaalisen maalauspinnan käsittely.<sup>7</sup>

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.<sup>8</sup> Esimerkiksi vuosien 1914–1920 väliseltä ajalta Colliander nostaa esille ainoastaan Paul Cézannen merkityksen maalaustyylin uusiutumiseksi,<sup>9</sup> mutta ei erittele kiinnostusta Cézanneen millään tavalla.

Kansallisen taiteilijamyitin erittelyn ohella Sallista koskeva tutkimus on keskittynyt hänen uskonnollisen taustansa ja ongelmallisen naissuhteensa käsittelyyn.<sup>10</sup> Poikkeuksen muodostavat lähinnä Marja-Liisa Linderin edellä mainittu väitöskirja<sup>11</sup> sekä Hyvinkään taidemuseossa 2006 toteutettu julkaisu Tyko Sallinen. *Krapulan maalarin riivaaja ja enkeleitä*, joka dokumentoi paikallisista lähtökohdista vuodesta 1916 alkaen syntyneitä Sallisen maalauksia.<sup>12</sup> Varhaisemmista julkaisuista on syytä mainita myös Leonard Bäcksbackan vuonna 1960 ilmestynyt kirja Sallisesta, jossa keskitytään hänen taiteeseensa vuosina 1905–14.<sup>13</sup>

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.<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> Cézannen taiteeseen Sallinen perehtyi viimeistään matkallaan Pariisiin Kööpenhaminassa olleessa 1800-luvun ranskalaisen taiteen näyttelyssä.<sup>16</sup>

### 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 muotoulottuvuudet rakennetaan väreillä. Kääpiöhahmon kasvoja vinoine silmineen ja korkeine poskipäineen luonnehtii myös primitivistinen henkilöhahmon 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.<sup>17</sup> Jälkimmäisessä tapauksessa taide on usein nivoutunut keskusteluun oman, myönteisessä valossa nähdyn kansallisen ominaisuuden määrittelystä.<sup>18</sup>

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 primitivismiin kautta, eräänlainen itsensä eksotisointi.<sup>19</sup>

Warrenin tapa lukea Larionovia näyttäisi olevan sovellettavissa myös Tyko Sallisen taiteeseen. Sallinenhan kapinoi julkisesti sivistyneistöön kuuluneita taide-elämän merkik henkilöitä 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.<sup>20</sup> 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,<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup>

Sallisen taiteesta puhuttaessa onkin muutamia kertoja mainittu yhteyksistä Venäjän avantgardeen.<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> Sallisen teoksia oli esillä Pietarissa vuodenvaihteessa 1914–15 suuressa näyttelyssä, joka

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

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.<sup>27</sup> 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 Natalia Gontsharovan maalaus.<sup>28</sup>

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*.<sup>29</sup> Tätä primitivismiin piirrettä sovellettiin





enemmänkin saksalaisen *Die Brücke* -ryhmän kuin venäläistaiteilijoiden henkilöhistorioissa.<sup>30</sup>

Mainittakoon, että Sallisen aiemmasta vuosien 1910–12 tuotannosta on tuotu esiin kansainväliset yhteydet fauvismiin ja eritoten Kees van Dongenin maalauksiin. Sallisen puolisoistaan 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.<sup>31</sup>

### **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.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup>

Sallisen Riekkalassa-olon aikana Natalia Gontsharovalla oli Pietarissa suuri retrospektiivinen näyttely Nadeshda Dobyshinin galleriassa, mutta Sallinen tuskin kävi siellä. Sen sijaan sen saattoi nähdä Stenman, joka kävi tapaamassa Sallista Riekkalassa maaliskuussa 1914 matkallaan Pietariin.<sup>34</sup> Gontsharova oli tuolloin jo julkisuuden henkilö,<sup>35</sup> joten on oletettavaa, 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.<sup>36</sup> Benois oli jo 1909 kirjoittanut artikkelin (uus-)primitivistisestä suuntauksesta ja kansanomaisten *lubkien* merkityksestä Venäjän

modernille taiteelle. Kirjoitusta pidettiin Venäjällä parhaana perehdytyksenä ilmiöön.<sup>37</sup> Benois näki primitivismiin ja maalailijoiden ihannoimien merkityksen siinä, että se auttoi palaamaan välittömään tunnehavaitsemiseen ja taiteelliseen vakavuuteen.<sup>38</sup>

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.<sup>39</sup> *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.<sup>40</sup>

Gontsharova korosti venäläisyyden 'itäistä' olemusta. Hän syventyi kansantaiteeseen ja kansanperintöihin<sup>41</sup> 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.<sup>42</sup> Maaseudun työt sekä vuodenvaihtoon liittyvät juhlat ja us-



konnolliset menot saivat hänen aiheistossaan Venäjällä kansallista merkittävyyttä. Olennaista on myös narratiivisuuden korostaminen.<sup>43</sup>

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.<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup>

Sallisen kannalta on merkille pantavaa, että Ludvig Wennervirta (1882–1959) toi keväällä 1915 worringerilaisen näkemyksen ekspressionistisen taiteen luonteesta<sup>47</sup> suomalaisen 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.<sup>48</sup>

Sallisen taidetta alettiinkin vähitellen 1910-luvun lopusta lähtien arvioida kansan olemuksen ikaikaisuutta korostavan ns. primordialismin nationalisminäkemyksen mukaan<sup>49</sup> worringermaisien perustein siten, että sen katsottiin ilmentävän syvälle juurtuneita

alkuvoimaisia taidearvojamme.<sup>50</sup> 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.<sup>51</sup> Saksalaisesta ekspressionismista hän hankki kuitenkin kirjoja myöhemminkin.<sup>52</sup>

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



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

vuodesta 1912 saakka kiinnostunut Venäjän taidemarkkinoista<sup>57</sup> ja kävi Pietarissa usein varsinkin vuonna 1917.<sup>58</sup> 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.<sup>59</sup> 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.<sup>60</sup> Itse Sallinen oli tullut Juho Rissan kanssa ripustamaan näyttelyä yli viikkoa ennen avajaisia.<sup>61</sup> Sallinen osallistui näyttelyyn neljällätoista vuosina 1914–17 maalatul-la teoksella.<sup>62</sup>

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

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 *Struumapoika* (1917, yksityiskokoelma) *Der Blaue Reiterin* almanakassa ollutta ”diletantin” tekemää muotokuvaa.<sup>65</sup> 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.<sup>66</sup> 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.<sup>67</sup> Burljuk myös ehdotti suomalaisten ja venäläisten taiteilijoiden yhteisnäyttelyä, johon venäläisistä osallistuisivat varsinkin hänen edustamansa suuntauksen taiteilijat, eli neoprimitivistit ja futuristit.<sup>68</sup>

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).<sup>69</sup> *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 mongolirotuiksi.<sup>70</sup> 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.<sup>71</sup>

### 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.<sup>72</sup> Voidaan olettaa, että hän oli Sallisen mieleen, koska Sallinen oli itse kansanomaisena, lukeneisuutensa puolesta itseoppinut sekä kasvanut herätysliikkeen leimaamassa kodissa. Sallinenkin oli työväenliikkeen kannattaja vielä 1918, omien sanojensa mukaan sosialisti, mutta ei bolševikki.<sup>73</sup> Uskontoonkaan hän ei kaikesta päätellen suhtautunut kielteisesti.<sup>74</sup> 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.”<sup>75</sup> 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 modaliteettitasoa. 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...”<sup>76</sup> 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”<sup>77</sup>, väreissä on myös samaa kuin vanhoissa suomalaisissa ryijyissä, joita oli esitelty laajasti Helsingissä Ritarihuoneella jo vuonna 1910.<sup>78</sup>

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.<sup>79</sup> 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.<sup>80</sup> 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)<sup>81</sup> 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 keskiahakuista 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.<sup>82</sup> 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.<sup>83</sup>

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.<sup>84</sup> 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* vaistoja ohjaamana ja eräänlaisena villinä luonnonvoimana, eikä hänellä ja hänen taiteellaan siksi ollut arvostelijoiden mukaan kulttuurisesti kohottavaa merkitystä.<sup>85</sup>

Ei ole tiedossani, uskoiko Sallinen itse joukkosielun kansan olemusta turmelemaan vaikutukseen. Niin ymmärretty primitiivisyys ei kuulunut ainakaan Gontsharovan 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.<sup>86</sup>

### Lopuksi

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

teisiin sekä Natalia Gontsharovan 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 kansan- taiteen 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 henkilöahmojen käsittelystä piirtyy samaten näkemys umpimielisestä, maahan sidotusta ja itsensä uhraavasta työteliäästä kansasta. Näin rakentama- saan "aitouden" diskurssissa Sallinen tar- josi sinällään omaperäisen, mutta samalla aatehistoriallisesti Saksasta juontuvan ja myös Gontsharovalle ominaisen primordi-

alistisen kansankuvanäkemyksen suoma- laisten omaksuttavaksi.

## Viitteet

- 1 Modaalisuudella tarkoitan teoksessa olevia katsojaan vaikuttavia tunnelmatekijöitä tai vakuuttamisen tapoja. Modus-käsitteen historiasta ja modaliteettien olemuksesta ks. esim. Riitta Kormano, *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 ilmaisutapaan 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](http://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”. Eruption 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 Głuchowska (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 vaihteita", 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.**





# Kokemuksia taidehistorian opiskelijoiden ja taidemuseon yhteistyöstä: Otto W. Furuhjelmin kokoelma

Hanna Kivelä & Anna Vuolanto

Helsingin kaupungin taidemuseon (HAM) kokoelmiin liitettiin vuonna 2015 Venäjän armeijan kenraaliluutnantti Otto Wladimir Furuhjelmin (1819–1883) taidekokoelma. Kokoelma oli päätynyt testamenttilahjoituksen alun perin Helsingin kaupungin haltuun pääosin vuonna 1895. Se oli ensimmäinen kaupungille lahjoitettu taidekokoelma, jonka oli tarkoitus tulla osaksi perustettavaa kaupungimuseota.

Tässä kirjoituksessa esitellään Helsingin yliopiston taidehistorian oppiaineessa kevättalvella 2018 järjestetyn Vanhan taiteen

seminaarin ja Helsingin kaupungin taidemuseon HAMin yhteistyöhankeena toteutettua O.W. Furuhjelmin kokoelman tutkimusprojektia ja siinä heränneitä ajatuksia. Kurssin vetäjänä toimi yliopistonlehtori Elina Räsänen, ja kurssilla tarkasteltiin kokoelmaa sekä kokonaisuutena että keskityttiin tiettyihin yksittäisiin teoksiin. Tavoitteena oli käytännönläheisyys, ongelmanratkaisu sekä opiskelijoiden perehdyttäminen tutkimustyön konkreettiseen tekemiseen. Pidemmän tähtäimen toiveena oli teosten saattaminen jälleen myös yleisön nähtäville. Kurssin yhdeksästä opiskelijasta kukin myös valitsi kokoelman 58:sta maalauksesta yhden teoksen tarkasteltavakseen. Teosten esivalintaa oli tehty museon amanuenssin Leena Matelmän kanssa.



Kuva 1. Jan Gerritsz van Bronckhorst, *Batseba*, öljy kankaalle, 1650-luku. Otto W. Furuhjelmin kokoelma. © HAM Helsingin taidemuseo/ kuvaaja Hanna Kukorelli.

## Furuhjelmin kokoelman vaiheita

Turussa syntynyt Otto W. Furuhjelm oli luonut sotilasuraa Venäjällä. Aikakaudelle tyypillisenä yläluokan harrastuksena hänkin keräili taidetta. Ajan hengen mukaisesti kokoelmiin tuli sisältyä niin vanhaa alankomaalaista kuin italialaista ja ranskalaistakin taidetta. Kokoelmasta katsauksen vuonna 1954 kirjoittaneen Antero Sinisaloon mukaan Furuhjelmin kokoelmaa voi pitää melko tyypillisenä ajan venäläisenä taidekokoelmana.<sup>1</sup> Sinisalo kirjoitti kokoelmaa koskevan laudatur-esitelmänsä kartoittaakseen kokoelman arvoa ja kiinnostavuutta, sillä museon tilat olivat menossa remonttiin ja teoksia oltiin siirtämässä varastoon.

Kokoelman suurimmat teosryhmät ovat venäläiset maalaukset (Sinisaloon mukaan noin viidesosa), pääosin 1800-luvulta, ja alankomaalainen 1600-luvun taide (samoin noin viidesosa). Lisäksi kokoelmassa on muutama vanhempi italialainen ja ranskalainen maalaus sekä 1700- ja 1800-lukujen saksalaista maalaustaidetta.<sup>2</sup> Teosten attribuointi ei kuitenkaan ole kovin yksiselitteistä. Kokoelman mukana tullut, ilmeisesti Furuhjelmin veljen laatima ranskankielinen luettelo on ainoa dokumentti, jossa tietoja

teosten tekijöistä ja provenienseista on olemassa. Pietarissa asunut kenraaliluutnantti Furuhjelm harrasti myös Suomen historiaa – tosin tämä ei erityisesti taidekokoelmassa näy. Se lienee kuitenkin motivoinut häntä tekemään lahjoituksen synnyinmaansa Suomen suuriruhtinaskunnan pääkaupungille. Furuhjelm hankki teoksia kokoelmaansa pääasiassa Pietarin huutokaupoista, lukuun ottamatta joitakin ulkomaanmatkojen aikana hankkimiaan maalauksia.

Furuhjelm esitti testamentissaan toiveen kokoelman esillepanosta tulevaan museoon ”kenraali Furuhjelmin saliin”<sup>3</sup>. Ennen kaupunginmuseon perustamista maalauksia oli esillä myös Ateneumissa vuosien 1895–1911 välillä.<sup>4</sup> Tämän jälkeen kokoelman teoksia oli vielä ainakin 1950-luvulla kaupunginmuseon näyttelyssä.

Sittemmin kokoelma on saanut osakseen vain vähän huomiota, ja vain yksittäisiä teoksia mainitaan näyttelyiden yhteydessä vuosikymmenten varrella. Vuoden 2015 siirron tarkoituksena kaupunginmuseosta HAM:iin olikin saada kokoelman teokset niiden vaatiman asiantuntemuksen ja kansainvälisten verkostojen piiriin. Samoin ajateltiin, että HAM voisi tarjota tilat teosten esillepanoon.



Kuva 2. Pierre Mignard, *Juudit ja palvelijatar*, öljy kankaalle, 1630-1650. Otto W. Furuhjelmin kokoelma. ©HAM Helsingin taidemuseo/ kuvaaja Hanna Kukorelli.

Tutkimusta on aikaisemmin kohdistunut pääasiassa muutamiin yksittäisiin teoksiin. Kokoelman parhaiten tunnettuja teoksia lienevät Jan Gerritsz van Bronckhorstin *Batseba* 1650-luvulta, sekä *Juudit ja Holofernes* -aihetta käsittelevä, Orazio Gentileschin teoksen kopio *Juudit ja palvelijatar*. Edellä mainittua tutki 1980-lu-



vulla alankomaalainen Thomas Döring, joka käsitteli teosta vuonna 1988 julkaistussa artikkelissa.<sup>5</sup> Kurssilla tätä koskevaa selvitystyötä teki Maria Tuovinen. Jälkimmäisestä on vastikään viime vuonna kirjoittanut taidehistorioitsija Synnöve Malmström, joka esitteli tutkimuksensa tuloksia kurssin opiskelijoille teoksen äärellä. Hän ajoitti teoksen aikavälille 1630–1650 jatkaessaan taidemuseon pyynnöstä selvitystyötä, jota kaupunginmuseon tutkija Kerttuli Wessman oli tehnyt jo 1980-luvulla.<sup>6</sup> Malmströmin tutkimus olikin yksi tärkeimmistä esimerkeistä, kun aloitimme vuoden 2018 alussa työskentelyn kokoelman parissa.

### **Kurssilla tehtyä tutkimusta**

Tähän tekstiin olemme nostaneet muutama niistä teoksista, joita kurssilaiset ottivat lähempään tarkasteluun, ja tiedot perustuvat opiskelijoiden tekemiin, kurssin lopussa palauttamiin tutkimusraportteihin. Valitsimme kolme teosta, muotokuvakopion, asetelman ja maiseman, joita pidimme keskeisinä aikakauden kokoelman kartuttamisen näkökulmasta. Ne myös herättivät kurssilla eniten keskustelua. Erityisesti keräilijyyden suhteessa yhteiskunnallisiin ihanteisiin sekä taiteen

asema, arvostus ja sille määritellyt tehtävät nousivat teosten kohdalla esille.

Työt aloitettiin vierailulla kokoelmavarastoon kokoelmapäällikkö Elina Leskelän johdolla, jolloin opiskelijat pääsivät tarkastelemaan valittuja teoksia lähietäisyydeltä, edestä ja takaa.

Varsin monien teosten alkuperän epävarmuus sekä lahjoituksen mukana tulleet vähäiset tiedot teosten tekijöistä toivat keskusteluun omasta ajastamme poikkeavan näkemyksen koskien alkuperäisyyden vaatimusta ja taiteen tehtävää. Tunnettujen tekijöiden teosten kopiot olivat 1800-luvulla tapa

**Kuva 3. Teosten tarkastelu alkoi varastolla. Katseiden kohteena itse kenraali Furuhjelm. © Anna Vuolanto.**

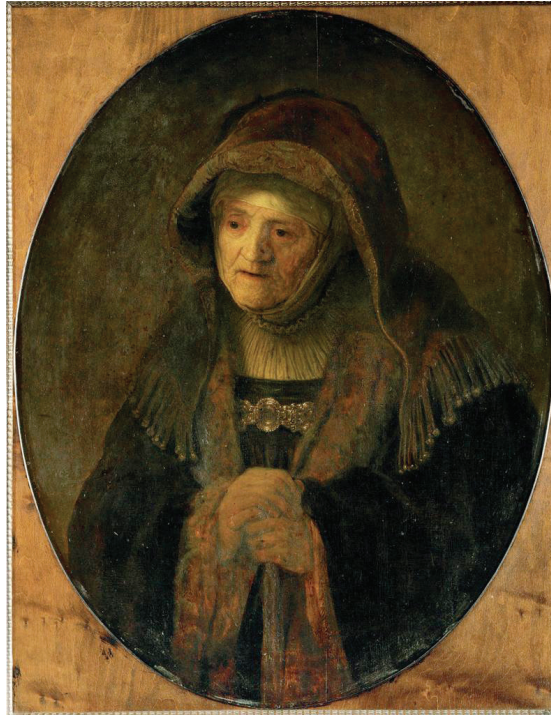






Kuva 4. Tuntematon tekijä, *Profeetta Hanna (Rembrandtin äiti)*, kopio, öljy kankaalle, 1800-luku. Otto W. Furuhsjelminkokoelma. ©HAM Helsingin taidemuseo/ kuvaaja Hanna Kukorelli

tutustua vanhojen mestareiden töihin. Samoin ne olivat myös merkittävä osa kuvataideopetusta. Toisaalta keräilyn motiivina saattoi yhtä hyvin olla yksityisen keräilijän mahdollisuus tuo-



Kuva 5. Rembrandt, *Profeetta Hanna (Rembrandtin äiti)*, 1639. Öljy tammipannoolle, 79,5 x 61,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien. Kuvalähde: Art Stor.

da ulkomaanmatkoiltaan edes häivähdys siitä elämäksestä, minkä taide Euroopan ytimessä saattoi synnyttää – tai siitä statuksesta, jota taideteos saattoi keräilijän kohdalla alleviivata.

Irene Riihimäki, joka on tutkinut pro gradussaan Helsingin yliopiston piirustuslaitoksen historiaa, pohti kopioiden merkitystä osana taideopetusta tutkiessaan kokoelmaan kuuluvaa Rembrandt-kopiota *Profeetta Hanna (Rembrandtin äiti)*. Jäljennökset Rembrandtin teoksista olivat 1800-luvulla suosittuja. Alkuperäinen teos on maalattu vuonna 1639, ja se on Wienin Kunsthistorisches Museumissa, jossa Furuhsjelminkokoelman kopio on todennäköisesti maalattu. Furuhsjelm myös osti teoksen Wienistä. Kyseessä on mahdollisesti harjoitus-, opinnäyte- tai jopa mestarityönäyte, kuten Riihimäki kiinnostavasti tulkitsi. Taidokkaasti maalattu muotokuvakopio sisältää hupaisan yksityiskohtan, joka paljastaa kopioijan katsoon alkuperäistä liian läheltä: vanhan naisen kävelykepin kahva muistuttaa kopiossa pikemminkin sormea.

1800-luvulla taiteen keräilijän kokoelmassa tavallinen teostyyppi oli asetelmamaalaus. Asetelmat olivat usein kokoelmien edullisimpia maalauksia, joita siihen vielä voitiin uskottavasti liittää. Susanna Serlachius tutki todennäköisesti 1800-luvulta peräisin olevaa asetelmaa, johon on kuvattu kaloja, juureksia, purkillinen munia ja astioita. Ko-



konaisuus on melko sekalainen, eikä varsinaisesti viittaa yhteen ateriakokonaisuuteen. Piilomerkityksetkään eivät ole kovin ilmeisiä. Serlachius päätyi katsauksessaan tulkitaan, jonka mukaan teos edustaa saksalaista porvarismaalausta. Sellaisen tarkoituksena oli pikemminkin tuoda yksityiskohdillaan esille omistajansa varallisuutta kuin filosofisia katoavaisuuden teemoja.

**Kuva 6. Tuntematon tekijä, Asetelma (Nature morte), öljy kankaalle, 1800-luku. Otto W. Furuahjelmien kokoelma. ©HAM Helsingin taidemuseo/ kuvaaja Hanna Kukorelli**



Kokoelmassa ovat hyvin edustettuina niin metsästysaiheet kuin merimaalaukset, lähinnä venäläisten taiteilijoiden teoksina. Nämä kertonevat Furuahjelmien omista mielilymyksistä, joka herättää miettimään sekä itse keräilyjän motiiveja että yksittäisten teosten merkityksiä kokoelman osina. Tarkasteltaessa yksittäisiä teoksia suhteessa kokoelmään, onkin mielenkiintoista pohtia, miksi juuri kyseinen teos on hankittu tai mikä sen “tarve” kokoelmassa on. Kuuluvatko metsästys- tai asetelma-aiheet ruokasalin sisustukseen tai halusiko keräilyjä juuri merimaisen työhuoneeseensa?

Furuahjelmien keräämät taideteokset olivat hänen leskensä Olga Alexandrovnin hallussa tämän kuolemaan vuoteen 1895 saakka. Puolison roolista kokoelman muodostamisessa ei tiedetä mitään, mutta teokset olivat varmasti arvokas osa pietarilaiskodin sisustusta muiden arvoesineiden ohella. Ivan Aivazovski oli jo omana aikanaan arvostettu taiteilija, ja Furuahjelmien kokoelmassa hänen nimellään kulkee teos *Kultainen sarvi*. Helene Lillgäls tutki teosta vertailemalla sitä muihin taiteilijan teoksiin sekä Konstantinopolista/Istanbulista otettuihin valokuviin. Aivazovski oli hyvin tuottelias

taiteilija, ja hänen nimiinsä on kenties melko turvallista laittaa teos jos toinenkin: itse hän sanoi maalanneensa yli 6000 teosta. Tarkastelunsa lopputuloksena Lillgäls esitti arvion, jonka mukaan teosta ei ainakaan ole maalattu paikan päällä Kultaisen sarven rannalla. Samoin siinä ei myöskään ole taiteilijan signeerausta, toisin kuin hänen teoksissaan yleensä. Myös teoksen hyvin puutteelliset ja heikkolaatuiset yksityiskohdat herättävät vähintäänkin kysymyksen aitoudesta, Lillgäls esitti. Aivazovski saattoi maalata yhdistelmällä yksityiskohtia eri paikoista, mutta teokset ovat poikkeuksetta runsaita yksityiskohdissaan.

Esiin nousseita tekijänimiä pohdittiinkin seminaaritapaamisissa useaan kertaan. Alkuperäinen teos on helppo asettaa arvokkaammaksi, mutta myös “aidot kopiot” ovat itsessään teoksia. Mikä on aitoa, kenen kädessä sivellin on ollut, vai riittääkö, että ollaan tietyn taiteilijan vaikutuspiirissä? Furuahjelmien kokoelman kontekstissa aitoutta tärkeämmäksi nousee mielestämme kokoelman tarkasteleminen 1800-luvun kansainvälisen Pietarin kontekstissa. On kiinnostavaa nähdä kokoelma kertomassa keräilyjän sosiaalisesta, taloudellisesta ja kulttuurisesta aika-





laistodellisuudesta. Teokset todennäköisesti riippuivat Furuhjelmin kaupunkihuoneiston seinillä, ja sitä tarkastelivat hämärässä kynt-

tilöiden, soihtujen tai öljylamppujen valossa hänen vieraansa, sotilasvirkamiehet, kauppiat, aateli.

**Kuva 7. Ivan Konstantinovitš Aivazovski?, Kultainen sarvi, öljy kankaalle, 1850-luku. Otto W. Furuhjelmin kokoelma. ©HAM Helsingin taidemuseo/ kuvaaja Hanna Kukorelli.**



Kurssin opiskelijat tekivät paljon yksityiskohtaista selvitystyötä valitsemistaan teoksista. Kirjallisen tutkimustyön lisäksi opiskelijat pääsivät tutustumaan museon henkilökunnan avustuksella fyysisesti teoksiin. He etsivät niistä mahdollisia johtolankoja, kuten kehysten taakse piilotettuja huutokauppojen leimoja ja jälkikäteen tehtyjä korjailuyrityksiä. He tutkivat myös kehystyksiä, joiden arveltiin peittävän signeerauksia. Yhteistyö yliopiston ja taidemuseon välillä tarjosi taidehistorian opiskelijoille konkreettisen mahdollisuuden päästä perehtymään tutkijan työhön. Kurssin opiskelijoiden töiden pohjalta kootaan HAMin verkkosivuille näyttely.



Kurssin osallistajat: Iida Arvola, Emmi Halmesvirta, Petra Hanski, Salla Leskinen, Helene Lillgäls, Irene Riihimäki, Susanna Serlachius, Saana Tuomela, Maria Tuovinen.

### **Viitteet**

1 Antero Sinisalo, Esitelmä Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen laudatur-seminaarissa 8.6.1954 (Helsingin kaupungin taidemuseo HAMin arkisto), 2; kokoelmasta ks. myös *Catalogue des Tableaux de la Collection du Général O. Furuhjelmin* (1883) (Helsingin kaupungin taidemuseo HAMin arkisto).



2 Sinisalo, "Furuhjelmin kokoelma", 2.

3 *Helsingfors stadsfullmäktiges trycta handlingar*, N:o 24 (1895) (Helsingfors Tidnings- & Tryckeri-aktiebolagets tryckeri, Helsingfors), liite 2. "Hvarvid, i händelse stadens representerar icke anse det såsom en oblygsamhet å mina sida, jag skulle önska att helst en af sagde musei salar skulle benämnas General Furuhjelms sal".

4 Ibid, liite 1; Sinisalo, "Furuhjelmin kokoelma", 4.

5 Thomas Döring, "Between Caravaggism and Classicism: Bathsheba by Jan Gerritsz. and Johannes van Bronchorst", *The Hoogsteder[Naumann] Mercury*, no 7 (1988): 51–67.

6 Malmström, Synnove. "Judit och tjänarinnan med Holofernes huvud". Tutkimusraportti 10.11.2017, tekijöiden arkisto.

**HuK Hanna Kivelä on Helsingin yliopiston taidehistorian ja museologian opiskelija. Hän toimi artikkelissa esitellyllä kurssilla kurssiassistenttina.**

**HuK Anna Vuolanto on Helsingin yliopiston yleisen historian ja taidehistorian opiskelija. Hän toimi artikkelissa esitellyllä kurssilla kurssiassistenttina.**



# Arts and Crafts -liikkeen muotoilijat välittäjinä

Juha Ågren

Artikkelini päämääränä on esitellä 1800-luvulla Englannissa toimineiden Arts and Crafts Movementin muotoilijoiden tekstejä, joiden tarkoitus oli vaikuttaa heidän omien tuotteidensa myynnin edistämiseen. Aiemmasta Arts and Crafts Movementin tutkimuksesta aiheesta on kirjoitettu mm. Charles Harveyn ja Jon Pressin toimittamassa teoksessa *William Morris; Design and Enterprise in Victorian Britain*. Teos käsittelee William Morrisin muotoilun idealismin pohjalta syntyneitä liiketoimintaa. Oma tutkimukseni nostaa esiin brittiläisten 1800-luvun lopun muotoilijoiden taidealan julkaisuja foorumina käyttäneen keskustelun käytännön työstä muotoilutuotemarkkinoilla. Tekstini keskittyy 1800-luvun

brittiläisen taidelhdissä käydyn keskustelun kysymyksiin, jotka ohjasivat käyttöesineiden muotoilua.

## **Muotoilutaiteen edellytykset 1800-luvun viimeisen neljänneksen aikana**

Isossa-Britanniassa 1800-luvun jälkipuoliskolla sisustustuotteiden kysyntä kasvoi talouskasvun myötä. Teollisen tuotannon osuus Ison-Britannian kansantuotteesta muihin talouden osa-alueisiin verrattuna pysyi suurin piirtein muuttumattomana 1800-luvun aikana. Nopeasti teollistuneen yhteiskunnan elinkeinorakenteen muutos näkyi kuitenkin erityisesti siten, että vuosina 1830–1914 maataloudessa työskentelevien määrä romahti ja kaupungeissa palvelualoilla työskentelevien määrä kasvoi vastaavalla tavalla. Samalla Ison Britannian kansantuote kohosi 3,3 kertaiseksi.<sup>1</sup>

Isossa-Britanniassa palkat nousivat 1800-luvun kolmannen neljänneksen ajan

samalla kun uudet teolliset valmistusteknologiat laskivat tuotteiden hintoja. Vuosien 1874 ja 1896 välillä kuluttajahinnat putosivat noin 40 %. Nämä tekijät toivat sisustustuotteet keski- ja työväenluokkien ulottuville. Uusia taloja rakennettiin alle 50 000 ainoastaan kolmena vuotena vuosien 1856 ja 1908 välillä. Siten talojen rakennus ja sisustus tulivat merkittäviksi talouden alueiksi. Rakentamiseen panostaminen pysyi tahdissa väestön kasvun kanssa ja seurauksena asuntojen laatu parani. Talojen keskimääräinen koko kasvoi, ne olivat paremmin sisustettuja ja niissä oli enemmän ylellisyustuotteita.<sup>2</sup>

## **William Morris esteetikkona, teollisuusmiehenä ja taideteollisuuden uudistajana**

William Morrisin (1834-1896) työ toimii hyvänä lähtökohtana estetiikan ideoiden tutkimiseen kaupallisena toimintana, koska hän



oli menestyvä teollisuusmies sen lisäksi että hänet tunnettiin Arts and Crafts Movementin johtohahmona. Morris, Marshall, Faulkner & Co yrityksen perustaminen vuonna 1861 oli estetistisen sisustustaiteen alkusysäys 1800-luvun loppupuoliskon huonekalutuotannossa. Kaupallisen muotoiluyrityksen osakkaat olivat Ford Madox Brown, Edward Burne-Jones, Charles Faulkner, Peter Paul Marshall, William Morris, Dante Gabriel Rossetti ja Philip Webb.

William Morris aloitti yrityksensä 1860-luvun uusgotiikan kirkonrakennusprojektien alihankkijana. Uusgotiikan tyylin mukaisten uusien kirkkojen rakennuksen aikakausi oli huipussaan ja sen vaikutuksena muotoilijoiden ja koristetaitelijoiden kysyntä oli vahvaa. Kirkkojen lasimaalaukset olivat Morris & Co:n liiketoiminnan kasvun lähtökohta. South Kensingtonin kansainvälinen näyttely vuonna 1862 oli merkkipaalu yrityksen kaupalliselle menestykselle, sillä yrityksen tuotteet voittivat siellä kaksi kultamitalia. Alkumenestyksestä huolimatta lasimaalaukset olivat epävarma pohja yritykselle ja niiden myynti romahti jyrkästi 1865–1866 huippuvuosien jälkeen. Kirkonrakennuksen vähenemisen seurauksena Morris alkoi tehdä

eroa uusgotiikkaan 1870- ja 1880-lukujen kirjoituksissaan.

Essessään *The Art of the People* (1879) William Morris esittää ohjelmanjulistuksensa, jota on myöhemmin pidetty Arts and Crafts Movementin mottona: “Taidetta joka on ihmisen ihmistä varten tekemää, tuottaen iloa sekä tekijälle että käyttäjälle”.<sup>3</sup>

Asuntorakennustoiminnan kiihtymisen vuoksi ei ole yllättävää että William Morris alkoi kirjoittaa taideteollisuuden kehittämisestä samaan aikaan 1870-luvulla kun uusgotiikan kirkonrakennusprojektit saatiin valmiiksi. Kasvavasta keskiluokasta tuli uusi yleisö koristetaiteen tuotteille yleisten reaalitulojen noustessa ja Morrisin tekstit käsittelivät muotoilun sosiaalista merkitystä. Kehitys johti korkeatasoisten huonekalujen kysynnän nousuun, johon Arts and Crafts Movementin menestys 1880- ja 1890-lukujen osin perustui.

The Arts and Crafts Exhibition Societyn ensimmäinen näyttely Lontoossa vuonna 1888 toimi esikuvana taideteollisuuden tuotteille omistetuille näyttelyille Englannissa. Malli näyttelylle oli otettu paremminkin kuvataidenäyttelyistä kuin kauppa- ja teollisuusmessuista, joissa taideteollisuuden tuotteita

oli esitelty siihen saakka. Näyttelyt olivat merkittävä osa markkinointiprosessia, koska ne esittelivät uudistuneen muotoilun käsin kosketeltavasti yleisölle.

1800-luvun viimeisen neljänneksen aikana Isossa-Britanniassa massamedia laajeni lukuisten aikakaus- ja sanomalehtien julkaisemisen myötä. Kun Morris & Co perustettiin vuonna 1861, Isossa-Britanniassa oli kaksitoista taiteeseen erikoistunutta aikakauslehteä. William Morrisin aloittaessa muotoilun uudistamiseen pyrkivän julkaisutoiminnan vuonna 1877 julkaisuja oli 22, ja kun Arts and Crafts Exhibition Society aloitti toimintansa 1888, julkaisujen määrä oli 48. Vuoteen 1899 mennessä julkaisujen määrä oli 65. Määrä oli siis kolminkertaistunut 1800-luvun viimeisen neljänneksen aikana.<sup>4</sup>

### **Taide, teollisuus ja koristeluntarve**

The Arts and Crafts Exhibition Societyn jäsenyys yhdisti käsittelemäni taidealan julkaisujen keskusteluun osallistuneet muotoilijat.<sup>5</sup> Puhun tässä yhteydessä muotoilijoista, suunnittelijoista ja käsityöläisistä, jotka työskentelivät kaupallisuuden ja muodin paineiden alaisina, mutta keskittyivät esteettisyyden merki-





tykseen taideteollisuustuotteissa ja tuotannossa.

Muodista keskusteleminen tuli tärkeäksi, kun kirjoittajat lähestyivät muotoilun käytäntöä ja halusivat erottua teoreettisesta ja periaatteellisesta kirjoittamisesta. Kyseisten muotoilijoiden kaupallisten toimien tarkastelussa on syytä ottaa huomioon William Morrisin ja muiden 1800-luvun loppupuoliskon muotoilijoiden pyrkimys saavuttaa sosiaalinen muutos ja elämänlaadun kehitys esittelemällä paremmin suunniteltuja sisustustuotteita. Nämä muotoilijat eivät toimineet ylellisyystavaramarkkinoilla, vaan he tekivät käyttötavaroita.

Muotoilija ja Arts and Crafts Exhibition Societyn perustajajäsen Lewis F. Day oli yksi ahkerimmista uutta muotoilua peräänkuuluttaneista kirjoittajista. Hän pyrki erottumaan aiemmista yrityksistä tehdä säännöt uusgotiikan muotoilulle. *Art Journalin* kirjoituksessaan ”The Lowly Arts” vuonna 1882 hän halusi tehdä eron Owen Jonesin (1809-1874) ohjekirjamaisen 1856 julkaistun *The Grammar of Ornamentin* kaltaisiin teoksiin, jotka olivat merkittäviä brittiläiselle uusgotiikalle: ”... me voisimme verrata koristetaidetta kieleen, joka elää ja kehittyy samalla tavalla...”, Day kir-

joitti, ”Taivas varjelkoon että meidän pitäisi aina puhua kieliopin mukaan”.<sup>6</sup>

Koristeluntarve, *decorative want*, oli Lewis F. Dayn *Art Journalissa* vuonna 1882 esitelämä käsite. Dayn ”The Lowly Arts” artikkelin mukaan muotoilija on ”omasta voimastaan tietoinen nero”.<sup>7</sup> Koristeluntarve liittyi täten luovaan toimintaan vaikuttaviin ulkopuolisiin vaatimuksiin. Koska Dayn mukaan koristeluntarve esiintyy ihmisissä luonnostaan, muotoilijan rooli oli toimia välittäjänä vapaan luovan taiteilijan sijaan. Kuitenkaan välittäjänä toimiminen ei sulkenut pois taiteilijan ilmaisua. Muotoilijan tuli kuitenkin Dayn mukaan vastata muista taiteilijoista eroavalla tavalla ulkoisiin vaatimukseen, ja hänen näkemyksensä mukaan oli olemassa jopa tietty näkymätön voima joka ajoi heitä sopeutumaan näihin vaatimuksiin. Tämä voi selvittää paremmin miten Arts and Craftsin muotoilijat näkivät itsensä taiteilijoina.<sup>8</sup>

1800-luvun lopulla brittiläiset taiteilijat pohtivat myös kysymystä siitä, onko käytösesineitä mahdollista nähdä itsenäisinä taideteoksina eri tavoin kuin esimerkiksi arkkitehtuuri- tai kuvataideteoksia. Day epäili taiteen hyötyyn yhdistämistä ja pohti käsityön arvon alenemista koristetaiteessa

tekstissään ”Meaning in Ornament”, joka julkaistiin *The Art Journalissa* vuonna 1887. Day totesi, että ”mitä yksilöllisempi luonne tuotteella on, sitä hankalammin se sopii sarjatuotantoon”.<sup>9</sup>

Muotoilija, kuvataiteilija ja kuvittaja Walter Crane, joka oli myös Arts and Crafts Exhibition Societyn perustajajäsen ja puheenjohtaja vuosina 1888–1893 ja 1896–1912, osallistui keskusteluun *Magazine of Artin* 1893 kirjoituksella ja *The Bases of Design* -kirjassaan vuonna 1898. Hänen mielipiteensä mukaan koristetaiteilijoiden työskennellessä käyttötavaroiden parissa ja vastaamassa ulkoisiin vaatimuksiin, saattoi taiteilijalla silti olla yksilöllisiä näkemyksiä, mutta heidän työnsä täytyi nähdä suhteessa ympäröiviin olosuhteisiin. Cranen mukaan esineen luonnonmukaisuus määräytyi henkilökohtaisten mieltymysten lisäksi kolmen näkökohdan mukaan: koristeltava esine, esineen materiaali ja olosuhteet joissa esine nähdään. Koristetaiteen perustana olivat Cranella arkkitehtoniset näkökohdat, jotka määrittelivät koristelun luonteen, mittakaavan ja koristelun osien suhteet. Esineen käyttö määräsi lopullisen muodon ja toiminnot.<sup>10</sup>



Luennossaan Architectural Associationille vuonna 1898 Henry Wilson, muotoilija ja Arts and Crafts Exhibition Societyn jäsen, väitti arkkitehtuurin olevan sosiaalinen taide, joka ei pysty ilmaisemaan yksilöllisyyttä kuten kuvataide ja käsityö. Taidemuotojen merkityksen vertaaminen sen sijaan että ne nähtiin tukemassa toisiaan, voitiin tässä yhteydessä nähdä yrityksenä nostaa koristetaiteen arvoa omana taidemuotonaan.<sup>11</sup> Wilsonin näkemyksen mukaan koristetaide oli enemmän yhteydessä arkkitehtuuriin kuin kuvataiteeseen, koska molemmat olivat materiaalin ja käyttötarkoituksen sanelemia.

### Taide ja koneellistuminen

Artesaanin käytöllä muotoilijoiden ammattinimikkeenä oli tarkoitus nostaa käsityötaidon arvostusta sosiaalisessa asteikossa 1800-luvulla.<sup>12</sup> Teollisten valmistusmenetelmien yhteydessä 1800-luvun lopun brittiläiset kirjoittajat taas puhuivat mielellään edistyksestä ja kehityksestä.

Charles Eastlake (1836 – 1906) oli alustanut koneellisen ja käsityötaidon yhteenliittämisen jo vuonna 1868 teoksessaan *Hints of Household Taste* julistaessaan koneiden olevan sopivia niiden esineiden osien valmistamiseen joissa ei ollut koristelua.<sup>13</sup> Muut kirjoittajat vetosivat William Morrisin ajatuksiin puolustaessaan koneiden käyttöä muotoilun tuotannossa. Muotoilija ja Arts and Crafts Exhibition Societyn jäsen G.T. Robinson kirjoitti *The Art Journalissa* vuonna 1883 koneiden käytöstä Morrisin tuotannossa: "Hän hyväksyy rohkeasti mekaanisen sarjatuoannon välittömän tarpeen."<sup>14</sup>

Lewis F. Dayn *The Art Journalissa* vuonna 1885 julkaistussa tekstissä William Morrisin opit työläisen onnesta muokattiin uuteen muotoon. Morrisin ajatus siitä, että käsityömenetelmät sinällään tuottavat iloa työntekijälle, on Dayn artikkelissa käännetty koneellisuuden etujen korostamiseen, koska koneet säästävät työntekijää hankalimmilta tuotantovaiheilta.<sup>15</sup> *Magazine of Artissa* vuonna 1886 Day tahtoi kuitenkin jo nähdä taiteen ammatimaisen tuotannon vastakohtana.<sup>16</sup>

1890-luvun kirjoituksissa tärkeäksi keskustelun aiheeksi nousi tietoisuus muotoilun kustannuksista. Walter Crane kirjoitti teoksessaan *The Claims of Decorative Art* vuonna 1892: "Taiteellinen työ laahaa tieteellisten keksintöjen perässä... kaupallisuuden kiireisyys painostaa suunnittelijaa". *The Art Journalissa* vuonna 1893 Lewis F. Day kä-

sitteli muotoilijan kyvyttömyyttä tuottaa yksilöllisiä esineitä, koska monien tahojen edut sisältyvät muotoiluun.<sup>17</sup>

Muotoilijan ja Arts and Crafts Exhibition Societyn jäsenen Arthur Silverin *The Studio* -julkaisuun vuonna 1894 tehdyssä haastattelussa, hän totesi että valmistajat eivät uskalla sijoittaa pelkästään mielikuvituksella ja yksilöllisyydellä varustettuun muotoilijaan. Siten niin kutsutusta käytännöllisestä estetiikasta, *practical aesthetism*, tuli tärkeää taiteilijan menestykselle.<sup>18</sup> Frederick Wedmore taas haastatteli Walter Cranea *The Studiossa* vuonna 1894. Wedmore kysyi suoraan taiteilijan riippumattomuudesta ja Crane totesi valmistajien antavan hänelle "melko paljon vapautta valita koristetaiteen materiaalit".<sup>19</sup>

Puhdasta muotoilua ja käsityötä käsitellessä kirjoituksissa materiaalien hinnat olivat myös tärkeä kysymys. Arts and Crafts Exhibition Societyn jäsen Reginald Blomfield antoi suoraviivaisen ohjeen huonekalujen valitsemiseen *The Magazine of Artin* sivuilla vuonna 1896: "Huonekalujen määrän voi lähes puolittaa, jolloin käsityön laatuun voi sijoittaa enemmän."<sup>20</sup> Vuoteen 1900 mennessä Day oli omaksunut kannan jonka mukaan William Morrisin tuotteet tuskin oli tarkoit-



tu massojen kulutettaviksi, koska Morris ei luottanut koneisiin ottaakseen niistä hyödyn. Tämä johti Dayn mukaan siihen, että vain harvoilla oli varaa maksaa käsityön määräämä hinta Morrisin tuotteista.<sup>21</sup>

### Järjestäytynyt markkinointi

Molemmat 1800-luvun käsitteet, *koristelun tarve* ja *käytännöllinen estetiikka*, ovat osoituksia siitä, miten käsitellyt muotoilijat eivät keskustelleet samankaltaisista oikean suunnittelun periaatteista kuin uusgotiikan koristetaiteilijat. *Koristelun tarve* ja *käytännöllinen estetiikka* voidaan nähdä kiertoilmauksina muodin seuraamiselle, joka seurasi brittiläisten muotoilijoiden asiakaskunnan muutoksesta. Valtio ja julkiset toimeksiantajat korvautuivat kaupallisilla markkinoilla kilpaillevilla muotoilualan yrityksillä. Taiteellisia arvoja omaavien huonekalujen valmistajat ymmärsivät tuotteidensa olevan varsin hintavia ja heidän piti vakuutella kuluttajia omaksumaan ajatus, miksi heidän tulisi valita heidän edustamaansa suunnittelua halvemmän tuotannon sijaan.

Arts and Crafts Exhibition Societyn arkistossa olevien jäsenluetteloiden perusteella yhdistys hallitsi uuden taideteollisuuden jul-

kisuuskanavia 1800-luvun viimeisellä neljänneksellä Englannissa. Yhdistyksen jäseninä olivat tärkeimmät aikakauden taidetta ja muotoilua käsitelleissä julkaisuissa esitelleet kirjoittajat ja lisäksi jäsenet valitsivat taideteollisuus- ja käsityönäyttelyiden näytteilleasettajat jäsenten toimiessa myös muotoilukilpailujen tuomareina. Yhdistyksen komitean jäseniin kuuluivat kaikki puhdasta, täysin kaupallisesta eroavaksi tarkoitettua muotoilua edistäneiden yritysten johtajat. The Arts and Crafts Exhibition Societyn näyttelyjä käsitelleet tekstit olivat saman yhdistyksen jäsenten kirjoittamia, ja näissä artkeleissa jopa listattiin hyviä muotoilijoita, jotka luonnollisesti olivat The Arts and Crafts Exhibition Societyn jäseniä.

Näistä syistä olisi oikeutettua puhua Arts and Crafts Movementin yhteydessä suoranaista Arts and Crafts Exhibition Societyn julkisuusdiktatuurista, joka määritteli hyväksyttävän muotoilun. Arts and Crafts Exhibition Societyn ulkopuolelta ei olisi päässyt esiin Englannin merkittävimmässä näyttelyissä tai taideteollisuutta käsittelevissä julkaisuissa. Aiemmin tässä artikkelissa käsitellyissä teksteissä uuden puhtaan muotoilun oli tarkoitus olla vapaampaa kuin uusgotiikan

oikean ja väärän sääntöihin perustuva muotoilu. Hierarkia, jossa muotoilijaa ohjanneet ulkoiset tekijät määräisivät tuotteen muodon, oli kuitenkin väistämätön seuraus ihanteiden noudattamisesta, kun tuotteet oli tarkoitettu kaupalliseen jakeluun.

Pitääkseen välimatkaa kaupallistumiseen, 1800-luvun loppupuolen brittiläiset muotoilun uudistajat näkivät omien tuotteidensa edustavan muita puhtaampia arvoja, kuten moraalista tai luonnollista, jotka yhdistyivät edistyksen ja kehityksen ihanteisiin. Mutta 1800-luvun loppuun mennessä Arts and Crafts Exhibition Societyn piirin muotoilijat ja taiteilijat myönsivät vastaavansa kaupallisten tilaajien vaatimuksiin. Taidelehdissä käyty keskustelu osoittaa miten heidän muotoilunsa haki omaa paikkansa sisustustuotemarkkinoilla. Julkaistessaan tekstejään laajemmalle yleisölle Arts and Crafts Exhibition Societyn toiminnan voi nähdä markkinointina, jonka tarkoitus oli antaa oikeutus teollisuuden rajoituksista vapaamman puhtaan muotoilun hinnalle.

### Viitteet

1 Roderick Floud, *The People and the British Economy* (Oxford University Press, 1997), 6, 27–28, 59–60.





- 2 Ibid., 27–28, 59–60.
- 3 William Morris, "The Art of the People", *The Collected Works of William Morris*, Volume XXII (New York: Russell & Russell, 1879), 309.
- 4 Helene E. Roberts, Helene E., "British Art Periodicals of the Eighteenth and Nineteenth Centuries", *The Victorian Periodicals Newsletter*, Number 9, July 1970: 136-168.
- 5 Jäsenluettelot: Archive of Arts and Crafts Exhibition Society.
- 6 Lewis F. Day, "The Lowly Arts". *The Art Journal* 1882: 343.
- 7 Ibid., 342
- 8 Lewis F. Day: "It is admitted to be characteristic of genius that it is conscious of its own power. The men who have done great things are those who felt that it was in them to do something, and in spite of discouragement, did it. The art of ornamentist grows naturally out of some circumstance with which he has nothing to do...very often it grows out of use. Successful decoration begins from the feeling of the decorative want." Ibid., 342-343.
- 9 Lewis F. Day, "Meaning in Ornament", *The Art Journal* 1887: 238–239.
- 10 Crane tiivistää ajatuksiaan koristetaiteesta kirjassaan Walter Crane, *The Bases of Design*, London: George Bell and Sons, 1898. Ks. myös "[...] architectural considerations lie at the basis of design and control its general character, its scale and relationships; and that utility determines and specializes its particular forms and functions." Walter Crane, "Design in Two Parts", *Magazine of Art* 1893: 79-80, 131; 1898, 91.
- 11 Lewis F. Day kirjoittaa: "being accustomed to strict conditions saves the designer from the effect of customs in his own notion. Painting may be purely sensuous but decoration must be intelligent, too. Day demands that art should be judged by its own merits." Day, "The Lowly Arts": 343, 344.
- 12 Stefan Muthesius, "We Do Not Understand What is Meant by "Company" Designing": Design

- versus Commerce in Late Nineteenth-Century English Furnishing", *Journal of Design History* 5–6, 1992:, 113, 115, 86.
- 13 Charles R. Eastlake, *Hints on Household Taste*. Fourth Edition (London: Longmans, Green, and Co., 1868), 85.
- 14 G.T. Robinson, "The Year's Advance in Art Manufactures", *The Art Journal* 1883: 354.
- 15 "... why a work of Art, because it owes something to the machinery, should be false in taste or unsatisfactory in effect. In a certain sense all Art is, and must be, machine made. And he would have this certainty, that, if his design were only fit, the machine would do its work with unerring accuracy Mr. Morris's theory, Art for the people by the people is a splendid dream. Perhaps it is more nearly to be realised by the aid of machinery than by any attempt to suppress it. The labour-saving machine saves the labourer's muscle as well as the outlay of the capitalist." Lewis F. Day, "Machine-made Art", *The Art Journal* 1885: 107–109.
- 16 "... to relieve (artist) altogether from the mechanical, commercial, and other cares common to craftsmanship is to cut off all communication with the base of his scarcely tenable professional position." Lewis F. Day, "The Profession of Art", *The Magazine of Art* 1886: 122–123.
- 17 Walter Crane kirjoittaa kirjassaan *The Claims of Decorative Art*: "[...] artistic adaptation lags behind the scientific invention....commercial pressure and hurry is heavier upon (a designer)" Walter Crane, *The Claims of Decorative Art* (London: Lawrence and Bullen), 1892, 19; *The Art Journalin* pääkirjoituksessaan Lewis F. Day käsittelee muotoilijan kyvyttömyyttä tuottaa yksilöllisiä taideteoksia, koska koristetaiteen tuotannossa vaikuttavat monien tahojen edut. Lewis F. Day, "The Criticism of Decorative Art; an Editorial Statement". *The Art Journal* 1893: 64.
- 18 Arthur Silver keskustelee aiheesta *The Studion* haastattelussa vuonna 1894: "The best manufacturers can teach the designer much more than he can teach

- them." [Anon.], "A Studio of Design. An Interview with Mr. Arthur Silver", *The Studio* 1894: 117, 119–121.
- 19 Frederick Wedmore, "A Designer of Paper Hangings. An Interview with Mr. Walter Crane", *The Studio*, Volume Four, 1894: 79.
- 20 Reginald Blomfield, "Furniture", *The Magazine of Art* 1896: 490, 492.
- 21 Lewis F. Day, "William Morris and His Art", *The Studio Easter Art Annual* 1899: 10, 14.

**MA Juha Ågren toimii hallintotehtävissä University of East Angliassa Norwichissa ja on aiemmin työskennellyt myös useissa suomalaisissa museoissa. Artikkelin perustuu University of East Angliassa hyväksytyyn MA by Research opinnäytetyöhön *Commercial Genius: Marketing of Applied Arts Reform in Great Britain and Finland in the Last Quarter of the 19th Century*.**



# Venäläisyyden häivyttäminen Suomen ortodoksisesta kirkkoarkkitehtuurista 1918–1939

Marja Tuominen

**Hanna Kemppi, Kielletty kupoli, avattu alttari. Venäläisyyden häivyttäminen Suomen ortodoksisesta kirkkoarkkitehtuurista 1918–1939. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys, 2016. 361 s.**

Kirjan ensimmäisellä tekstisivulla on kaksi keskenään lähes identtiseltä näyttävää valokuvaa. Molemmissa etualalla joukko ihmisiä seuraa, miten kirkkorakennuksen kellotornin suippokattoa kaadetaan alas. Molempien tornien huipulla on sipulikupoli ja risti. Ensimmäisessä kuvassa on meillä Hämeenlinnan ortodoksisen sotilaskirkon purkutyö vuonna 1923; toisessa puretaan Jumalanäidin Kazanin ikonin kirkkoa Neuvostoliitossa vuonna 1929.

Kun kirjoittaja liittää kuvat ajallisiin ja paikallisiin konteksteihinsa, paljastuu kaksi toisistaan poikkeavaa kertomusta paitsi kirkollisen omaisuuden myös historialliseen ja historiapolitiikan haltuunotosta: toisaalta bolsevistisen Neuvostoliiton, toisaalta vasta itsenäistyneen Suomen. Jälkimmäisestä Hanna Kemppi kirjoittaa: ”Maan ortodoksinen väestö ja etenkin sen venäläinen osa lienee kokenut hämmennystä ja ristiriitaa suomalaisessa yhteiskunnassa, joka korostaessaan kristillisiä arvoja ja vastakohtaisuutta itärajan takaiseen jumalattomaan barbariaan samalla [– –] hyväksyi tai suorastaan vaati joidenkin ortodoksisten kirkkojen sulkemisen, ulkoisen muokkaamisen tai purkamisen.”

Juuri tämän konkreettisemmin (ehkä dramaattisemminkin) ei kaiketi voisi lukijalle avata tutkimusasetel-



**Kuva 1. Enok Rytkönen, ”Varuskuntakirkon kellotornin purkua”, Hämeenlinnan ortodoksinen varuskuntakirkko 1900–1923. Kuvälähde: [https://www.hameenlennankumppanuustalo.fi/@Bin/204117/KTalo\\_Ortho\\_1-page-001.jpeg](https://www.hameenlennankumppanuustalo.fi/@Bin/204117/KTalo_Ortho_1-page-001.jpeg)**

man lähtökohtia. Hanna Kempin väitöskirja *Kielletty kupoli, avattu alttari – Venäläisyyden häivyttäminen Suomen ortodoksisesta kirkkoarkkitehtuurista 1918–1939* käsittelee ensisijaisesti suomalaisten ortodoksisien pyhäkköjen muotokielen muokkaamista kohti venäläisyydestä riisuttua ”kansallista” ilmiä. Se pyrkii selvittämään, mitä kaikkea ja millä eri tasoilla tähän kansallist(utt)amisprosessiin tai -projektiin lopultakin liittyi, millaisissa yhteyksissä se konkretisoitui ja mihin kohdistui? Mitä ja keitä olivat ne keskenään ristiriitaisiakin näkemyksiä jakaneet tahot ja yksittäiset henkilöt, jotka noihin toimiin osallistuivat? Mitkä olivat heidän kulttuuri- ja historiapolittiset lähtökohtansa, motivaationsa, näköalansa ja keskinäiset suhteensa? Mihin ja millaisten vaiheiden jälkeen sotienvälisen Suomen ortodoksisuuden derussifikaatiossa ja kansallistamisessa lopultakin päädyttiin – ja keiden tahdosta?

Hanna Kemppi määrittelee tavoitteekseen ymmärtää tutkimaansa kansallistamishanketta ”hermeneuttisen perinteen mukaisesti” ja toisaalta tuottaa uutta empiiristä tutkimustietoa kohteista, jotka voidaan sisällyttää ilmiön piiriin. Hermeneuttisen lähestymistavan hän ilmaisee omassa työssään merkitsevän tietoisuutta historiallisen tiedonmuodostuksen, so. kohdetta koskevan ymmärryksen olemuksellisesti historiallisesta luonteesta ja siihen liittyvistä ennako-oletuksista sekä huomion kiinnittämistä siihen, miten yksityiskohdat haastavat kokonaisuutta. Viimemainittu nouseekin

keskeiseksi kautta tutkimuksen tiettyjen kirjallisten arkisto- ja muiden aikalaislähteiden mutta myös ja aivan erityisesti kuvallisten lähteiden (valokuvat, postikortit, luonnos-, työ- ym. piirroukset) tarkassa lähi- ja ristiinluomisessa.

Uuden empiirisen tiedon tuottamisen tavoite toteutuu Kempin väitöskirjassa moninkertaisesti suhteutettuna tavanomaiseen väitöskirjatyöhön – kuten hän itsekin jossain kohden tulee todenneeksi. Ortodoksisen kirkkoarkkitehtuurin ja muun materiaalsen kulttuuriperinnön käyttöä, muutospaineita ja muutosten näkyviä seurauksia Suomessa sotien välisenä aikana (myös niiden jälkeen) on ansiokkaasti tutkittu tätä ennenkin, ja näihin tutkimuksiin Kemppikin aiheellisesti viittaa. Samalla hän omista tutkimuslähtökohdistaan tuo esiin, erittelee ja analysoi aihepiiriä monipuolisesti syventäviä ja täsmentäviä kysymyksenaseteluita sekä runsaan määrän alkuperäislähteitä ja tulkinnan tasoja.

Poikkeuksellisen laajan, perusteellisen ja yksityiskohtaisen johdannon jälkeen Kemppi rakentaa analyysilleen ja tulkinnalleen ajallisen, paikallisen ja kulttuurisen kontekstin, johon tarkasteltava kansallistamisprosessi monimuotoisesti kiinnittyy. Laajempaan kansalliseen projektiin kytkeytyvän kirkollisen kansallistamisen keskeisiksi muodoiksi osoittautuvat venäläisen omaisuuden takavarikoiminen mutkikkaine omistuskysymyksineen, Venäjän vallan ajan merkkien purku (derussifikaatio) ja lopulta ”suomalaiseksi” aja-

tellun muotokielen luominen vanhan tilalle. Näitä teemoja käsitellään varsinaisissa analyysiluvuissa keskeisten toimijoiden tuottamien, monessa tapauksessa nyt ensi kertaa esiin tuotujen alkuperäislähteiden ja poikkeuksellisen laajan kuvamateriaalin valossa.

Keskeisistä toimijoista tärkeimmiksi nousevat muun muassa Suomen ortodoksisen kirkkokunnan kirkollishallitus ja kirkkokunnan alaisuudessa toiminut kansallistuttamiskomitea, kirkollis- ja opetusasiain ministeriö, Suomen kreikkalaisvenäläisen hiippakunnan Historiallis-ärkeologinen komitea, Muinaistieteellinen toimikunta, Sotasaaikeskusosasto ja kirkkokunnan ääntä edustanut Aamun koitto -lehti. Yksittäisistä henkilöistä merkittävän roolin tutkimuksessa saavat muun muassa kirjailija ja ”karjalaisuusmies” Iivo Härkönen, pastori Mikael Michailov, rovasti Sergei Solntsev, rovasti Sergei Okulov, yli diakoni Leo Kasanski (myöhemmin Leo Kasanko, jolla oli laajat valtuudet myös jatkosodan jälkeisessä kirkollisessa jälleenrakennustyössä), arkkipiispa Herman, opetusministeri E.N. Setälä, arkkitehti Veikko Kyander ja rakennusmestari Johannes Brocke.

Poikkeamia kansallisesta muotokielestä uusien pyhäkköjen rakennustyössä Kemppi kutsuu *vastapuheeksi* ja nostaa esiin esimerkkejä, joista yksi on talollinen Simon Tuiskun omin ja keräysvaroin rakennuttama rukoushuone. Omatoimisesti toteutettu hanke osoittaa vastapuheen artikuloituneen pyhäkön suunnittelussa ja toteutuksessa erityistä ”venäläisyyttä” lähtökohtaisesti korostamatta.





Tutkimuksessa hahmottuu kehityskulku, jonka lähtökohtana on ensin ”venäläiskarjalaisen” muotokielen riisuminen ja kieltäminen, pyrkimys jonkinlaiseen ”suomalaispohjoismaiseen”, sitten ”kansalliseen” tai ”suomalaiskarjalaiseen” muotokieleeseen, jonka juuria lopulta etsittiin myös alkukirkosta ja Bysantista, ohi Venäjän ja venäläisen kulttuuriperinnön. Prosessi osoittautuu monitasoiseksi, moniääniseksi ja ristiriitaiseksi – myös kirkkokunnan sisällä ja sen jäsenten keskuudessa. Sen monipuolinen ja yksityiskohtainen tarkastelu tarjoaa arvokasta tietoa, historiallista kontekstia ja ymmärryksen aineksia myös toisen maailmansodan jälkeisen kirkollisen jälleenrakennuksen tutkimukseen.

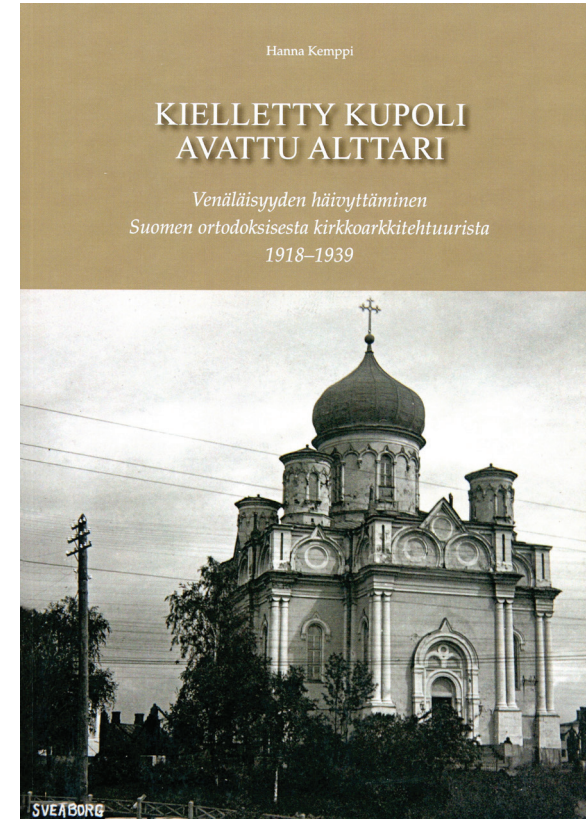
Kaikessa laajuudessaan ja perusteellisuudessaan Hanna Kempin väitöskirja tuntuu lukijasta enemmänkin elämäntyöltä kuin korkeimman asteen akateemiselta opinnäytetyöltä, jollaiseksi väitöskirja kaiketi tulisi lukea. Tutkimus on julkaistu Suomen Muinaismuistoyhdistyksen sarjassa, joka on painettu A4-kokoon. Ilman liitteitä se käsittää 281 sivua; ns. normikokoisena se tarkoittaisi lähemmäs kuuttasataa sivua. Sinänsä julkaisun formaatti tekee ansaitusti oikeutta runsaalle ja arvokkaalle kuva-aineistolle ja mahdollistaa sen informatiivisen esillepanon.

Myös tutkimuksen johtopäätösluku on laaja ja jossain määrin jopa turhaankin yksityiskohtia referoiva. Ehkä se palvelee eri tavoin erilaisella intensiteetillä empiirisen aineiston erittelyyn, analyysiin ja argumen-

taatioon paneutuneita? Englanninkielinen ”Summary” kuitenkin tiivistää ansiokkaasti tutkimuksen lähtökohdat ja keskeiset tulokset.

Julkaisu käsittää myös kolme varsin mittavaa liitettä: ”Vuosina 1918–1939 takavarikoidut ja lakkautetut kirkot ja kappelit”, ”Vuosina 1918–1939 rakennetut kirkot ja kappelit” ja ”Ortodoksinen sanasto” (s. 282–350). Näistä kaksi ensimmäistä on toteutettu lähes ensyklopedisellä otteella ja muodostavat jo lähes oman julkaisunsa Kempin julkaisun sisällä, mutta toki ne ruhtinaallisesti palvelevat aiheesta kiinnostunutta lukijaa – samoin kuin kattava henkilö- ja paikkakuntahakemisto.

**FT, dos. Marja Tuominen on kulttuurihistorian professori Lapin yliopistossa. Hän on tutkinut muun muassa Jumalanäidin ikonin kulttuurihistoriaa, Oulun ortodoksisen hiippakunnan historiaa ja ortodoksisuuden jälleenrakentamista Lapissa toisen maailmansodan jälkeen.**



# Drömmen som gick i kras. Vätös Alvar Aallon keskustasuunnitelmasta Helsinkiin

Teppo Jokinen

**Eva Johansson, Drömmen som gick i kras. Alvar Aaltos centrumplan för Helsingfors 1959–1972. Bakgrund, utveckling och bemötande i en samtida kontext. Åbo: Åbo Akademis förlag, 2018. 364 sivua.**

Alvar Aallon Helsingin keskustasuunnitelma 1960-luvulta on yksi keskeisimmistä hänen kaupunkisuunnitelmistaan. Samalla se reitittää suomalaisen kaupunkisuunnittelun lyhyttä mutta monipolvista historiaa. Kuitenkaan alan tähänastinen tutkimus ja sinänsä laaja Aalto-kirjallisuuskaan ei ole yksityiskohtaisesti pureutunut kyseiseen suunnitelmaan ja sen taustaan, tai tapahtumiin, jotka johtivat projektin kariutumiseen. Eva

Johanssonin tuore, Åbo Akademissa tarkastettu vätös-kirjatutkimus antaa aavistaa syyn tutkimusvajeeseen. Mittavan lähdeaineiston käsittävä ja vuosien työn vaatinut uurastus valottaa suomalaisen kaupunkisuunnittelun käytäntöjen muuttumista 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa. Tuolloin kunnallispolitiikan toimintamallit vaihtuivat eri intressiryhmien ja virkamieskunnan astuessa pontevammin mukaan toimijoiksi samalla kun yksittäisen suunnittelijan (arkkitehdin) autoritaarinen rooli alkoi murentua. Aallon laatima keskustasuunnitelma sijoittui Helsingin Kampin ja Töölönlahden alueelle. Tästä pääosin toteutumattomaksi jääneestä hankkeesta meitä nykypäivänä muistuttaa lähinnä vain yksi rakennus, Finlandia-talo.



Åbo Akademi

Eva Johansson

Drömmen som gick i kras

Alvar Aaltos centrumplan för Helsingfors 1959–1972  
Bakgrund, utformning och bemötande i en samtida kontext



Johansson taustoittaa kohdettaan laajasti. Tutkimuksen ensimmäisessä, yli sata sivua käsittävässä kappaleessa hän esittelee lukijalle niin Aallon keskustasuunnitelmille ilmeisiä vaikutteita antaneita tahoja yksittäisistä arkkitehdeista kansainvälisiin kongresseihin samoin kuin tämän aiempia omia keskustasuunnitelmia, Kampin ja Töölönlahden alueen varhempia kaupunkivisioita ja suunnitteluhistoriaa sekä toisen maailmansodan jälkeistä Helsingin keskustasuunnittelua ylipäätään (johon jo liittyi myös Aino ja Alvar Aallon ehdotuksia). Johansson peilaa kansainvälisen modernismin periaatteiden ja erityisesti CIAMin (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) merkitystä oman tien kulkijaksi nähdyin Aallon toiminnan taustalla. Vasta tämän jälkeen päästään varsinaiseen tutkimuskohteeseen: Toisessa pääluvussa kuvaillaan ja analysoidaan Aallon laatima suunnitelma kun taas kolmannen luvun pääteemoja ovat suunnitelman vastaanotto ja eri tahojen erimielisyydet suunnitelman toteuttamisessa.

Verkalleen vaurastuvassa sodanjälkeisessä 1950-luvun Suomessa Helsingille haluttiin visioida modernia kaupunkikeskusta niin esteettisessä, toiminnallisessa (erityisesti liikennejärjestelyt ja keskustan elävöittäminen) kuin taloudellisessa (Kampin alue kauppakeskuksena) mielessä. Maineekkaalle ja kansainvälistä tunnustusta saaneelle Alvar Aallolle annettiin kaupungin taholta lähes vapaat kädet luoda

Helsingille ”uusi imago”. Arkkitehtonisen esteettisen vaikutuksen luomisessa Aallon suunnitelma poikkesi ajan modernismin pyrkimyksestä ”keskustattoman” kaupungin suunnitteluun, sillä siinä keskitettiin joukko kulttuurirakennuksia Töölönlahden länsirannalle. Tämä, yhdessä Kampin edustalle rakennettavaksi aiotun kenttämaisen ja porrastetun torialueen (Terassitori) kanssa, antoi ehdotukselle monumentaalisen vaikutelman, joka olisi vielä korostunut lähestyttäessä aluetta Pasilasta keskustaan johtavaksi kaavailtua korkealle rakennettavaa autoliikenneväylää (Vapaudenkatu) pitkin.

Aallon ensimmäinen, vuonna 1961 valmistunut ehdotus Helsingin kaupunkikeskustaksi sai lähes hurskollisen vastaanoton. Suunnitelma hyväksyttiin kahdesti kaupunginvaltuustossa, mikä ei kuitenkaan johtanut sen toteuttamiseen. Eri tahoilta nousi yllättäen kriittisiä kannanottoja. Johansson osoittaa, kuinka samoihin aikoihin esiin nousut kysymys Helsingin metron rakentamisesta koitui lopulta yhdeksi keskustasuunnitelman kuoloniskuksi. Vuosikymmenen lopulla Aalto laati yhdessä poliitikkojen ja virkamiesten kanssa uuden ehdotuksen ja – tilanteen edelleen mutkistuksessa – vielä korjatun ehdotuksen vuonna 1972. Aallon suunnitelma, sellaisena kuin hän sen itse visioi, ei silti koskaan nähnyt päivänvaloa. Miksi?

Tähän kysymykseen, joka on väitöskirjan yksi tärkeimmistä, Johansson hakee vastausta erityisesti

primäärilähteistä kuten lukuisten eri komiteoiden ja lautakuntien kokouspöytäkirjoista ja lausunnoista. Metodisesti hän ensinnäkin tukeutuu tanskalaisen Bent Flyvbjergin käyttämään tapaustutkimusmetodiin (Aalborgin kaupunkisuunnitteluprojekti) ja luotaa menetelmän avulla Aallon suunnitelman esteettisiä, poliittisia ja suunnitteluideologisia syy-yhteyksiä. Työ on vaatinut runsaan detaljimateriaalin tarkkaa läpikäyntiä. Päämääränä on antaa lukijalle mahdollisimman kattava narratiivinen kuvaus keskustasuunnitelman luomisprosessista taustoineen, aina suunnitelman käsitteilyyn ja hylkäämiseen asti, kulloisissakin poliittisessa ja suunnitteluideologisessa kontekstissa.

Toiseksi Johansson soveltaa ranskalaisen sosiologi Pierre Bourdieun kenttäteoriaa (erityisesti käsitteitä *valtakenttä* ja *operatiivinen kenttä*) keskustasuunnitelman ympärille liittyvän verkoston rakenteen selkeyttäjänsä sekä eri intressiryhmien ja niiden toimintojen näkyväksi tekijänä. Kirjoittajan päätelmiä seuraten Aalto menetti seuranneessa yhteiskunnallisessa kehityksessä määräävän asemansa poliittisella ja taloudellisella valtakentällä, mikä lopulta johti suunnitelman alasajoon.

Tapauksen syväluotaus ja sen yhteydessä koottu runsas ja perusteellisesti analysoitu, suurelta osin aiemmin tutkimatonta lähdemateriaalia on tutkimuksen suurin vahvuus. Kuitenkin sen voi sanoa olevan myös sen suurin heikkous. Detaljirunsaus pirstaloittaa esi-





tystä ja tekee siitä raskaslukuisen. Lisäksi perinpohjainen taustaselvittely anastaa itse pääasialliselta tutkimuskohteelta kohtuuttomasti huomiota osakseen. Laajalle yleisölle kohdennettuna julkaisuna tämä kyllä toimii. Väitöskirjaa ajatellen esitystavan tiivistäminen ja asioiden priorisointi olisi terävöittänyt aineistosta esiin nykyistä ytimekkäämmän akateemisen lopputyön. Johansson osoittaa työssään lähdekriittisyyttä, mutta lukijana olisin suonut myös suullisten lähteiden rajauksen ja tulkinnan olevan harkitumpaa.

Tutkimuskohteen ja käytetyn materiaalin laajuutta ajatellen olisi samoin ollut syytä pohtia rajauksen tarkoituksenmukaisempaa määrittelyä. Olisiko esimerkiksi ollut suotuisampaa pitäytyä tiukemmin – jo kirjan otsikossa annetussa – aikarajassa, eikä ulottaa käsitteilyä Aallon kuolemanjälkeiseen ajanjaksoon? Houkutus sisällyttää kaikki mahdollinen yksien kansien sisään lienee ollut ilmeinen. Nimiluettelon liittäminen työhön, mahdollisesti henkilöiden elinvuosilla varustettuna, olisi ollut palkitseva kädenojennus lukijaa kohtaan. Kirjassa käytetty tutkimuskirjallisuus on kattava ja sitaatit ja viitteet ovat pääsääntöisesti asianmukaisesti merkittyjä. Kirjoittaja on hyvin perehtynyt laajaan piirustusmateriaaliin ja analysoinut sitä tarkkanäköisesti, ja hän myös esittelee lukijalle mielenkiintoisia omakohtaisia havaintojaan suunnitelmasta. Vaikka kirjan formaatti ei kaikkialla anna oikeutta piirustusmateriaalin kunnolliselle esittämiselle, elävöittää ja

selventää runsas ja tarkoituksenmukaisesti valittu kuvitus tutkijan sanomaa.

Eva Johanssonin teos on tervetullut lisä Aalto-kirjallisuuteen. Se piirtää seikkaperäisen kuvan tähän mennessä tutkimukselta paitsioon jääneestä Alvar Aallon Helsingin kaupunkikeskustasuunnitelmasta. Lisäksi se on suositeltava teos kaikille kyseisen ajan kaupunkisuunnitteluun liittyvästä päätöksenteosta kiinnostuneille – ei ainoastaan arkkitehtonisten vaan myös ja ennen kaikkea poliittisten ja taloudellisten päämäärien ja valtapyrkimysten toteuttamisen suhteen.

**FT, dos. Teppo Jokinen on Berliinissä toimiva vapaa tutkija ja Helsingin yliopiston taidehistorian dosentti. Hänen tutkimuksensa kohteena ovat erityisesti Suomen ja Saksan väliset taiteen ja arkkitehtuurin vuorovaikutussuhteet. Rakennustaiteen historiaan liittyvissä viimeaikaisissa julkaisuissaan hän on käsitellyt erityisesti Alvar Aaltoa, Eliel Saarista ja Gustaf Nyströmiä.**



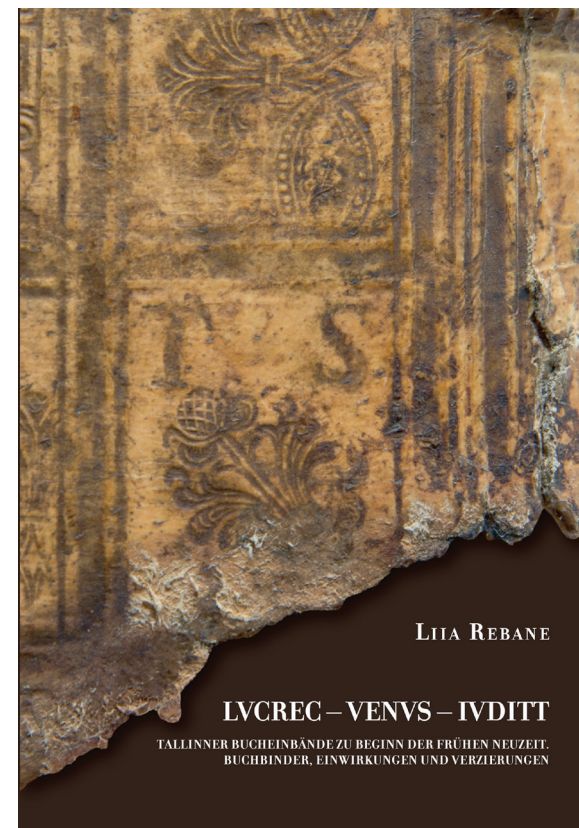
# Kuva uuden ajan alun eurooppalaisista kulttuuriverkostoista täsmentyy kirjansidostutkimuksen avulla

Hanna Pirinen

**Liia Rebane. Lvcrec – Venus – Ivditt. Tallinner Bucheinbände zu Beginn der frühen Neuzeit. Buchbinder, Einwirkungen und Verzierungen. Taidehistorian väitöskirja, Helsingin yliopisto 2018, e-thesis <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/235220>**

E-kirjana julkaistut opinnäytteet ovat helpottaneet tutkimustulosten saatavuutta. Sähköinen formaatti tosin jättää viimeisen silauksen – kirjankannen – kiusallisesti puuttumaan. Näin on käynyt Liia Rebanen Helsingin yliopistossa 15.6.2018 tarkastetulle saksankieliselle

kirjansidoksia käsittelevälle väitöskirjalle. Väittelijä teetti pienen, väitöspäivän jakeluun tarkoitetun painetun kirjaerän, jossa on harvinaisen oivaltavasti sommiteltu kansi. Kirjan kansikuvaksi on valittu 1500-luvulla nahkakanteen sidotun Lutherin epistolakirjan kulma yksityiskohtineen. Siinä konkretisoituvat niin kansidosten materiaaliset ulottuvuudet kuin koristelutapojen visuaalinen maailma. Tämän lisäksi kansi kattaa jopa tekijyyteen ja omistajuuteen kytkeytyvät sosiaali- ja kulttuurihistorialliset haasteet, sillä varsinkin reformaatioajalla kirjan kaltainen ylellisyysesine mahdollisti omistajalleen julkisen tunnustuksen siitä huolimatta,



että yksityiset ajatukset olisivatkin olleet ristiriidassa julkituodun kanssa. Valitun renessanssisidoksen kulmafragmentti tulee avanneeksi myös keskustelun esiin historianhistoriallisuudesta ja todisteavosta esineenä ja konservoinnin kohteena.

Väitöstutkimuksen laajana aiheena ovat Tallinnassa säilyneet myöhäiskeskiajan ja uuden ajan alun kirjasidokset (1480–1600) ja niiden koristelu. Vahvasti empiriseen systemaattiseen esinetutkimukseen perustuvan työn aineisto on laaja. Se koostuu noin 400:sta sidoksesta, jotka sijaitsevat eri maiden museoissa, kirjastoissa ja arkistoissa. Pääaineiston muodostavat virolaisissa kokoelmissa säilytettävät 136 sidosta, ja vertailuaineistona toimii belgialaisissa kokoelmissa 32 ja saksalaisissa yli 200 sidosta. Tutkimusraportin katalogisuus kattaa yksityiskohtaisen inventoivan tarkastelun 59:stä sidoksesta, jotka kuuluvat tallinnalaiskokoelmiin. Väittelijä on koonnut aineistonsa ensisijaisesti tutkimusvierailuilla arkistoissa ja kirjastoissa. Aineiston muodostuminen sinänsä on kuitenkin erilaisten sattumien summa; meidän päiviimme on säilynyt se, mitä on vuosisatojen saatossa päätyntä julkisiin kirjastoihin, erityisiin kokoelmiin tai arkistoihin.

Kuten tieteellisessä tutkimuksessa yleensäkin, Liia Rebanen väitöskirjassa aineiston ja käytetyn menetelmän merkitys on ratkaiseva. Tutkielman perusjännite syntyy sattumanvaraisuuksien ja järjestelmällisyyden välisestä siteestä. Kuten yleisesti on tunnettua, ai-

neistosta lähtevän tieteellisen toiminnan voi jakaa karkeasti kahteen peruslinjaan: on tutkimusta, joka tuo uusia aineistoja systemaattisen tutkimuksen piiriin ja tutkimusta, jossa jo tunnettuja aineistoja jäsennetään ja systematisoidaan uudella tavalla. Näistä Liia Rebanen tutkimus kuuluu ensisijaisesti virolaisaineiston osalta jo tunnettuun ja aiemmin tutkittuun, mutta se asettaa virolaiset sidokset osaksi laajaa kansainvälistä ilmiötä. Näin kokonaisuus tulee systemaattisen tarkastelun avulla tulkituksi ja jäsennettyksi aiemmasta poikkeavalla tavalla. Tuloksena on uusi perustellumpaan vertailuaineistoon ankkuroitu näkemys, joka muuttaa perustavanlaatuisesti aiempaa näkemystä virolaiskokoelmien kirjankansitaiteen valmistumispaikoista ja tyyliesikuvista.

### **Kannesta kanteen – materiaalisuus ja esineellisyys tutkimuskohteena**

Liia Rebanen tutkimuksessa on kyseessä materiaallisen historian, esineen kulttuurihistorian tarkastelu. Materiaalisuuden paluuta taidehistorialliseen tutkimukseen edisti yhdysvaltalaisen David Summersin neo-pragmatismi 2000-luvun alussa. Hän katsoi, etteivät taideteokset kuten muutkaan kulttuuriesineet ole ainoastaan niitä tehneiden ihmisten luomuksia, vaan osa laajempaa sosiaalista ja historiallista kontekstia. Summersin kohdalla ei ole niinkään kyse asioiden erilaisista suhteellisuuksista, vaan hänen tavastaan sanallistaa tai konstruoida tulkintojaan. Materiaalinen

käännöksen on sittemmin näkynyt 2000-luvun alkuvuosikymmenillä konferenssiteemoissa, tutkijaverkostoissa ja konkreettisesti tutkimustoiminnassa, kuten tässä virolaista kirjansidosaineistoa käsittelevässä väitöskirjassa.

Tutkimuksen kohteena on esine: kirjan tai mapin nahkapäälysteinen kansisidos taideteoksen kaltaisena kokonaisuutena. Väitöskirja kuuluu taidehistorian alaan, mutta sen ohella tutkimus on kirjahistoriaa ja etenkin kodikologiaa, joka on saanut nimensä koodeksista eli keskiaikaisesta kirjatyyppistä, jossa pergamenttilehtiä on sijoitettu kansien väliin. Ranskalainen muinaiskreikan tutkija Alphonse Dain loi termin 1940-luvulla ranskalaiseksi vastineeksi saksan termille *Handschriftenkunde*. Kodikologia on mielletty eräänlaiseksi kirja-ärkeologiaksi, jollaista Liia Rebanen kirjansidoksiin keskittyvä tutkimuskin on. Väittelijä käyttää inventoivasta sidoskartoituksestaan osuvasti termiä kodikologinen tarkastelu. Tutkimus kattaa koristelutapojen ja tekniikoiden muutokset runsaan sadan vuoden ajalta. Aineisto mahdollistaa erilaisten visuaalisten jäsennysperinteiden ja käytettyjen sidontamenetelmien muutoksen osoittamisen.

Kodikologian ohella työ on myös kirjahistoriaa, jolla puolestaan on monia tehtävämäärittelyjä. Yhdysvaltalaisen kulttuuri- ja kirjahistorioitsija Robert Darntonin mukaan kirjahistorian tutkijan tulisi tuntea kaikkia kirjan osa-alueita, jotta tutkija voi ottaa huomioon oman tutki-





musongelmansa kannalta oleelliset asiat ja paneutua myös itselleen vieraampiin asioihin. Haaste on melkoinen, sillä kirjanhistoriaa on mahdotonta selittää vain yhden tieteenalan näkökulmasta. Työhön tarvitaan monia tieteenaloja, tuntemusta eri kielialueista ja kirjallisista kulttuureista. Listaani voi Liia Rebanen tutkimien kirjansidosten osalta lisätä myös kuvallisen kulttuurin sekä kuvitus- ja ornamenttiperinteiden tutkimisen.

Kansisidosten tutkimuksella on systemaattista perinnettä liki sata vuotta. Edelleenkin pioneerivaiheen auktoriteettina voidaan pitää saksalaisen Konrad Haeblerin 1920-luvun lopussa ilmestynyttä tutkimusta kansikoristeluun käytetyistä rulla- ja laattaleimasimista. Vanhin tutkimusperinne keskittyi lähinnä tyylihistoriallisiin seikkoihin, ja se oli kytköksissä muuhun aikansa koristetaiteen tutkimukseen. Ala on keskittynyt sittemmin kulttuurialueille tyyppillisten sidostyyppien ja niiden koristelun kehityslinjojen tunnistamiseen. Virolaisen kirjansidosten nykytutkimuksen voi katsoa alkaneen Hans Treumannin vuonna 1977 julkaisemista tuloksista.<sup>1</sup> Työtä jatkoi Endel Valk-Falk 1990-luvulla.<sup>2</sup> Renessanssidosten kannalta oleelliseksi on osoittautunut saksalaisen Konrad von Rabenaun viitoittama tie.<sup>3</sup>

Liia Rebanen väitöskirjassa sidostutkimus yhdistetään kansikoristelun kautta avattaviin sisällöllisiin merkityksiin, vaikkakaan tutkimustehtävään ei ole sisällytetty varsinaista kuva-aiheiden esikuvatutkimusta. Myös yhteys 1500-luvun kirjankuvitukseen tai sa-

manaikaisen graafisen taiteen kuva-aiheita soveltaviin taidekäsityön lajeihin on jätetty tarkastelun ulkopuolelle, mikä on laajan tutkimusrajan kannalta ymmärrettävää. Yhteyksien osoittaminen olisi kuitenkin terävöittänyt kuva-aiheiden historiallista kontekstointia. Väitöskirjassa ikonologinen tulkinta keskittyy Cesare Ripan 1500-luvun lopulla julkaiseman *Iconologian* luentaan aikalaisteksteissä ja muuta aikalaiskirjallisuutta soveltaen. Myöhempiä ikonografista materiaalia on käytetty, joskaan ei aina erityistä tarkkuutta osoittaen. Detaljinä voi mainita, että harmillisesti pienen baijerilaisen paikallisyhteisön kunnioittama Pyhä Rosina on jäänyt huomiotta, vaikka hänen tarinansa kerrotaan tutkijan käyttämällä sivuilla *Lexikon der christlichen Ikonographie* –hakuteoksessa. Baijerilaiskytös antaa pohdittavaa kirjankuvituksen ja koristelemasinten alkuperän selvittämiseen.

### **Esineet kaupan ja kulttuurin verkostoissa**

Itämeren rantakaupungit muodostavat monella tavoin omaleimaisen kulttuurialueen, joka on eri aikoina ollut verkostojensa kautta yhteydessä niin keskisen ja läntisen kuin itäisenkin Euroopan keskusten kanssa. Liia Rebane osoittaa ensimmäistä kertaa, että suurin osa tallinnalaisissa kokoelmissa olevista, aiemmin paikalliseksi tuotannoksi oletetuista kirjansidoksista on valmistettu Brügnessä, Antwerpenissa ja muissa Flanderin käsityöläiskeskuksissa tai saksalaisella

alueella. Näin tutkimus muuttaa paikallispatioottista käsitystä Itämeren rantakaupungeista keskuksina, jotka ovat heijastelleet vaikutustaan ensisijaisesti välittömästi ympäröivälle alueelle. Tallinnalaisaineisto asettuu aiempaa perustellumpaan ja laajempaan kauppa- ja kulttuuriverkoston kehikseen.

Tutkimuksensa vaiheita kuvatessaan Rebane on kertonut, että brüggelaiset kansisidokset osoittautuivat tutkimuksen päänavaajiksi työn alkuvaiheessa. Tallinnalaiskokoelmissa oli kiistämättä samoja tuotteita kuin belgialaisissa arkistoissa ja kirjastoissa. Kirjansidonnan kannalta Hansaliiton ja aivan erityisesti Brüggenn vaikutus osoittautui tärkeimmäksi yksittäiseksi tekijäksi 1400-luvulta 1530-luvulle. Brügnessä sijaitsi yksi Hansan neljästä kauppakonttorista. Se oli kauppaliiton tärkein finanssi- ja kauppakeskus, jossa työskenteli joukko taitavia kirjansitoja.

Hienoihin naudannakkansiin sidottujen luksusmappien alkuperästä kielivät omaleimaisten sidontatapojen ohella alkuperää osoittavat leimat. Kansien leimakuvioinneissa esiintyvät aiheina mm. Brabantin leijona, Antwerpenin kaupunkivaakuna ja Pyhän saksalais-roomalaisen keisarikunnan symbolit. Kansimateriaalissa on tältä osin samankaltaisia piirteitä kuin esimerkiksi alttarikaappien tarkastusleimoissa.

Flanderilaiskaupungeissa oli myynnissä valmiita kansio- tai mappisidoksia, joten asiakas saattoi ostaa paikan päällä kirjanpitotarvikkeita tai tilata niitä vaihto-



suhdeverkostojensa kautta. Tehokkaan kauppatoiminnan ohella tämä osoittaa sen, että tallinnalaiskauppiaille ja erilaisilla paikallisyhteisöillä saattoi olla varastoisiaan mappeja tulevaa tarvetta varten. Arkistonide ei siis aina muodostunut sidottamalla yhteen erillisiä asiakirjoja. Kansikoristelun aiheet olivat anonyymisti yleispäteviä. Kuva-aiheilla ei ollut henkilökohtaista, exlibrismäistä kytköstä henkilöomistajaan, eikä edes sidoksen sisällöllä ja kannen kuvituksella ollut välttämättä yhteyttä. Liia Rebanen kodikologisesta tarkastelemisesta flanderilaisidoksissa koristeaiheisto liittyi ajan grafiikalle ja koristetaiteelle tyypillisiin aiheisiin. Ne hän ryhmittää kahteen pääluokkaan: figuraalisiin ja ornamentaalisiin.

Tutkimus täydentää kiinnostavasti taidealan professiotutkimusta. Attribuoiva tutkimusjuonne toteutuu inventoinnin ohessa ja saa henkilöihin tarkemmin profiloivan tarkastelun tutkimuksen viimeisessä osassa. Kirjansidonta oli Tallinnassa vielä 1500-luvun alkupuolella niin vähäistä, ettei elannokseen kirjoja sitovalla käsityöläiselle riittänyt asiakaskuntaa. Se oli oheistyö, jota yliopistokaupungeissa sidonnan oppineet pappismiehet tekivät sivutoimisesti. Olavisten kirkossa pappina 1500-luvun puolivälissä toiminut Gerth Kulemann oli ilmeisesti tällainen sivutoiminen kirjansitoja.

Uuden ajan alussa kansisidonnassa alkavat yleistyä kirjat omistajiinsa kytkevät nimikoinnit. Tallinnan rikkain mies, Urban Dene, keräsi laajan kirjakokoel-

man, jolla hän ajalleen tyypilliseen tapaan representoi itselleen hyödyllisiä poliittisia ja kulttuurisesti hyödyllisiä konfessionaalisia motiiveja. Denen omistamissa wittenbergiläissidoksissa oli tyylikkää rennessanssidokset ja näyttävästi merkitty omistajan nimi osana kansisommitelmaa. Tämän osalta kirjapaino- ja kirjankuvitusalan yksilöidympi käsittely olisi syventänyt kirjojen ensimmäisten omistajien identifioitumisen motiiveja wittenbergiläisyhteyksien osalta.

### **Kansainvälisesti eteenpäin**

Tutkimuksellaan Liia Rebane päivittää ansiokkaasti myöhäiskeskiajan ja uuden ajan alun kulttuurimaantieteellisen verkoston ja kirjallisen kulttuurin tilannetta virolaiskokoelmien osalta. Aiemmin oletettua pienempi osa virolaisissa kokoelmissa säilyneistä kirjansidoksista on Rebanen mukaan paikallista tuotantoa. Suurin osa kirjansidoksistakin on tuotu muualta, hän osoittaa. Tulosta ei välttämättä oteta yksiselitteisen innostuneesti vastaan.

Interregionaalisten suhteiden tunnistaminen on aikaisemminkin johtanut taidehistorioitsijat kiistelemään. Varsin tuore esimerkki väittelystä liittyy ruotsalaisen konservaattori-taidehistorioitsija Peter Tångebergin tulkintaan Tukholman Suurkirkon Pyhän Yrjänän valmistajasta. Se ei olisikaan lyypekkiläismestari Berndt Notken teos, vaan flanderilainen tuontityö.<sup>4</sup> Berndt Notken tuotannon ohella myös ham-

purilaista mestari Franckea ja hänen tuotantoaan on katsottu uusin silmin ja lukemalla vähäisiä arkistolähteitä kriittisesti. Uustulkintojen seuraukset ovat olleet miedompia kuin Pyhän Yrjänän kohdalla. Oleellista mestari Franckea koskevassa tutkimuksessa on hänen varsinaisen tunnetun tuotantonsa supistuminen vain neljään teokseen ja entistä perustellummat visuaalisten vaikutteiden, kuten esimerkiksi birgittalaisuuden, leviämisestä tehdyt havainnot.<sup>5</sup>

Tallinna on ollut myös antava osapuoli eurooppalaisella taidekentällä. Viimeisimmät täsmentävät tulokset koskevat Michel Sittowia (1469–1525), tallinnalaisyntyistä Brüggessä koulutuksensa saanutta kosmopoliittitaiteilijaa, joka toimi monissa hoveissa ja jätti jälkeensä laajahkon kuvataiteellisen tuotannon.<sup>6</sup>

Liia Rebanen tutkimuksen tulokset ovat tulleet julki juuri oikealla hetkellä. Miltei kaikki nyttemmin systemaattisesti tarkastellut henkilöt tai esineryhmät osoittavat, että ammatillaiset ja niin suuret kuin pienetkin esineet liikkuvat vaivatta paikasta toiseen. Flanderilaiskeskukset vetivät puoleensa parhaita tekijöitä. Osa huippuammattilaisista valmisti myyntiin monenlaisia valmiita taidetuotteita, kuten loistokansiin sidottuja kansioita ja mappeja tai jopa moniosaisia alttarikaappeja, joita myytiin esimerkiksi brügeläisissä kirjansitomoissa ja Antwerpenin suurilla taidemarkkinoilla.



Kirjaa voi suositella kaikille kansiin huomiota kiinnittäville kirjahistorian ystäville. Saksankielinen väitöskirja on monelle haasteellinen lukukokemus, sillä enää varsin harvat suomalaiset kykenevät lukemaan tieteellistä saksankielistä tekstiä. Rebanen teksti on kuitenkin selkeää ja täsmällistä asiakieltä, joskin historiallisten juonteiden kehitysvaiheita olisi voinut terävöittää kirjan rakenteessa. Tämä olisi helpottanut lukijaa löytämään helpommin ilmiöiden taustan ja syntyvaiheet esimerkiksi renessanssisidosten osalta. Kirjahistorian ystävien iloksi kirjasta on tulossa uusi, tosin edelleen saksankielinen editio, joka julkaistaan Tallinnan kaupunginarkiston sarjassa.

Rebanen tutkimus Tallinnassa säilyneistä myöhäiskeskiajan ja uuden ajan alun kirjansidoksista ja niiden koristelusta on alallaan tärkeä virstanpylväs. Tallinnalaismateriaalia koskeva kirjansidostutkimus ansaitsisi jatkoa laajempaan pohjoismaisena hankkeena. On toivottavaa, että ansionsa alan asiantuntijana osoittanut väittelijä löytäisi yhteistyökumppaneita taide- ja kulttuurihistoriallisesti tärkeään kulttuuriperintöhankkeeseen.

## Viitteet

- 1 Hans Treumann, *Vanemast raamatukultuuriloost* (Tallinn: Eesti Raamat, 1977).
- 2 Ks. esim. Endel Valk-Falk, Tallinna köiteunikume. Kunstist Eestis läbi aegade. Uurimusi ja artikleid. Koost. Irina Solomõkova (Tallinn: Kunst, 1990) 195-211; Endel Valk-Falk, Verba volant, scripta manent.

Jutt lendab tuulde, kirjutatu jääb. Valik raamatuajaloolaseid uurimuslikke kirjutisi autori redaktsioonis (Tartu Kõrgema Kunstikooli toimetised 8. Tartu: Tartu Kõrgem Kunstikool, 2008).

3 Ks. esim. Konrad von Rabenau, „Wittenberger Einbandkunst im 16. Jahrhundert“, teoksessa Vier Beobachtung- gen. *700 Jahre Wittenberg. Stadt, Universität, Reformation* (Hrsg. Stefan Oehmig. Weimar: Böhlau, 1995) 365–384.

4 Tångeberg, Peter, *Wahrheit und Mythos. Bernt Notke und die Stockholmer St.-Georgs-Gruppe. Studien zu einem Hauptwerk niederländischer Bildschnitzerei*. Ostfildern: Thorbecke, 2009; kirja-arvostelu Pirinen, Hanna, ”Myyttinen Bernt Notke”, Tahiti nro 1 (2011) Luettu 30.1.2018. <http://tahiti.fi/01-2011/kirja-arvostelut/myyttinen-bernt-notke/>; Svanberg, Jan, ”Was the St George group in Stockholm made in Antwerp by an unknown Flemish master?” *Art, cult and patronage. Die visuelle Kultur im Ostseeraum zur Zeit Bernt Notkes*. Toim. Anu Mänd & Uwe Albrecht. Kiel: Verlag Ludwig, 2013, 323–329.

5 Meister Francke Revisited: Auf den Spuren eines Hamburger Malers Toim. Ulrike Nürnberger, Elina Räsänen & Uwe Albrecht. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2017; Kirja-arvostelu Pirinen, Hanna, ”Monitieteistä tutkimusta mestari Franckesta”, Tahiti Vol 8 Nro 1 (2018) Luettu 3.9.2018. <https://tahiti.journal.fi/article/view/69296/30750>.

6 Tallinnan Kumussa vuonna 2018 järjestettyyn näyttelyyn liittyy julkaisu Koppel, Greta, *Michel Sittow. Eesti maalikunstnik Euroopa õukondades*. Eesti Kunstimuseum, 2018.

**Dosentti Hanna Pirinen työskentelee yliopistotutkijana Jyväskylän yliopistossa. Hän on tutkinut erityisesti 1500- ja 1600-luvun taiteen aatteellisia taustoja ja esineellisiä ilmiöitä. Viime vuosina hän on myös edistänyt taidehistoriallisen, materiaalitieteellisen ja optisia menetelmiä soveltavan tutkimuksen kaupallistamista monitieteisessä taideteostutkimushankkeessa, josta on syntynyt tutkimustoimintaa harjoittava yritys RECENART Oy.**





# Kolme tutkielmaa sukupuolesta: Identiteettipolitiikka Beda Stjernschantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa

Asta Kihlman

**Asta Kihlman, Kolme tutkielmaa sukupuolesta. Identiteettipolitiikka Beda Stjernschantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa (Turun yliopiston julkaisuja, 2018). <http://urn.fi/URN:IS-BN:978-951-29-7440-5>**

LEKTIO.

Kuvat ovat aistien välityksellä vastaanotettuja esityksiä, representaatioita ulkoisesta todellisuudesta. Renesanssi ajatteli kuvaa ikkunan lailla avautuvana näkymänä kohti kuvapinnan takana olevaa todellisuutta. Kuva oli myös peili, joka uskollisesti heijasti todellisuutta.

Mutta taide ei pelkästään heijasta vaan myös tuottaa merkityksiä. Taiteilijan tuotannosta voi lukea yhtä

hyvin ”olennaisia” kuin myös vähäpätöiseltä tuntuvia merkityksiä. Taide paljastaa katkelmia tekijän ajattelusta, kokemuksesta, tai mielikuvituksesta. Kuvat heijastelevat myös aikakauden valtakursseja, joiden vaikutuspiirissä taiteilija eli ja työskenteli. Se, mikä kuvassa on olennaista, on kuitenkin muuttuvaa. Teos säilyy ulkoisesti muuttumattomana eri aikakausien esittäessä sille kysymyksiään. Kysymysten muuttuessa myös vastaukset muuttuvat.

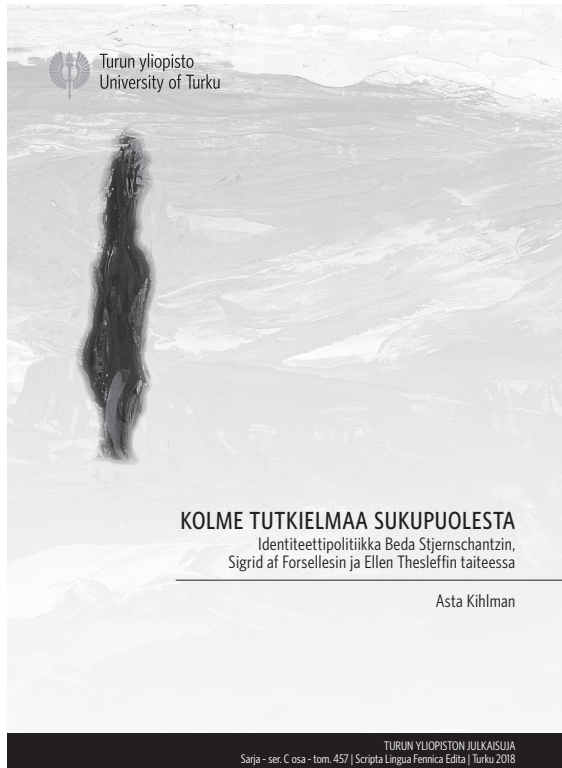
Kuvalliset esitykset tuottavat ja muokkaavat myös subjektia ja sukupuoli-identiteettiä ja ovat siten olennainen osa sukupuolen merkitystuotantoa. Italialainen psykoanalytikko Teresa de Lauretis on puhunut sukupuolesta oireena, koska sukupuoli kirjautuu ruumiiseen, joka ”puhuu” sukupuolen subjektin aistien välityksellä.

Väitöskirjassani *Kolme tutkielmaa sukupuolesta. Identiteettipolitiikka Beda Stjernschantzin, Sigrid af*

*Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa* kiinnitän katseeni niihin hiljaisiin signaaleihin, jotka kumpuavat tekijöiden ajattelusta, tai aikoinaan tiedostamatta jääneistä tekijöistä. Analyysin kohteena ovat sosiaalista sukupuolta tuottavien valtasuhteiden kiinnittyminen yksilöön, mutta myös ne vastarinnan paikat, joista käsin hegemonista sukupuoliteknologiaa voi murentaa tai ainakin raaputtaa sen pintaa. Tutkimuksessa subjektiutta tai identiteettiä ei nähdä lukkoonlyötynä, lopullisena tai staattisena.

Tarkennan katseeni kolmen suomenruotsalaisen kuvataiteilijan taiteeseen, taiteilijuuteen sekä heidän taiteensa aikakauden sukupuolittavassa kritiikki-instituutiossa saamaan vastaanottoon. Lähden liikkeelle kuvataiteen klassisesta omakuva-topoksesta, jota laajennan käsittämään myös vähemmän ilmeistä omakuvallisuutta. Luentani ei siten rajaa omakuvaa vain peilistä näkyvän jäljentämiseksi. Tämä laajennettu





omakuvallisuus ilmenee taiteilijoiden tuotannossa identiteettipoliittikkana, jota kutsun minäkuvallisuudeksi.

Tutkimuksessa minäkuvallisuus ilmenee omakuvan ohella myös pohjoismaiseen mytologiaan perustuvassa reliefissä sekä ekspressiiviseen ja eksessiiviseen värinkäyttöön pohjaavassa kolorismissa. Itse-representaation tuloksena syntyneen omakuvan sekä kahden metonymiisen minäkuvallisuuden luennat tapahtuvat mikrotasolla.

Työssäni hyödyntämä postfeministinen teoria edustaa moniarvoista tieteenfilosofista näkemystä, joka pyrkii kyseenalaistamaan universaaleina pidettyjä malleja ja toimintatapoja. Analyysin kohteena ei tällöin ole esimerkiksi perustavanlaatuisen naiseus, vaan sukupuolijärjestelmät itseään uusintavina ja tuottavina rakenteina.

Sukupuoli näyttäytyy työssäni leikkauspisteenä normin ja poikkeavuuden rajalla, jonka paikasta käydään alituista neuvottelua. Tämä tulee näkyväksi taiteilijoiden aktiivisina tekoina – moninaisina minäkuvallisuuden muotoina – joilla konventionaalista sukupuoliäköä ylitetään. Näkökulmaani ohjaa hankalasti suomentuva teoreettinen käsite queer, joka hahmottuu välineeksi tarkastella kriittisesti seksuaalisuutta ja sukupuolta.

Löyhä yhteinen nimittäjä väitöstyöni taiteilijoille on symbolismi, joka ei kuitenkaan ole kansallisromanttisesti virittynyttä, vaan pikemminkin subjektiivista ja individualismia heijastavaa. Symbolismi näyttäytyy siten tutkimuksessa eräänlaisena aikakauden tyylihistoriallisena taustatekstinä. Valtaosa ajanjakson suomalaisista taiteilijoista otti vaikutteita suuntauksesta tai pyrki ainakin jossakin määrin ilmentämään sen ideaaleja tuotannossaan.

Suomalainen symbolismitutkimus on ansiokkaasti kartoittanut suomalaisen taiteen kansainvälisiä yhteyksiä 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Esoteerisen taiteen ikonografinen ja ikonologinen tutkimus on myös pitkälle vietyä.

grafinen ja ikonologinen tutkimus on myös pitkälle vietyä.

Kuvataiteen historiassa symbolismi on määritelty taiteilijan kykyä nähdä aistimaailman ylittävään henkiseen olevaisuuteen. Oma analyysini ei etsi taiteilijoiden teoksista totuutta näkyvän ulkopuolelta, vaan tulkitseen niiden kiinnittyneen vahvasti reaalimaailmaan, aistein havaittavaan, myös aistillisuuteen.

Nykyteoriasta ammentava luentani tarjoaa teosten tulkintoihin uusia ja tentatiivisia näkökulmia osoittaen samalla kuvien mutta myös lukutapojen moninaisuutta. Sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvien kysymysten ja yksityiskohtien analyysin avulla pyrin avaamaan tutkimuksen kohteena olevista taideteoksista sekä muusta visuaalisesta aineistosta tietoa, jota ne eivät muutoin välttämättä tarjoa. Tutkimukseni asemoituu sukupuolentutkimuksen ja taidehistorian välimaastoon kiinnittyen vahvasti etenkin visuaalisen kulttuurin tutkimukseen ja sen ilmentämiin ajatuksiin yksittäisten teosten potentiaalista ilmentää sukupuolia ja seksuaalisuuksia.

Visuaalisen kulttuurin käsite ei ajattelussani kuitenkaan sulje pois taidehistorian oppialan traditioita. Itse korostan tutkimusalojen rinnakkaisuutta ja metodisen vaihdon dynamiikkaa, jossa vaihtoehtoiset tutkimusperinteet rikastuttavat konventionaalista kuvanluontaa. Tällöin visuaalisuuden korostaminen näyttäytyy ennen kaikkea tutkimuspoliittisena strategiana. Työni



tavoitteena ei kuitenkaan ole tutkimus taiteilijoista aikakauden tyylikäsitteiden visualisoina, vaan analyysi taiteilijasta – ja tutkijasta! – aktiivisena havainnoijana ja toimijana.

Tarkennan katseeni sukupuolittaviin ja sukupuolitetuihin kulttuuriin representaatioihin sekä kielen että kuvien alueilla. Työni asemoituu siten suomalaisen taidehistorian vaihtoehtoiseen tutkimusperinteeseen. Kysymys, joka tällöin on mahdollista kuvien edessä esittää, kuuluu: ”Mistä oikeastaan puhumme kun puhumme taiteesta?” Mutta myös: ”Mistä oikein puhumme kun vaikenemme taiteesta tai jostakin sen merkitystasosta?”

Diskurssianalyysini pyrkii purkamaan vallitsevia, samuuden rakentamiseen sekä konventionaaliseen ja hyväksyttävään olemisen tapaan tähtääviä tekstejä. Analyysin keskiöön nousee tällöin performatiivinen, itseensä sisällyttävä, normatiivista sukupuolta häiriköivä taiteilijuus, johon sisältyy ajatus sukupuolen perusta-oletuksien horjuttamisesta.

Teoreettisen ajattelun lähtökohtia tutkimus ammentaa jälkistrukturalismin perinteestä. Sen piirissä tutkimusprosessi itsessään nähdään tärkeänä ja sitä myöden myös merkitysten tutkimus arvokkaana. Tässä yhteydessä näkemys tutkijan subjektiivisesta roolista saa painoarvoa.

Työssäni tämä ”lukevan subjektin” positio korostuu sen nostaessa esille debattien taka-alalle jääviä

agendoja, piilotettuja tai lausumattomia käsityksiä, avauksia ja oletuksia. Tulkinta ei tällöin välttämättä kiinnitykään kuvan syntyajankohdan arvoihin ja käsityksiin, vaan pyrkii sen sijaan aktiivisesti kyseenalaistamaan kuvan ilmaisemia normatiivisia merkityksiä sukupuolista ja seksuaalisuuksista. Myös taiteilijoiden minäkuvallisuus näyttytyy ohjelmallisena, oireellisenä tai peiteltynä, mutta myös vain asianosaisille, tai esimerkiksi nykypäivän seksuaalidiskursseja tuntevalle tutkijalle avautuvina.

Jälkistrukturalistiseen ajatteluun kuuluu, että myös kulttuuristen tuotteiden kuten sanomalehtiartikkelien ja kuvataidekritiikin katsotaan tarjoavan potentiaalisia väyliä subjektiiviseen tulkintaan. Taiteilijoiden omat päivä- ja muistikirjamerkinnot sekä kirjeenvaihto ovat niin ikään avainrooleissa tutkielman identiteettipoliittisissa analyyseissä. Tutkimuksessa vuoropuhelua käytetään myös ristivalottamalla aikakauden kirjallisuuden esittämiä, usein varsin seksistisiä jos kohta myös ironisia, käsityksiä naisista.

Intertekstuaalista, eli tekstienvälistä luentaa on mahdollista hyödyntää myös tulkittaessa kuvaa. Esimerkiksi kuvataidekritiikkiä voi analysoida ikään kuin ”visuaalisena” lähiluvun kohteena, joka tekstuaalisuudessaan kertoo samalla kuvallisuuden ideologioista, kuvien ja katsomisen kulttuureista sekä strategioista. Tekstienvälinen luenta antaa välineitä ja näkökulmia esimerkiksi värin käsitteellistämiseen. Kuvataidekritiik-

kiin paneutuminen mahdollistaa mikrotason luennanteosten reseptiosta.

Taidehistoriallinen värikeskustelu on ollut monipuolista ja piirtänyt selkeän kuvan esimerkiksi kuvataiteen modernisaatioprosesseista. Väripuhetta on käyty pigmenteistä ja kemiasta, valon fysiikasta ja silmän fysiologiasta. Värikeskustelussa on pohdittu taiteilijoiden värikausia tai pyritty systematisoimaan väri erilaisten kaavioiden tai kuvioiden avulla. Oma tutkimukseni ei hylkää värin teorioita, vaan laajentaa analyysin myös vähemmän ilmeiseen. Luen taiteilijan käyttämän värin sisältäneen myös subjektiivisia merkityskerrostumia.

Sukupuoliteoriaa ja visuaalisen kulttuurin välineistöä hyödyntävä väriluentani etsii värin piileviä merkityksiä, konnotaatioita ja assosiativisia miellelyhtymiä. Luennassani väri liittyykin kiinteästi sukupuoleen.

Tulkintani mukaan tutkimukseni taiteilijat tavoittelivat visuaalisilla representaatioillaan sellaista olemisen muotoa, jonka tavoite oli purkaa ja muuttaa kertomuksen ja kertomisen suhdetta. Taide ja olemisen tapa kiinnittyivät kerrontarakenteiden ulkopuoliseen.

Tämä tutkimus sai alkunsa Omakuvan edessä koetusta hämmennyksestä, joka luennassani keriytyi auki taiteilijan monisyisenä identiteettipohdintana, kuvaan rakennettuna minäkuvallisuutena. Reliefissä näkemäni epänormatiivisuudet avautuivat minulle





vähitellen niiden äärellä harjoittamieni tentatiivisten luentojen tuloksena. Eksessiivinen, repeilevä ja rajusti applikoitu väri näyttäytyi metonymisena paikana, aistillisena ja aineellisena strategiana.

Työssäni ehdotan, että Beda Stjerschantz, Sigrid af Forselles ja Ellen Thesleff rakensivat minäkuvallisuutta oman minuutensa moninaisuudesta.

**FT Asta Kihlman on turkulainen visuaaliseen kulttuuriin ja queer-tutkimukseen erikoistunut taiteentutkija.**



# Picturing Carnal Temptation and Sin in Italian Post-Tridentine Art

Minna Hamrin

**Minna Hamrin, Picturing Carnal Temptation and Sin in Italian Post-Tridentine Imagery (Åbo Akademi University Press, 2018), <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-765-914-7>.**

LECTIO.

”Att samtala med kvinnor utan att bli nersolkad av deras syndighet är lika lätt som att gå på glödande kol utan att sveda sina fötter”. Med dessa ord uppmanade heliga Franciskus av Assisi i mitten av 1200-talet sina följare att möjligaste mån undvika all kvinnlig kontakt. Kvinnan, som härstammade från Eva och därmed indirekt var orsaken till människans misérable tillstånd på jorden ansågs oren och oberäknelig.

I en patriarkal religionskultur, där kyskhet sågs som en dygd och köttlig lust som en inkörsport till synd, blev kvinnan, föremålet för den manliga åtrån, också stämplad som en fresterska, rentav skadlig för den troende mannen.

Jag har under drygt sex års tid studerat bilder föreställande manliga helgon, däribland sankt Franciskus, som möter, frestas av och sedermera motstår kvinnliga gestalters diverse amorösa förslag. De undersökta bilderna är tillverkade efter det Tridentinska konciliet, även kallad den katolska reformationen, en tid då den katolska kyrkan genom ett ökat antal moralregler försökte begränsa folkets möjligheter till skörlevnad.

Det var inledningsvis inte självklart att just 1600-talets bildkonst skulle ligga till grund för denna avhandling. Frestelsemotivet har förekommit inom den kristna bildkonsten sedan medeltiden, det avslöjar en väl etablerad misogyni som går att finna i äldre skrifter och bilder. Jag kunde dock redan i ett relativt tidigt skede

se, att i samband med den katolska reformationen och det efterföljande seklet uppdaterades den äldre medeltida ikonografin och nya frestelsescener introducerades. Valet att koncentrera forskningen till denna tidsperiod föll sig därför naturligt.

I avhandlingen undersöker jag hur frestelsescenerna visuellt kommunicerar den katolska kyrkans striktare inställning till kroppsliga synder, men också hur bilderna avspeglar tidens hållning till kropp, kön och sexualitet.

Bildmaterialet har sökts via större fotosamlingar, huvudsakligen i Rom och Bologna. Jag har också besökt ett stort antal kyrkor och kloster runtom i Italien för att studera väggmålningar där frestelsemotivet fanns. Verken som ingår i studien är av mycket skiftande konstnärlig kvalitet. En del är utförda av de mest hyllade konstnärerna för tiden, som Jacopo och Domenico Tintoretto, Paolo Veronese, Ludovico Caracci och Simon Vouet. Klostermålningarna är i sin



tur målade av lokala förmågor eller mindre konstnärligt begåvade munkar. De är inga mästerverk, man jag har valt att se förbi konstnärliga kvalitéer och har sökt mitt material på en bred front. Detta för att på ett mer tillfredställande sätt kunna redogöra för frestelsemotivet förekomst och för att se vem som beställde motiven, var dessa bilder distribuerades och uppfördes, och vem de skapades för. De undersökta bilderna är utförda i en rad olika typer av tekniker och material. De består av oljemåleri, teckningar, grafik, frescomåleri och skulptur.

Frestelsetemat har fått en begränsad uppmärksamhet i den tidigare konstvetenskapliga forskningen. Möjligtvis har helgonens könsliv, eller snarare avsaknaden av ett sådant, ansetts vara ett tabubelagt ämne. Motiven är dock inte helt ovanliga: De återfinns i illustrationerna till helgonbiografier, de framställs i altartavlor i kyrkor, i utsmyckningar av privata gravkapell, i väggmålningar i kloster. De såldes som grafik på den öppna konstmarknaden och beställdes till privata konstsamlingar. Kort sagt, frestelsemotivet fanns överallt där religiösa bilder fanns. Det visar att scenerna som avbildade manliga helgons kamp mot det köttsliga begäret inte bara producerades i en ökad mängd, utan också riktades till en relativt bred grupp där både prästerskap och lekmän ingick.

Det sena 1500-talets och 1600-talets bildkonst var starkt påverkad av både den protestantiska och den



**Bild 1: Simon Vouet, Sankt Franciskus exemplariska kyskhhet, 1624.  
Olja på duk, San Lorenzo in Lucina, Rom.**

katolska reformationen. Inom konstvetenskapen har man ofta lyft fram den katolska kyrkans striktare regler för vad som kunde anses sedligt i den religiösa bildkonstens motivframställningar. Dessa diskuterades nämligen kort och i ganska allmänna ordalag alldeles i slutet av det 18 år långa konciliet. Där fastslogs

också att avbildningar av helgon och andra heliga personer fyllde en viktig funktion. De stärkte betraktarens religiositet och försåg folket med goda förebilder. Det ökade intresset för helgonbilder kan också ses som en förklaring till frestelsemotivets stigande popularitet under perioden.



Den konstvetenskapliga forskningen har dock ofta förbisett hur den visuella kulturen påverkades av det Tridentinska konciliets regler gällande sexuell decorum och inte minst det dekret som fastställde det prästliga celibatets betydelse. Jag menar att frestelsemotivet är intimt sammankopplat med den katolska kyrkans förhållande av oskuld och sexuell avhållsamhet. För trots att könsumgänge mellan två makar uppmuntrades, äktenskapet var likväl ett sakrament, alltså heligt och av gud instiftat, upphöjdes celibatet som det mest respektabla levnadssättet.

Kyskhetens höga status aktualiserades på nytt i samband med reformationen och efter att protestanterna börjat uppmana sina präster att gifta sig. När katolikerna valde att behålla det obligatoriska prästliga celibatet, underströks dess betydelse och anknytning till de heliga skrifterna. Ofta användes den sexuella avhållsamheten som ett exempel på, att man till skillnad från protestanterna eftersträvade ett dygdigt liv. Det var dock inte helt oproblematiskt, eftersom protestanternas kritik av den katolska kyrkan till stor del riktades just mot de ledande skiktens syndiga leverne och inte minst mot den otukt som bedrevs i prästliga och även påvliga sängar. Kritiken var befogad. Vid tiden för den katolska reformationens inledande, 1545, levde nästan var tredje katolsk präst på den italienska halvön öppet med en älskarinna, och ofta hade de barn tillsammans.

Det blev nu av ytterst stor vikt att rensa ut i leden. Fördömandet av de präster som fortsatte sitt syndiga leverne var hårt. Den som vägrade lämna sin älskarinna och den familj han avlat med denna, straffades med livslång uteslutning ur kyrkan.

Den moraliska kontrollen av befolkningen tog sig uttryck genom understrykandet av vikten att bikta sina synder, framförallt när det gällde köttsliga sådana. Ansvar att identifiera sina illgärningar och laster lades nu, i betydligt större utsträckning än tidigare, på den biktande, då prästen uppmanades att inte ställa personliga frågor. Michel Foucault lyfter fram denna företeelse som avgörande i den mänskliga sexualitetens historia. För första gången i historien uppmanades människor att ärligt och öppenjärtligt beskriva sina sexuella synder och handlingar. Den ökade verbalisering av sexuella synder skapade en efterfrågan på bilder där ett föredömligt och kyskt beteende uppvisades. Här fyller frestelsemotiven således en viktig funktion. De avbildade helgonen visade att det istället för att leva i synd, var möjligt och eftersträvnadsvärt att aktivt motstå det köttsliga begäret – det vill säga kvinnan.

Redan i ett tidigt skede kunde jag konstatera att de frestade kvinnliga helgonen lyste med sin frånvaro i bildkonsten – trots att de förekommer i den skriftliga traditionen. En trolig förklaring är att en bild av en sexuellt frestad helig kvinna inte skulle ansetts sedlig. Flertalet av de kvinnliga helgonen vars köttsliga lidel-

ser beskrivs i heliga skrifter, tillhörde en grupp av före detta prostituerade, de så kallade heliga skökorna. De var alltså kvinnor som till skillnad från de heliga männen redan fallit för frestelsen mer än en gång. Att framställa dem lockade till ytterligare synd av unga vackra män, skulle därför knappast understryka deras kyskhet. Avsaknaden av kvinnliga helgons frestelsescener visar att den idealiska kyskheten bäst framställs genom en manlig kropp. Frestelsemotivet utgör därmed en utmärkt möjlighet att undersöka konstruktionen av en föredömlig manlighet som kontrasteras mot den oheliga kvinnan.

Inledningsvis var detta forskningsprojekt tänkt att bli en feministisk studie där huvudfokus låg på den bildliga framställningen av den kvinnliga fresterskan inom den katolska religionskulturen. Ganska snart insåg jag dock att denna infallsvinkel redan var relativt utforskad och därmed mindre intressant. Mitt intresse började istället allt mer att riktas mot den heliga mannen. Han som stod emot, och som på så vis förhållade oskulden och vikten av den sexuella avhållsamheten som så ivrigt förespråkades av den nyreformerta katolska kyrkan.

Ofta är fresterskorna i bilderna sensuella, ibland rentav erotiskt framställda. Det väcker naturligtvis frågan om förevisningen av den heliga mannens kyskhet, i själva verket var ett svepskäl för att ostört få studera avbildningar av attraktiva kvinnor.



Jag hävdar dock att den kvinnliga skönheten fyller en viktig funktion i framlyftandet av den heliga mannens kyska karaktär. För han motstod henne ju, trots att hon var attraktiv. Beträktaren uppmanades att lära sig att göra detsamma.

I frestelsescenerna framställs alltså det nya katolska mansidealet.

Bilderna föreställer inte några impotenta veklingar. Konstnärerna lyfte istället fram heroiska, ofta muskulösa och kraftfulla män som motstår den frestande kvinnan, inte för att de var oförmögna till könssamvaro, utan för att de visste att gudskärleken var högre än den jordiska. I bildernas textkällor framgår att männen efter att de lyckats motstå sina köttsliga begär av Gud belönades med total avsaknad av sexuell lust. En ideal tillvaro de flesta män bara kunde drömma om att uppnå.

Avhandlingen är geografiskt koncentrerad till Italien. Denna avgränsning kan motiveras av närheten till påvestaten Rom. Bilderna som utfördes på den Italienska halvön under 1600-talet var starkare påverkade av det Tridentinska konciliets uppdaterade moralregler. Frestelse temat förekom dock inom bildkonsten även i andra delar av det katolska Europa och i den nya världen dit inte minst jesuiterna och franciskanerna reste för att missionera. Studiet av frestelsemotivet bör alltså inte sluta här. Min avhandling kan snarare ses som en introduktion till detta fascinerande forskningsområde.

**Bild 2: Okänd konstnär, Sankt Franciskus exemplariska kyskhet, 1700-talets mitt. Fresco, Convento di beato Giacomo, Bitetto (Apulien).**



Minna Hamrin är sedan 2014 doktorand vid den konstvetenskapliga institutionen vid Åbo akademi. Hon utexaminerades med magisterexamen vid ämnet 2009. Hamrin har under sina forskningsstudier varit utbytestestforskarstuderande vid Bologna Universitet, Italien läsåret 2013/2014 och storstipendiat vid det svenska institutet i Rom läsåret 2015/2016.

