

# TAHITI

1/2020



AL

Kaïkōla 27. 97  
viii 97

*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

Päätoimittaja: Roni Grén  
Toimitussihteeri: Janika Aho  
Taitto: Topi Haapanen  
Design: Tiina Kaarela,  
Tieteellisten seurain valtuuskunta

Toimituskunta:  
Roni Grén (päätoimittaja), Susanna Aaltonen,  
Marie-Sofie Lundström, Riikka Niemelä, Lauri  
Ockenström, Anna Ripatti, Anna-Maria Wiljanen

Julkaisija: Taidehistorian seura – Föreningen för  
konsthistoria ry Kustannuspaikka: Helsinki ISSN  
2242-0665 Yhteystiedot: co Taidehistorian seura  
PL 41600101 HELSINKI www.tahiti.journal.fi  
roni.gren@utu.fi



VERTAISARVIOITU  
KOLLEGIALT GRANSKAD  
PEER-REVIEWED  
www.tsv.fi/tunnus

## Sisällys

### Pääkirjoitus

Roni Grén:  
Kielikylpyjä

### Tieteelliset artikkelit

Hanne Tikkala & Seppo Hornytkyj:  
Luonnontieteellisin analyysimenetelmin tunnistettu  
Akseli Gallen-Kallelan väripaletti

Anna Ripatti:  
Gustaf Nyström ja Suomen puukirkkojen  
ainutlaatuisuus

Roni Grén:  
Tie ulos nykyisyydestä – Carl Einstein, Afrikka, taide  
ja historia

Ringa Takanen:  
Tulkaa minun tyköni lohdun paatosmuotona: iko-  
nografinen analyysi Alexandra Frosterus-Såltinin Nak-  
kilan kirkon alttaritaulusta

### Puheenvuoro

Tutta Palin:  
Taiteen arkea ja juhlaa

### Kirja-arvostelut

Riikka Niemelä:  
Taide Ymmärryksen ja muutoksen tilana

Eeva Maija Viljo:  
Keisarimonumentit ja suhteet hallitsijaan

Visa Immonen:  
Pyhän tähteet - Kokonaisesitys keskiaikaisista  
pyhänjäännössäiliöistä pohjoismaissa

Riikka Stewen:  
Taide uskontona = uskonto taiteena

Marja Lahelma:  
Miten omakuva esittää?

### Väitökset

Sofia Lahti:  
Silverarmar och silkeshuvuden: medeltida relikvarier  
i Norden

Sofia Aittomaa:  
Fyra kejserliga monument i Finland: Tillkomst, mottagande och bemötande

**Kannen kuva: Armas Lindgren, *Kärkölan kirkon interiööri, 1897. Vesiväri ja lyijykynä, 25 x 18 cm. Kuva: Historian kuvakokoelma, Museovirasto.***



### Roni Grén

Yksi yleisimpiä *Tahitiin* liittyviä keskustelunaiheita on viime vuosina ollut sen kielipolitiikka. Tarkat lukijat ovat varmasti huomanneet, että asiassa on tapahtunut jonkinlainen muutos: lehti perustettiin alun perin tukemaan suomen- ja ruotsinkielistä taidehistorian tutkimusta, mutta viime vuosina on nähty yhä enemmän englanninkielisiä tekstejä. Asia on herättänyt jonkin verran kysymyksiä – kuten myös aiemmin se, että *Tahitissa* ei ole voinut julkaista englanniksi – joten ennen jatkokehittelyitä vastaan tässä asiaan lehden toimituskunnan tekemän linjauksen mukaisesti: englanninkieliset tekstit on rajoitettu teemanumeroihin ja *Tahitin* perustoiminta, johon kuuluu myös vapaavalintaisista aiheista tehtyjen taidehistoriallisten artikkeleiden julkaiseminen, jatkuu yhä ainoastaan suomen- ja ruotsinkielisenä.

Toinen kysymys on se, mihin edes tämän kaltainen muutos vastaa? Ensin hyvät uutiset: *Tahitiin* tekstit eivät huku kansainvälisesäkään mielessä, koska ne leviävät nykyisin omien verkkosivujen lisäksi suuriin kirjastotietokantoihin muun muassa EBSCO:n kanssa tehdyn sopimuksen kautta, joten englanninkielisetkin tekstit voivat löytää natiivit lukijansa. Lisäksi vierailevien teemanumeroiden – kuten esimerkiksi Designmuseon Bauhaus -projektin jatkoksi tehtävän englanninkielisen ”Bauhaus vs. Nordic Design and Architecture” -numeron – osoittamina kotimainen taidehistorian kenttä verkostoituu ulkomaille ja voi hyvin.

Sitten voikin aloittaa valittamisen. Kotimaisilla kielillä julkaisemiselle olisi kova tarve ja toisaalta tuntuu siltä, että myös *Tahiti* pienuudessaan joutuu linjauksistaan huolimatta niiden tahojen joukkoon, jotka ovat suomalaisen koulutuspolitiikan suurten linjausten

ristipaineessa. Olen itse yksi niistä tutkijoista, jotka ovat julkaisseet suomenkielisten tekstieni lisäksi myös englanniksi, mutta kuulun siltikin niihin, joiden mielestä käynnissä oleva suomalaisen tieteen yksisilmäinen institutionaalinen kansainvälistäminen, joka tosiasiallisesti näyttää tarkoittavan nimenomaan tieteen angloamerikkalaistamista, on vakava uhka sekä koko alalle, taidehistorialle, että etenkin sen käytännöille. Ja näin on myös kansainvälisesti.

Syy mainittuun uhkaan on *Tahitinkin* edustamassa tapauksessa ilmeinen: taidehistorian olemisen oikeutusta minkä tahansa yliopistoissa olisi paljon vaikeampaa perustella ilman oman lähialueiden taiteen tutkimusta, jota myös Suomessakin valtaosa tehdyistä töistä käsittelee. Ulkomaisiin virtauksiin tutustuminen totisesti on aina suotavaa, eikä ulkomailta käyminen ja toisten kulttuurien ymmärtäminen tieteellistikään



maailmankuvaa yleensä kavenna, mutta vaatimukset huippujulkaisuissa julkaisemisesta ja kansainvälisestä näkyvyydestä tuntuvat silti olevan edellisen oikeutuksen kanssa toisinaan ristiriidassa ja asettavat vaalitettavalla ja tarpeettomalla tavalla tutkijat ja heidän aiheensa kosketuksiin vaatimusten luoman hierarkian kanssa.

Koska omat tutkimukseni koskettelevat nimenomaan kansainvälisiä, ei-suomalaisia aiheita, sain etenkin väitöskirjantekovaiheessa kohdata hyvässä hengessä avukseni annettuja ohjeita, joiden mukaan minun olisi hyödyksi julkaista englanniksi. Olen kuitenkin myös miettinyt, kummallako tavalla todella edistän paremmin kansainvälistymistä: sitenkö, että kirjoittaisin ulkomaisista aiheista korkeasti luokitettuihin ulkomaisiin tiedejulkaisuihin, joista epäilen, ettei juuriukaan kollegoistani niitä Suomessa seuraa, mutta joissa julkaisemiseen avoimesti kannustetaan, vai että julkaisen samoista aiheista tekstejä suomeksi niillä foorumeilla, joita siihen tarkoitukseen hyvin niukasti kyetään ylläpitämään? Ja jos jälkimmäiselle nähdään puolustuksia, miksi nimenomaan ulkomaisia julkaisufoorumeita ja kansainvälisiä julkaisuja suositaan institutionaalisesti myös niillä

aloilla, joilla sellaisesta saatava tutkimuksellinen hyöty ei ole niin selvä?

Silloin on unohdettu tai jätetty huomiotta, että kaukana niiden suurten tutkimusalojen takana, joiden perustalta kaikenlaiset vertailusijoitusunelmat ja tieteen markkinavetoisuushaaveet ovat luodut, on olemassa joukko sellaisia pieniä ja tehtäviltään edellisistä eroavia oppiaineita, joiden kehitykselle näiden haaveiden toteutumisella ei olisi juuri mitään merkitystä, sillä tutkimuksen laatua – suoranaiset virheet pois lukien – voidaan juuri näissä tapauksissa mitata kentän moninaisuudella ja tutkimuksen teon tapojen heterogeenisyydellä. Näillä aloilla käytetyillä kielillä on myös valtava merkitys kulttuurien ylläpitäjänä ja rakentajana. Niin pitkälle kuin itse ymmärrän, taidehistoria on kiistatta yksi näistä aloista.

Tässä numerossa moninaisuus kurkistaa niin että näkyy. Numeron neljässä refereeartikelissa luodetaan hyvin erilaisista tutkimusotteista käsin nykytutkimuksen suhdetta modernin ajan muotoihin: Hanne Tikkala ja Seppo Hornytkyj lähtevät liikkeelle luonnontieteellisesti Akseli Gallen-Kallelan tuotannon värimaailmaan, Anna Ripatti lähestyy arkistojen kautta Gustaf Nyströmin urauur-

tavaa asemaa suomalaisten puukirkkojen parissa ja Ringa Takanen ottaa warburgilaisen näkökulman Alexandra Frosterus-Såltinin alttaritauluihin ja upottaa ne niiden omaan sosiaalihistorialliseen kontekstiin. Omassa Carl Einsteinia käsittelevässä tekstissäni muistelen maailmaa, jossa taidehistoriallisella eleellä nähtiin kauaskantoisia julkisia ja poliittisia merkityksiä ja mietin hänen kauttaan Manner-Eurooppalaisen modernistisen taidehistorian suhdetta afrikkalaiseen taiteeseen. Numeron kirja-arvioissa ja lektioissa rajoja venytetään entisestään keskiajan tutkimuksesta kognitiotieteisiin ja niiden kritiikkiin. Lisäksi numerossa julkaistaan professori Tutta Palinin virkaanastujaisluento Turun yliopistosta viime maaliskuulta. *Tahitin* onnittelet Tutalle ovat myöhäiset, mutta yhä lämpimät.

Hyviä lukuhetkiä kaikilla kielillä!



# Luonnontieteellisin analyysimenetelmin tunnistettu Akseli Gallen-Kallelan väripaletti

Tieteelliset  
artikkelit

Hanne Tikkala & Seppo Hornytkyj

”Preussinsininen väri jota käytin on vähitellen mustunut ja viheriästynyt”<sup>1</sup>

Tämä artikkeli käsittelee tutkimusta, jossa tunnistettiin Akseli Gallen-Kallelan paletin väriaineita luonnontieteellisiä ja pääasiassa ainetta rikkomattomia analyysimenetelmiä käyttäen. Tutkimusaineisto on läpileikkaus taiteilijan taiteellisesta tuotannosta vuosilta 1880–1929. Se koostuu 265:stä maalauksesta ja 83:sta öljy- ja temperavärituubista. Tutkimus on ensimmäinen laatuaan Suomessa ja se osoittaa, että Gallen-Kallelan paletti sisältää pääosin synteettisiä epäorgaanisia väriaineita. Hänellä on ollut käytössään peruspaletti, jonka väriaineet esiintyvät suurimassa osassa teoksia. Nämä voivat esiintyä teoksen väripinnoilla yksin tai osana



Kuva 1. Akseli Gallen-Kallelan öljyvärituubeja. Omistaja Gallen-Kallelan museo (GKM-898). Kuva: Jenni Nurminen ja Ainur Nasretdin.



eri väriaineiden seosta. Peruspaletin lisäksi taiteilijalla on ollut käytössään sivupaletti, jonka väriaineet esiintyvät vain osassa teoksista tai niiden käyttö on ajanjaksosidonnaisista. Näitä sivupaletin väriaineita esiintyy myös tutkituissa öljy- ja temperavärituubeissa. Edellä mainittujen väriaineryhmien lisäksi on tunnistettu väriaineita, joita esiintyy vain muutamissa teoksissa ja yhdessä väriainetuubissa. Gallen-Kallela on kokeillut näitä, mutta ei ole ottanut niitä omikseen tai vaihtoehtoisesti hän ei ole ollut tietoinen käyttämiensä väriainetuubien sisältämistä väriaineista. Tutkimustulosten perusteella voidaan havaita muutoksia Gallen-Kallelan väriainemieltymyksissä maalaustyylien vaihtuessa, mutta paletti on aina ollut varsin laaja sisältäen vähintään seitsemän erilaista väriaineryhmää: koboltinsininen, erisävyiset rautapitoiset värit, lyijy- ja sinkkivalkoinen, vihreät ja keltaiset kromiyhdisteet, keltainen ja oranssi kadmiumsulfidi sekä punainen sinooperi.

Axel Gallén, myöhemmin Akseli Gallen-Kallela (1865–1931), oli aktiivinen vaikuttaja murroksessa elävän Suomen taidekentällä ja hän sai jo elinaikanaan mainetta Suomen kansallistaiteilijana ja suomalaisen identiteetin rakentajana. Hänen taiteellinen

tuotantonsa valikoitui tämän tutkimuksen kohteeksi, koska se on monipuolinen, laaja ja sen väreissä on havaittavissa muutoksia taiteilijan maalaustyylin muuttuessa. Gallen-Kallelan teokset ovat myös usein väärennösten kohteina sekä aikalaisväärentäjien että nykyisten väärentäjien toimesta. Maalaustyyliiltään alkutuotannon maalaukset ilmentävät realismia ja romanttista kansankuvausta siirtyen symbolististen Kalevala-aiheiden kautta loppuvaiheen värikkäisiin, jopa ekspressionistisiin teoksiin. Kuten useilla aikalaisillaan, myös Gallen-Kallelan alkutuotannon väriskaala on maanläheinen ja ilmaisu naturalistista.<sup>2</sup> Väriskaala muuttuu heleämmäksi ja kirkastuu<sup>3</sup> maalaustekniikan ja maalaamisen tradition muuttuessa ilmaisultaan vapaammaksi ja rohkeammaksi. Gallen-Kallelan väripaletin muuttuminen heleämmäksi osuu 1910-luvulle, erityisesti Afrikan matkaan.<sup>4</sup> Tällöin myös Euroopan taidekenttä oli murroksessa ja taiteilijat hakivat uusia ilmaisutapoja sekä hehkuvia ja kirkkaita värejä maalauksiinsa.<sup>5</sup> Gallen-Kallela oli boheemi kosmopoliitti, joka asui ja matkusti myös eri puolilla maailmaa.<sup>6</sup> Hänen voidaan olettaa hankkineen maalauksiinsa tarvittavia materiaaleja niistä maista, joissa hän vietti

aikaansa ja loi uraansa. Tässä tutkimuksessa tutkitut väriainetuubit ovat peräisin saksalaisilta, ranskalaisilta, belgialaisilta, englantilaisilta ja yhdysvaltalaisilta valmistajilta.<sup>7</sup>

Gallen-Kallelan taiteellisessa tuotannossa on runsaasti aineistoa erilaisille materiaalitutkimuskokonaisuuksille. Tämän tutkimuksen tavoitteet rajautuivat paletin väriaineiden mahdollisimman kattavaan tunnistamiseen: Mitä väriaineita Gallen-Kallela on käyttänyt? Onko väriainepaletissa niin kutsuttuja karakteristisia väriaineita, joita hän on käyttänyt joko lähes jokaisessa työssään, ei koskaan tai aikausidonnaisesti? Tutkimuksellisen kiinnostuksen kohteena on myös teosten säilymisen kannalta oleellinen kysymys: Onko teoksissa väriaineita, joiden tiedetään haalistuvan tai tummuvan ikääntymisen myötä, väärissä olosuhteissa säilytettäessä tai näyttelyissä esille pantuina? Tunnistamisen menetelminä on käytetty mikroskopiaa, erityisesti kiteiden optisten ominaisuuksien tarkasteluun sopivaa polarisaatiomikroskopiaa, ja alkuaineanalyysiä (energiadisersiivinen röntgenfluoresenssi). Nämä menetelmät valkoituivat analyysimenetelmiksi niiden kustannustehokkuuden ja tuloksellisuuden vuoksi. Nämä seikat ovat merkittäviä, kun



analysoidaan tämän tutkimuksen aineistomäärän kaltaisia kokonaisuuksia. Tämän tutkimuksen ulkopuolelle on rajattu arkistotutkimus, jossa perehdytään Gallen-Kallelan mahdolliseen kirjeenvaihtoon koskien hänen käyttämiään väriaineita. Tämän tutkimuksen tarkoituksena oli selvittää todelliset väriaineet, ei kerätä tietoa taiteilijan suosimista väriainevalmistajista.

Taiteilijakohtaisen väriainepaletin tunnistus ja taiteilijoiden välisen väriaineiden käytön eroavaisuuksien tutkimus ovat Suomessa uutta taiteen materiaalitutkimusta.<sup>8</sup> Se tuottaa kiinteästi teokseen sidottua tietoa sen fyysisestä olemuksesta, materiaaleista ja niiden ikääntymisominaisuuksista. Tutkimus ei pelkästään tue taidehistorian sisällöntuotantoa<sup>9</sup> vaan auttaa tutkijoita arvioimaan teoksen mahdollisen elinkaaren pituutta, ikääntymisen hidastamismahdollisuuksia ja materiaaleille sopivia konservointitoimenpiteitä. Yksilöllisen väriainepaletin tunteminen auttaa tutkijoita myös teosten attribuoinnissa, eli nimeämisessä tietylle taiteilijalle, sekä mahdollisten väärennösten tunnistamisessa. Tuntemalla kunkin taiteilijan tyypillisesti käyttämät väriaineet tai vaihtoehtoisesti väriaineet, joita tämä ei koskaan käyttänyt,

saadaan ensisijaisen tärkeää tietoa muiden tutkimustulosten lisäksi.

Maalaustaiteen teknisestä- ja materiaalianalyttisestä tutkimuksesta on tullut oleellinen osa museoiden tekemää tutkimustyötä.<sup>10</sup> Suomessa tutkimusta tehdään Kansalliskalleriassa (Valtion Taidemuseo vuosina 1990–2013), joka julkaisee tuloksiaan sekä *FNG Research* -verkkojulkaisusarjassaan että näyttelyjulkaisuissaan. Suomessa materiaalitutkimukset aloitettiin 1980-luvulla silloisen Suomen Taideakatemian konservaattoreiden toimesta, jolloin muutamien merkittävien teosten materiaali- ja maalaustekniikkatutkimuksia tehtiin yhteistyössä Helsingin yliopiston fyysiikan laitoksen tutkijoiden kanssa. Oma materiaalitutkimuslaboratorio perustettiin vuonna 1999, jolloin Suomen Taideakatemia oli jo vaihtunut Valtion Taidemuseoksi.

Kansainvälisesti taiteilijakohtaiset väriainepalettitutkimukset ovat melko yleisiä ja niiden anti taiteentutkimukselle liittyy juuri teosten säilymisen turvaamiseen ja attribuointiin sekä taiteen aitoustutkimuksiin. Useimmiten taiteilijakohtaiset väriainepalettitutkimukset kohdistuvat yksittäisiin teoksiin tai tarkasti rajattuun aikakauteen, kuten on Vincent van Goghin ja Edvard Munchin koh-

dalla.<sup>11</sup> Kokonaispaletti on tunnistettu muun muassa Lucas Cranach vanhemmalta,<sup>12</sup> Jan Vermeeriltä<sup>13</sup> ja Ivan Aivazovskilta<sup>14</sup>. Tässä artikkelissa esitettävässä tutkimusaineistolaajuudessa ja samalla analyysimenetelmähdistelmällä tehtyjä taiteilijakohtaisia väriainepalettitutkimuksia on tehty vähän. Erityisesti polarisaatiomikroskopian käyttö väriainetutkimuksissa on vähäistä, vaikka se on käyttökustannuksiltaan kohtuuhintainen menetelmä, jolla pienestä näytelmästä kyetään luotettavasti tunnistamaan suurin osa historiallisista epäorgaanisista väriaineista. Se on myös analyysimenetelmä, jonka käyttö tutkimuksessa olisi mahdollista myös pienemmille museo-organisaatioille. Tämän artikkelin yhtenä tavoitteena onkin korostaa joidenkin pitkään käytössä olleiden mutta nykyisin vähän käytettyjen analyysimenetelmien käytettävyyttä taiteen materiaalitutkimuksessa.

### **Tutkittava aineisto ja tutkimusmenetelmät**

Tutkittavat teokset käsittävät Gallen-Kallelan Museon, Kansalliskallerian ja Serlachius-museoiden kokoelmien teoksia. Mukana on myös Gallen-Kallelan Museon deponoituja



yksityisten tahojen omistamia teoksia sekä yksittäisiä muiden tahojen omistamia teoksia. Tutkimuksen otanta sisältää sekä taiteilijan tunnetuimpaan tuotantoon kuuluvia- että tuntemattomampia teoksia. Myös harjoitelmia ja luonnoksia on otettu mukaan kokonaisuuteen. Kaiken kaikkiaan on tutkittu 265 teosta (taulukko 1). Aineistoon kuuluu kanakaalle, paperille ja puulle maalattuja teoksia, joiden pääasiallinen sideaine on öljy. Aineistossa on myös kolme guassi- ja kahdeksan temperasideaineella toteutettua teosta. Näiden tueksi on tutkittu myös Gallen-Kallelan Museon kokoelmiin kuuluvat, oletettavasti itsensä Akseli Gallen-Kallelan käytössä olleet öljy- ja temperavärituubit, joista tutkittiin 83 kpl (taulukko 2).<sup>15</sup>

Gallen-Kallelan uran aikana oli saatavilla valmiiksi tinatuubeihin säilöttyjä sideaineeseen sekoitettuja yksittäisiä väriainejauheita<sup>16</sup> ja valmiita väriaineseoksia.<sup>17</sup> Tämän tutkimuksen aineistoon kuuluu erilaisia vihreitä väriaineseoksia sisältäviä väriainetuubeja. Ne on merkitty muun muassa kauppanimillä Behrendt green<sup>18</sup>, green cinnabar tai chrome green<sup>19</sup> ja permanent green<sup>20</sup>. Väriainetuubit sisälsivät useimmiten erilaisia synteettisiä väriaineita kuten synteettinen ultramariini,

preussinsininen, erisävyiset rautaoksidipitoiset värit, koboltti-, kupari- ja kromiyhdisteet sekä orgaaniset väriaineet kuten eosini (*geranium lake*) tai synteettinen alitsariini<sup>21</sup>. Vaikka taiteilijat olivat hyvin tarkkoja materiaaliensa aitoudesta ja kestävydestä<sup>22</sup>, Gallen-Kallelan väriainetuubeja analysoitaessa huomattiin, että ne saattoivat sisältää muitakin väriaineita kuin mitä etiketissä ilmoitetaan.

Merkittävimmät tekijät, jotka vaikuttivat tutkimusmenetelmien valintaan, olivat ainetta rikkomattomuus<sup>23</sup>, tuloksellisuus ja kustannustehokkuus. Näiden perusteella tutkimusmenetelmiksi valikoituivat energiadiispersiivinen röntgenfluoresenssispektroskopia (EDXRF) ja valomikroskopia, etenkin polarisaatiomikroskopia (PLM). EDXRF on täysin ainetta rikkomaton ja koskematon analyysimenetelmä kun taas PLM-tutkimusta varten tarvitaan pieni määrä näytettä. Näytemäärä on kuitenkin huomattavasti pienempi kuin mitä normaaliin museotyöhön liittyvässä taideteosten pintapuhdistuksessa tai lakan poistossa irtoaa teosten väripinnoilta. Menetelmien avulla saadun tiedon tueksi osa teoksista kuvannettiin UV- ja IR-säteilyä hyväksikäyttäen. Nämä kuvantamistek-

niikat toimivat perustyökaluina tutkittaessa teoksen maalaustekniikkaa, mutta ne voivat myös toimia materiaalianalytiikan apuna. Niiden avulla ei tunnisteta käytettyjä materiaaleja ja väriaineita, mutta voidaan luoda hypoteeseja, jotka osaltaan edistävät tutkimusta.

Energiadiispersiivisessä röntgenfluoresenssispektroskopiassa tutkittavaa kohdetta säteilytetään röntgensäteilyllä, jolloin kohteen sisältämien alkuaineiden atomit ryhtyvät emittoimaan niille ominaista röntgensäteilyä. Tämä säteily voidaan kerätä ja muuntaa röntgenfluoresenssispektriiksi. Röntgenfluoresenssispektrissä eri alkuaineilla on piikkejä niille tunnusomaisilla paikoilla ja tämän perusteella voidaan alkuaineet tunnistaa. Tunnistettuja alkuaineita voidaan käyttää kohteen sisältämien yhdisteiden (maalausten kohdalla tutkittavien värialueiden sisältämien väriaineiden) tunnistuksessa. Usein röntgenspektreissä havaittavat alkuaineet viittaavat useaan erityyppiseen väriaineeseen tai osa väriaineista jää tunnistamatta, koska niiden koostumuksessa ei ole röntgenfluoresenssispektroskopian avulla havaittavia alkuaineita.<sup>24</sup> Tällöin tutkimuksia voidaan täydentää optisen mikroskopian menetelmien avulla, joita ovat läpi- ja pinta-





valomikroskopia, polarisaatiomikroskopia, UV- ja IR-mikroskopia.<sup>25</sup>

Polarisaatiomikroskopiassa näytettä tarkastellaan 100–400 kertaisella suurennoksella taso- ja ristiin polarisoidussa läpi- ja/ tai pintavaloissa. Tällöin havainnoidaan eri väriainepartikkeleille tyypillisiä optisia ominaisuuksia, joita ovat väriainepartikkelin koko, muoto, värisävy, erottuvuus väliaineesta (martio), taitekertoimen suuruus verrattuna väliaineeseen, kahtaistaitteisuus ja pleokroismi<sup>26</sup>. UV- ja IR-säteilylähteitä käytettäessä mikroskooppitarkastelussa tehdään havaintoja säteilyn vaikutuksesta ja käyttäytymisestä yksittäisissä väriainepartikkeleissa. Partikkeleita tarkastellaan myös Chelsea-suotimen avulla läpikulkevassa valossa, jolloin tietyt väriaineet muuttavat väriään. Tätä värimuutosta käytetään tunnistuksen apuna.

### Havainnot ja tulokset

Gallen-Kallelan peruspaletin väriaineiksi osoittautuivat koboltinsininen, erilaiset rautapitoiset väriaineet, sinooperi, kadmiumkeltainen ja -oranssi sekä kromioksidi-/hydratoitu vihreä ja kromikeltainen. Sinisistä väriaineista suurella todennäköisyydellä myös syn-

teettinen ultramariini kuuluu peruspalettiin. Preussinsininen oli taiteilijan suosiossa enemmän uran alkupuolella, kun taas syntetttinen ultramariini esiintyy teoksissa ajallisesti melko tasaisesti. Sitä todettiin olevan myös useissa väriainetuubeissa. Kaikissa teoksissa ja useassa väriainetuubissa esiintyy myös erilaisia rautapitoisia värejä, joiden yksilöivä tunnistaminen rajattiin tutkimuksen ulkopuolelle. Gallen-Kallelan sivupalettiin kuuluvat smaragdinvihreä, seruleeninsininen, orgaaniset väriaineet, koboltinvihreä ja -violetti sekä kuparipitoinen vihreä ja/ tai sininen väriaine (kaavio 1). Väriaineita, joita teoksista on tässä tutkimuksessa tunnistettu määrällisesti vain vähän, ovat koboltin- ja napolinkeltainen.

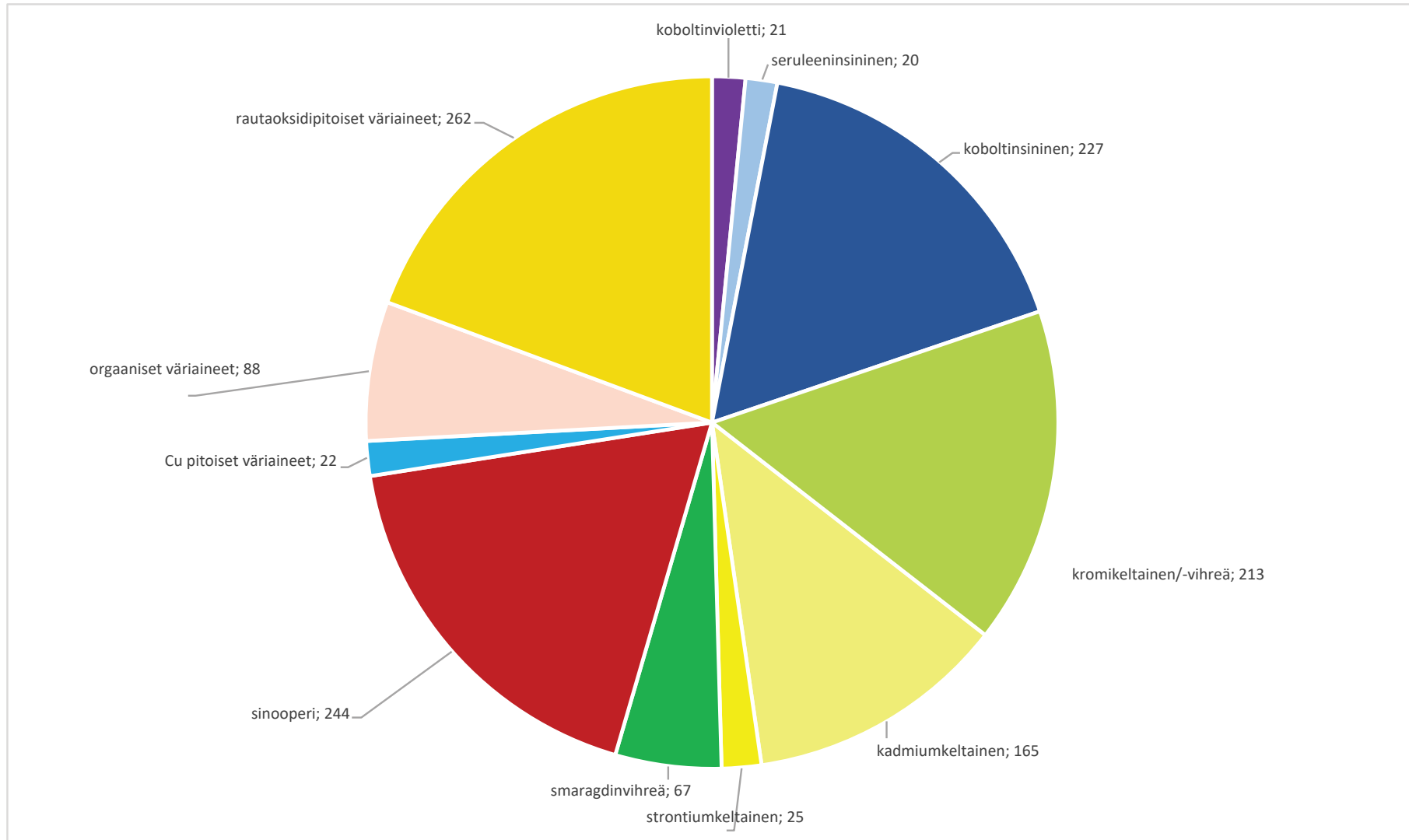
Valkoisista lyijyvalkoinen esiintyy jokaisessa teoksessa ja sinkkivalkoinen 253:ssa 265:stä tutkitusta teoksesta. Mustista väriaineista Gallen-Kallelalla on ollut käytössään ainakin rautaoksidi- ja luumusta. Musta voi olla myös seos rautaoksidipitoisista väriaineista ja koboltinsinisestä tai ultramariinista. Toisinaan seoksessa on sinooperia ja/ tai hydratoitua kromioksidivihreää. Mustien ja tummien sävyjen käyttäminen on hyvin tyypillistä taiteilijan tuotannon realismin ja sym-

bolismin aikaan. Tämä tulee erityisen hyvin esiin teoksissa *Lieden ääressä* (1887)<sup>27</sup>, *Ensi-opetus* (1887)<sup>28</sup>, *Saunassa* (1889)<sup>29</sup>, saksalaisen näyttelijä *Rudolf Rittnerin muotokuva* (1895)<sup>30</sup> ja *Lemminkäisen äiti* (1897)<sup>31</sup>. Afrikan ajanjaksolla vuosina 1909–10 taiteilijan preussinsinisen käyttö oli vähäisempää ja vastaavasti heleiden värien, kuten koboltinvioletin ja seruleeninsinisen käyttö lisääntyi. (Linkit teoskuviin: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/398461>, <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/431404>, <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/397073>, <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/400728>, <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/398211>).

Täyte- ja pohjusteaineina on käytetty bariumsulfaattia, kalsiumkarbonaattia sekä sinkki- ja lyijyvalkoista. Gallen-Kallelalla oli käytössään myös lyijypunainen, mutta väriainetuubien joukossa ei ole yhtään näin nimettyä tuubia, vaan kaikki lyijypunaista sisältävät väriainetuubit on nimetty sinooperiksi. Ei ole varmaa, oliko hän tietoinen siitä, että hän käytti sinooperin sijasta lyijypunaista.

Seuraavissa kappaleissa esitellään väriainekohtaisesti ne havainnot tutkimusaineistosta, joiden perusteella kyseessä olevat väriaineet voidaan tunnistaa.





**Kaavio 1.**  
**Gallen-Kallelan perus- ja sivupalettien väriaineet.<sup>32</sup>**

### *Koboltinsininen*

Väriainetuubeissa neljässä ja 227:ssä 265:stä tutkitusta teoksesta on koboltinsinistä (kaavio 2).<sup>33</sup> Koboltinsininen on kidejärjestelmältään kuutiollinen ja kemialliselta koostumukseltaan kobolttialumiinioksidia ( $\text{CoAl}_2\text{O}_4$ ).<sup>34</sup> Sen tunnistaminen tapahtuu röntgenfluoresenssispektrin avulla, josta tunnistetaan alkuaine koboltti. Usein tutkituissa teoksissa ja väriainetuubeissa koboltin kanssa esiintyy pieni määrä nikkeliä, joka on raaka-aineesta peräisin oleva epäpuhtaus.<sup>35</sup> Tasopolarisoidussa läpivalossa tarkasteltuna partikkelit ovat läpikuultavan sinisiä (kuva 2). Partikkelien martio<sup>36</sup> vaihtelee heikosta kohtalaiseen ja partikkelien kokajakauma on laaja. Chelsea-suotimen läpi havainnoitaessa partikkelien sävy muuttuu vaalean sinisestä vaalean punaiseksi. Ristiin polarisoidussa läpivalossa partikkelit ovat isotrooppisia. Koboltinsininen esiintyy sekä yksin sinisenä väriaineena, että yhdessä muiden sinisten kanssa, ja myös osana vihreää tai violettiä seosta.

Edellä mainitut havainnot ovat tyypillisiä koboltinsinisen optisista ominaisuuksista tehtyjä havaintoja. Kirjallisuudessa mainituista havainnoista poikkeavaa sen sijaan

on tutkimusaineistosta kerättyjen näytteiden taitekerroin, joka on pääsääntöisesti pienempi kuin väliaineen ( $<1,662$ ). Koboltinsinisen väriaineen taitekertoimen ilmoitetaan tavallisesti olevan suurempi kuin väliaineen ( $1,66-1,78$ ).<sup>37</sup> Kuitenkin, lähes kaikissa Kansalliskalleriassa tutkituissa koti- ja ulkomaisissa teoksissa, jotka ajoittuvat 1800–1900-lukujen taitteeseen, koboltinsinisen taitekerroin on väliainetta pienempi. Tämä voi tarkoittaa sitä, että historiallisen koboltinsinisen taitekerroin on useimmiten pienempi kuin väliaineen ja modernin suurempi. Tieteellisiä artikkeleja tästä ei kuitenkaan vielä ole julkaistu.

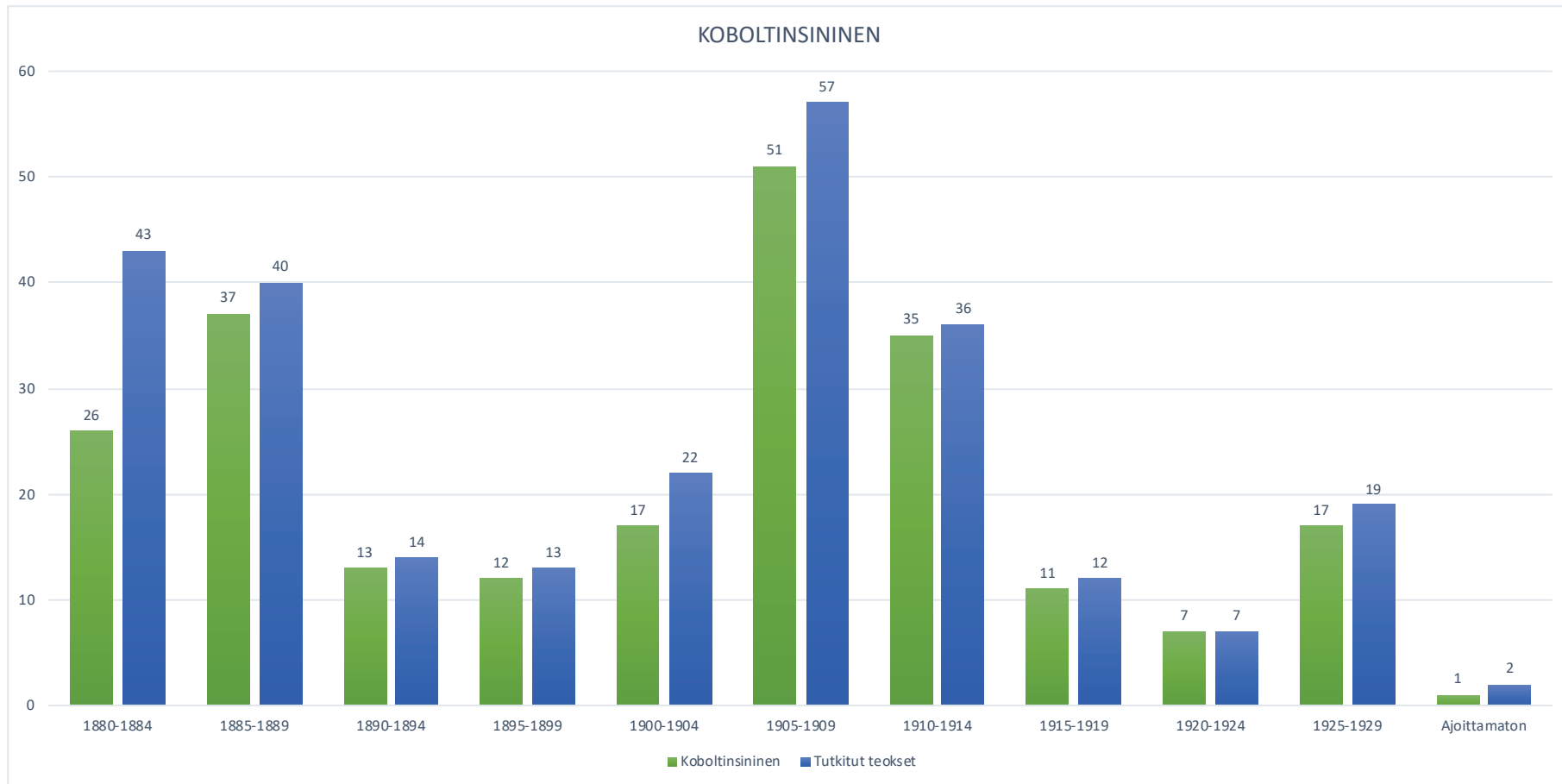
### *Seruleeninsininen*

Toinen kobolttipitoinen sininen, joka on tunnistettu sekä teoksista että värituubeista, on seruleeninsininen<sup>38</sup>, joka on kidejärjestelmältään kuutiollinen ja kemialliselta koostumukseltaan kobolttitinaoksidia ( $\text{CoSnO}_3$ ). Teos- ja materiaaliotannasta seruleeninsinistä esiintyy kahdessa öljyvärituubissa, mutta teoksissa sitä esiintyy kohtalaisen vähän: 20:ssä 265:stä tutkitusta teoksesta. Selvä piikki tämän väriaineen käytössä on Gallen-Kallelan värien heleytymisen aikaan 1910-luvulla, jonka jälkeen valmistuneis-

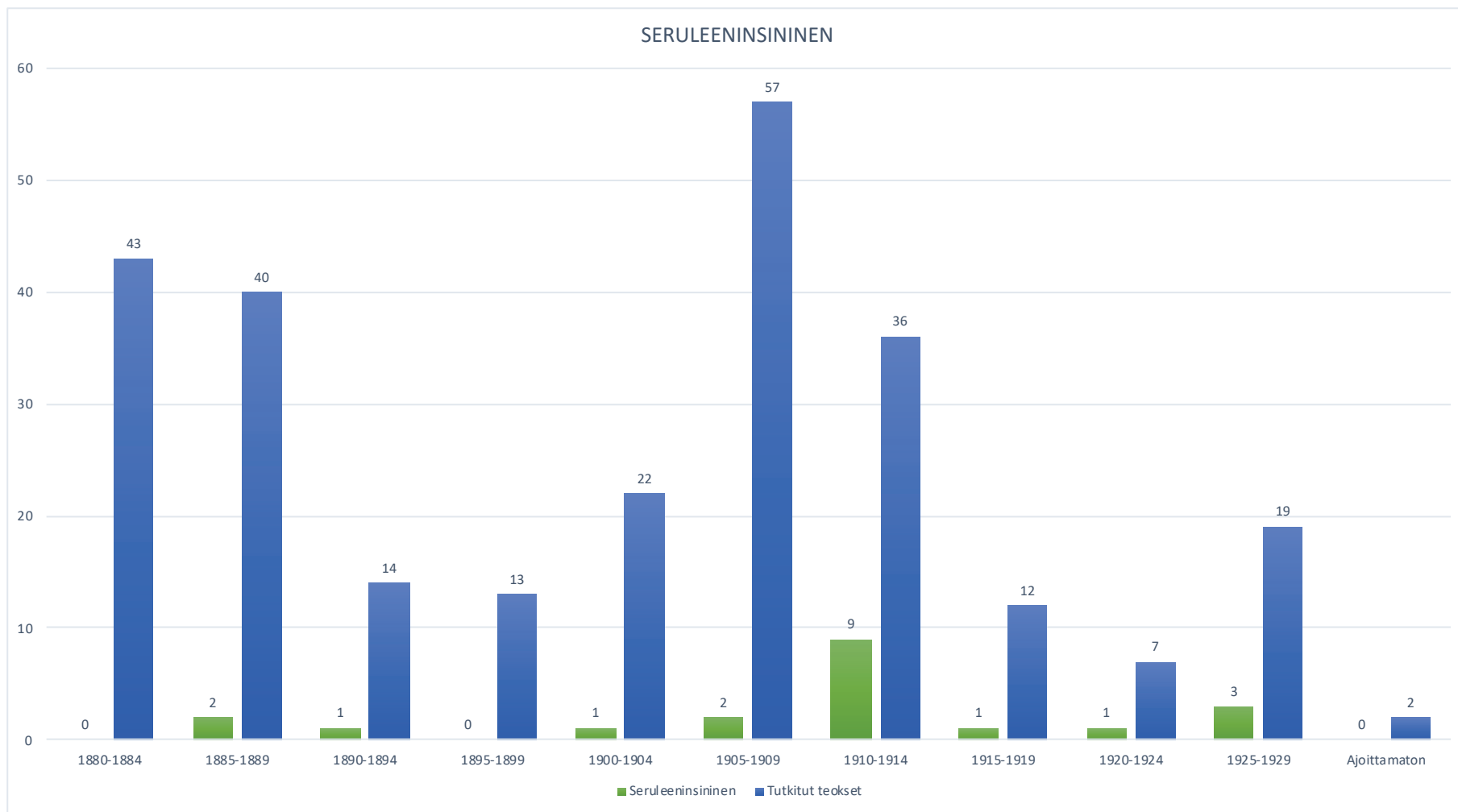
ta ja tutkituista teoksista se on tunnistettu kuudestatoista. Ottaen huomioon, että seruleeninsininen on tunnistettu yhteensä 20:sta teoksesta, sijoittuu sen käyttö Gallen-Kallelan uralla 1910-luvun jälkeiselle ajanjaksolle (kaavio 3).

Tutkimusaineistosta seruleeninsininen tunnistetaan röntgenfluoresenssispektrin avulla, jossa koboltin lisäksi esiintyy tina. Tutkituissa teoksissa ja väriainetuubeissa mitatuista röntgenfluoresenssispektreistä havaitaan usein myös pieni määrä nikkeliä, joka on raaka-aineesta johtuva epäpuhtaus. Seruleeninsininen voidaan tunnistaa myös polarisaatiomikroskopian avulla. Tarkasteltaessa näytettä tasopolarisoidussa läpivalossa partikkelit näyttävät pyörityneiltä. Ne ovat läpikuultavia ja väriltään vaalean sinisiä (kuva 2). Partikkelit ovat pieniä ja niiden kokajakauma on kapea. Partikkelin martio on kohtalainen ja taitekerroin suurempi kuin väliaineen ( $>1,662$ ). Chelsea-suotimen läpi tarkasteltuna tummemman siniset partikkelit ja aggregaatit (partikkelikasaumat) näyttävät haalean vaaleanpunaisilta, vaaleamman siniset partikkelit harmailta. Ristiin polarisoidussa läpivalossa partikkelit ovat isotrooppisia. Tämä väriaine esiintyy yleisimmin

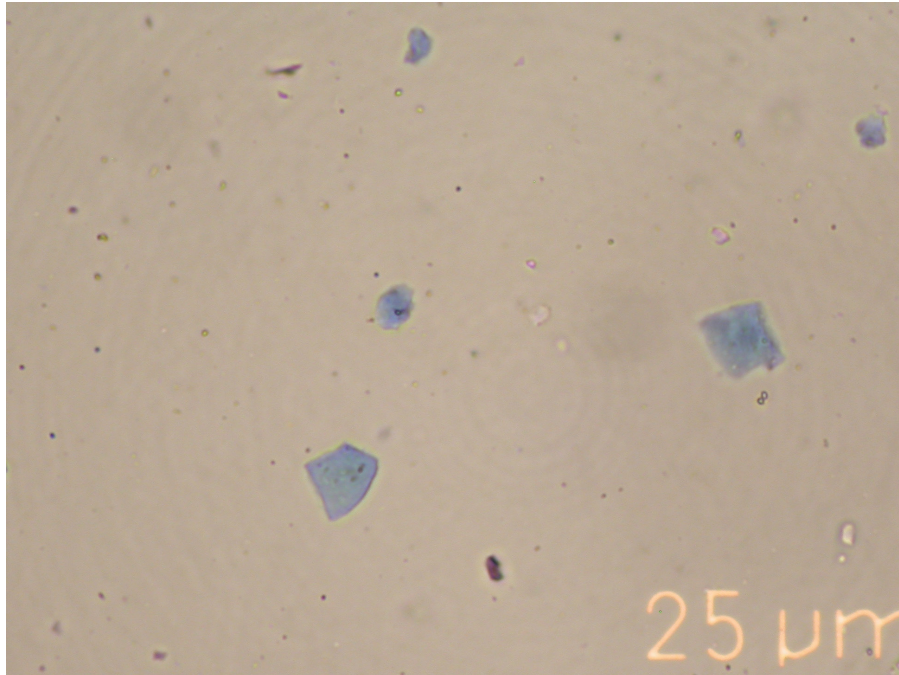




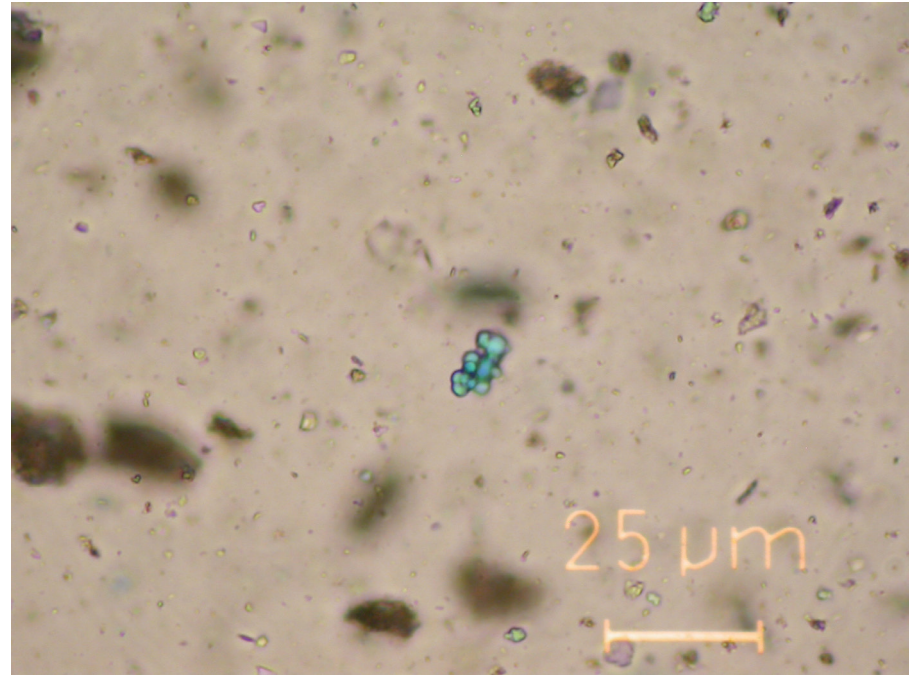
**Kaavio 2.**  
**Koboltinsinisen esiintyminen teoksissa aikakausittain**



**Kaavio 3.**  
Seruleeninsinisen esiintyminen teoksissa aikakausittain



Kuva 2. Koboltinsinisen väriainepartikkeli tasopolarisoidussa läpivalossa. Näyte teoksesta, *Iltamaisema eläintarhasta*, 1886. Öljyväri kankaalle, 24,5 x 31 cm. Ateneum, Helsinki. Kansallisgalleria, inventaarionumero A III 1725. Kuva: Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratorio / Seppo Hornytzkyj. (Linkki teoskuvaan: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/419134>).



Kuva 3. Seruleeninsinisen väriainepartikkeleja aggregaattina tasopolarisoidussa läpivalossa. Näyte teoksesta *Kukkiva korallipuu*, 1909-10. Öljyväri puulle, 29,5 x 26 cm. Ateneum, Helsinki. Kansallisgalleria, inventaarionumero A III 2178. Kuva: Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratorio / Seppo Hornytzkyj. (Linkki teoskuvaan: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/429050>).



sinisillä värialueilla, ei niinkään vihreissä tai violeteissa seoksissa.

### *Preussinsininen*

Tutkituista teoksista 12:sta tunnistettiin preussinsininen.<sup>39</sup> Se näyttää esiintyvän Gallen-Kallelan tuotannossa pääasiallisesti ennen 1900-lukua; yhteensä 57:stä teoksesta otettiin polarisaatiomikroskopianäytteitä ja 12:sta se tunnistettiin. Kaikki teokset, joissa se esiintyy, ovat valmistuneet ennen 1900-lukua yhtä vuonna 1905 valmistunutta teosluonnosta<sup>40</sup> lukuun ottamatta.

Preussinsininen<sup>41</sup> on synteettinen epäorgaaninen yhdiste. Se on kidejärjestelmältään kuutiollinen ja kemialliselta koostumukseltaan heksasyanoferraattia (II) ( $\text{Fe}^{\text{III}}_4[\text{Fe}^2(\text{CN})_6]_3 \cdot x\text{H}_2\text{O}$  ( $x=14-16$ )). Preussinsinisen tunnistaminen tapahtuu polarisaatiomikroskopian avulla. Röntgenfluoresenssispektrissä havaitaan rauta, joka kuuluu preussinsinisen koostumukseen, mutta koska rauta on väri- ja täyteaineissa yleinen alkuaine, ei sen läsnäoloa spektrissä voida käyttää preussinsinisen tunnistamiseen. Tunnistaminen tapahtuu polarisaatiomikroskopian avulla. Tunnistamisen apuna voi käyttää IR-reflektio- (IRR) tai -läpivalotarkastelua. Koska preussinsininen

absorboi IR-säteilyä se näkyy IR-tarkastelussa mustana.

Preussinsinisen partikkelit ovat hyvin pieniä eikä yksittäisiä partikkeleita voi erottaa valomikroskopian avulla. Partikkelit muodostavat kuitenkin usein aggregaatteja, jotka saattavat olla kooltaan kohtalaisen suuria tai vaihtoehtoisesti ne ovat kiinnittyneet suurempipartikkeliseen kantajaan. Tasopolarisoidussa läpivalossa aggregaatit näkyvät toisinaan opaakkeina ja toisinaan kohtalaisen läpikuultavina, joskus kirkkaan ja toisinaan hyvin tumman tai vihertävän sinisinä partikkelikasaumina (kuva 3).<sup>42</sup> Näiden väri ei muutu Chelsea-suotimella tarkasteltaessa.<sup>43</sup> Preussinsinisen martio on kohtalainen ja taitekerroin on pienempi kuin väliaineen (<1,662). Pienestä partikkelikoosta johtuen martion ja taitekertoimen havaitseminen on vaikeaa. Ristiin polarisoidussa läpivalossa preussinsininen on isotrooppinen. Preussinsinistä esiintyy muissa teoksissa sekä vihreillä että sinisillä värialueilla. Väriainetuubissa se esiintyy osana vihreää seosta.<sup>44</sup> Väriaine voi valmistustavasta riippuen haalistua tai muuttaa väriään valolle altistuessaan. Erityisesti jos se on teoksessa seoksena valkoisten väriaineiden kanssa.<sup>45</sup>

Preussinsinistä Gallen-Kallela on käyttänyt sekä sinisenä että yhdessä kromikeltaisen kanssa, jolloin tuloksena on vihreä värisävy, jota on kutsuttu nimellä kromivihreä. Näin on esimerkiksi teoksissa *Poika ja varris*<sup>46</sup> vuodelta 1884 ja *Tohtori Herman Frithiof Antellin muotokuva*<sup>47</sup> vuodelta 1886. (Linkit teoskuviin: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/406902>, <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/391665>).

### *Synteettinen ultramariini*

Ultramariini, jota Gallen-Kallela käytti, on poikkeuksetta synteettistä ultramariinia.<sup>48</sup> Tutkituista teoksista 23:ssa 265:stä teoksesta<sup>49</sup> ja väriainetuubeista kahdeksassa esiintyy synteettistä ultramariinia. Tunnistaminen tapahtuu polarisaatiomikroskopian avulla, joka on myös ainoa analyysimenetelmä, jolla voi erottaa toisistaan aidon ja synteettisen ultramariinin. Synteettisen kohdalla on myös mahdollista selvittää, onko kyseessä varhainen vai myöhäisempi versio.<sup>50</sup>

Kemialliselta koostumukseltaan ultramariini on natriumalumiinisilikaattia ( $\text{Na}_{6-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$ ). Sen kiderakenne on kuutiollinen ja koostumus voi vaihdella lähtöaineista ja niiden seossuhteista riippuen.<sup>51</sup> Läpikulke-



vassa tasopolarisoidussa valossa partikkelit ovat läpikuultavia, toisinaan opaakkeja, tasaisesti värjäytyneitä ja sinisiä. Synteettisellä ultramariinilla on tasaisempi väri kuin luonnon ultramariinilla, mutta varhaisissa synteettisissä ultramariinipartikkeleissa väri voi olla epätasaisesti jakautunut. Partikkelit ovat kohtalaisen pyöreitä, pieniä ja niiden kokojakauma on kapea (kuva 4). Chelsea-suotimella tarkasteltuna niiden väri muuttuu kirkkaan punaiseksi. Synteettisellä ultramariinilla väri muuttuu hieman intensiivisemmäksi punaiseksi kuin luonnon ultramariinilla. Sekä luonnon että synteettisen ultramariinin martio on selvä ja taitekerroin alhaisempi kuin väliaineella (<1,662). Ristiin polarisoidussa läpivalossa partikkelit ovat isotrooppisia. Synteettistä ultramariinia esiintyy sinisillä, vihreillä ja violeteilla värialueilla.

### *Sinooperi*

Sinooperi<sup>52</sup> kuuluu Gallen-Kallelan peruspalettiin ja sitä on tunnistettu 244:ssä 265:stä teoksesta (kaavio 4). Väriainetuubeissa sinooperia esiintyy vain tuubissa, jonka nimi on Karmin-Zinnober.<sup>53</sup>

Sinooperi on kemialliselta koostumukseltaan elohopeasulfidia (HgS) ja kidera-

kenteeltaan heksagonaalinen. Sinooperin tunnistaminen on yksinkertaista pelkästään röntgenfluoresenssispektrin avulla; se on ainoa yleisesti käytössä oleva punainen väriaine, joka sisältää elohopeaa (spektri 1). Sinooperia on olemassa sekä luonnonmineraalina että synteettisesti tuotettuna mineraalina. Synteettisen valmistamiseen on olemassa kaksi eri menetelmää. Näistä toinen, kuivaprosessi, tuottaa samantyyppisiä väriainepartikkeleita murskattuna ja jauhettuna kuin luonnon sinooperi. Märkäprosessi tuottaa pieniä tasakokoisia kiteitä, joita ei erikseen jauheta väriaineksi.<sup>54</sup> Sinooperin kohdalla näytteenotto on perusteltua silloin, kun halutaan selvittää kummalla prosessilla tuotettu synteettinen sinooperi on kyseessä. Tasopolarisoidussa läpivalossa partikkelit ovat syvän punaisia, toisinaan jopa opaakkeja. Sinooperipartikkelien martio on selvä ja taitekerroin on korkeampi kuin väliaineen (>1,662). Partikkelikokojakauma on märkäprosessilla tuotetussa kapea<sup>55</sup> ja kuivaprosessilla tuotetussa laaja<sup>56</sup>. Ristiin polarisoidussa läpivalossa partikkelit ovat anisotrooppisia ja partikkelin oma punainen väri on havaittavissa.

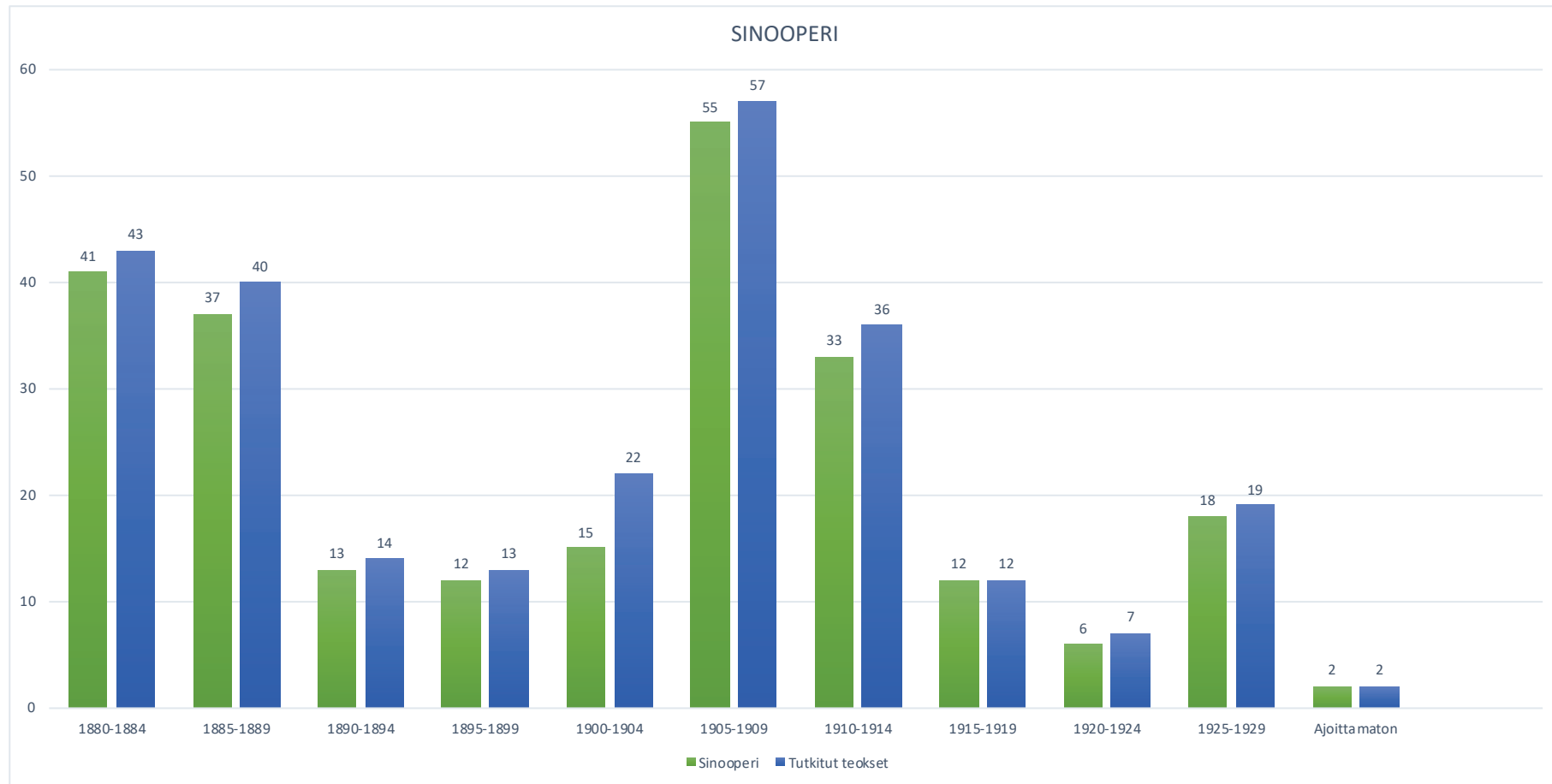
### *Kadmiumkeltainen ja -oranssi*

Gallen-Kallelan peruspalettiin kuuluu niin ikään kadmiumkeltainen ja/tai -oranssi<sup>57</sup>, jota on tunnistettu 165:ssä 265:stä teoksista, samoin kuin viidestä väriainetuubista (kaavio 5). Kadmiumkeltainen ja -oranssi ovat molemmat kemialliselta koostumukseltaan kadmiumsulfidia (CdS) ja niiden kiderakenne vaihtelee valmistustavasta ja yhdisteestä riippuen.<sup>58</sup> Yhdisteitä on kehitetty useita, jotta saatiin käyttöön erilaisia sävyjä, jotka vaihtelevat vaalean sitruunankeltaisesta oranssiin.<sup>59</sup> Kadmiumsulfidiväriaineita vastaavia luonnonmineraaleja ovat greenokiitti ja hawleyiitti, joista ainakin greenokiittiä on käytetty taiteilijäväriaineena.<sup>60</sup> Gallen-Kallelan teoksista ja väriainetuubeista kadmiumkeltainen ja/tai -oranssi on tunnistettu röntgenfluoresenssispektrissä esiintyvän kadmiumin avulla (spektri 2). Tutkituista kohteista yhden Weimarfarben valmistaman väriainetuubin ja yhden teoksen<sup>61</sup> kadmiumkeltaisessa on epäpuhtautena pieni määrä talliumia.

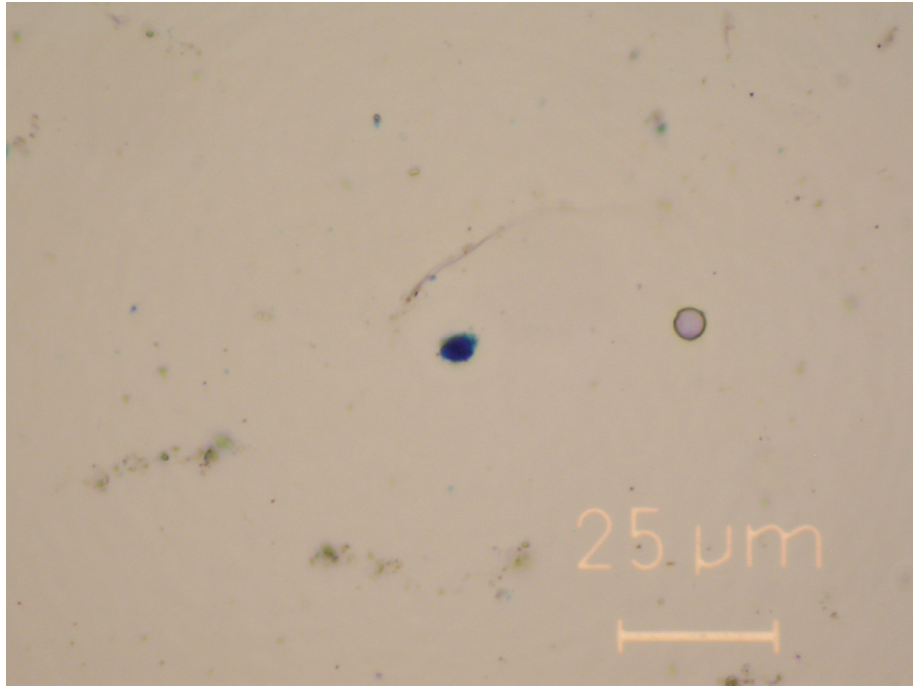
Toisinaan erityisesti vihreitä ja oransseja väriseoksia tutkittaessa on otettu näyte polarisaatiomikroskopitutkimusta varten. Tasopolarisoidussa läpivalossa kadmiu-



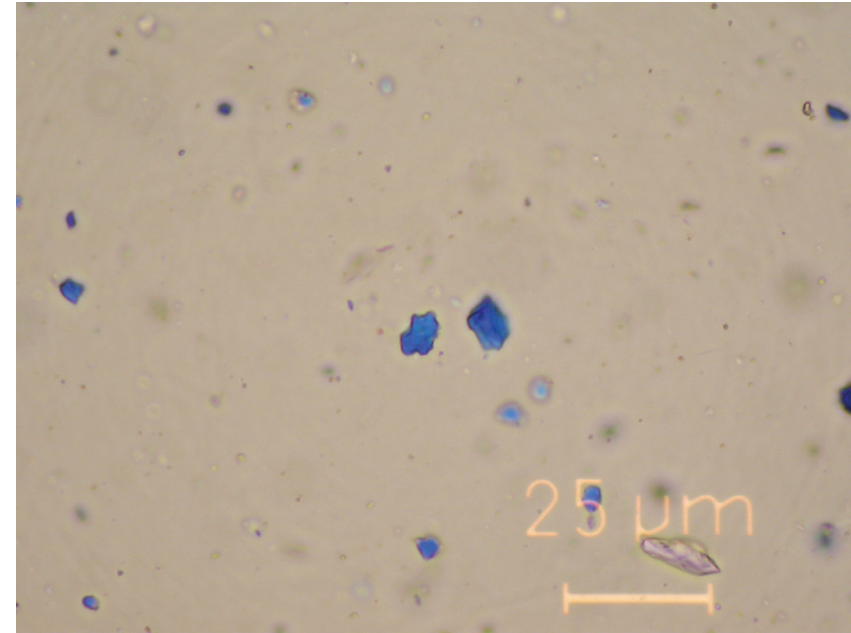




**Kaavio 4.**  
**Sinooperin esiintyminen teoksissa aikakausittain**

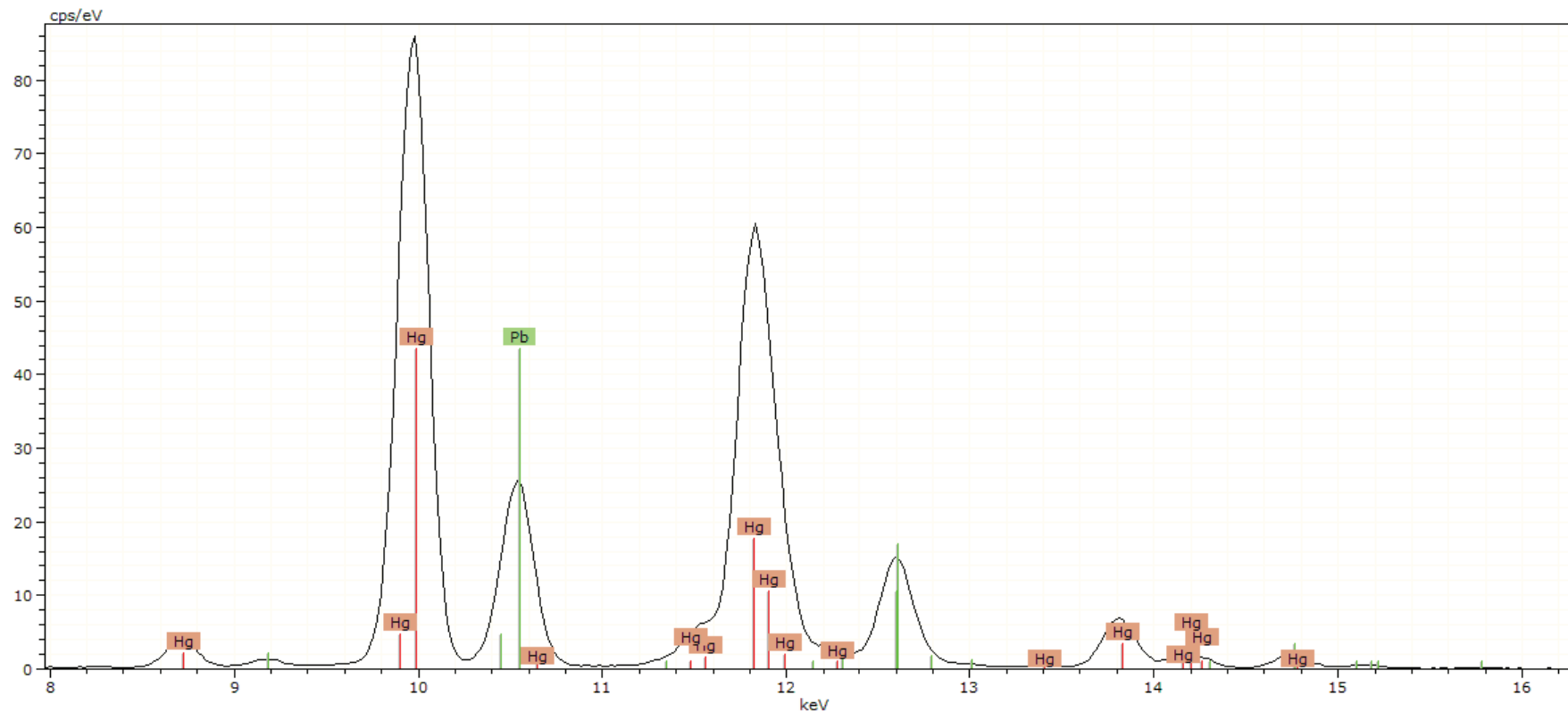


Kuva 4. Preussinsinisen partikkeliaggregaatti tasopolarisoidussa läpivalossa. Näyte teoksesta *Kuusia karjapihassa*, 1887. Öljyväri kankaalle, 28 x 25 cm. Ateneum, Helsinki. Kansallisgalleria, inventaarionumero A II 1248 Kuva: Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratorio / Seppo Hornytzkyj. (Linkki teoskuvaan: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/616549>).



Kuva 5. Synteettisiä ultramariininsinisen väriainepartikkeleita tasopolarisoidussa läpivalossa. Näyte teoksesta *Sammon ryöstö*, osaluonnos, 1905. Öljyväri kankaalle, 73 x 51 cm. Serlachius-museot, Mänttä. Serlachius-museot, inventaarionumero 98. Kuva: Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratorio / Seppo Hornytzkyj.

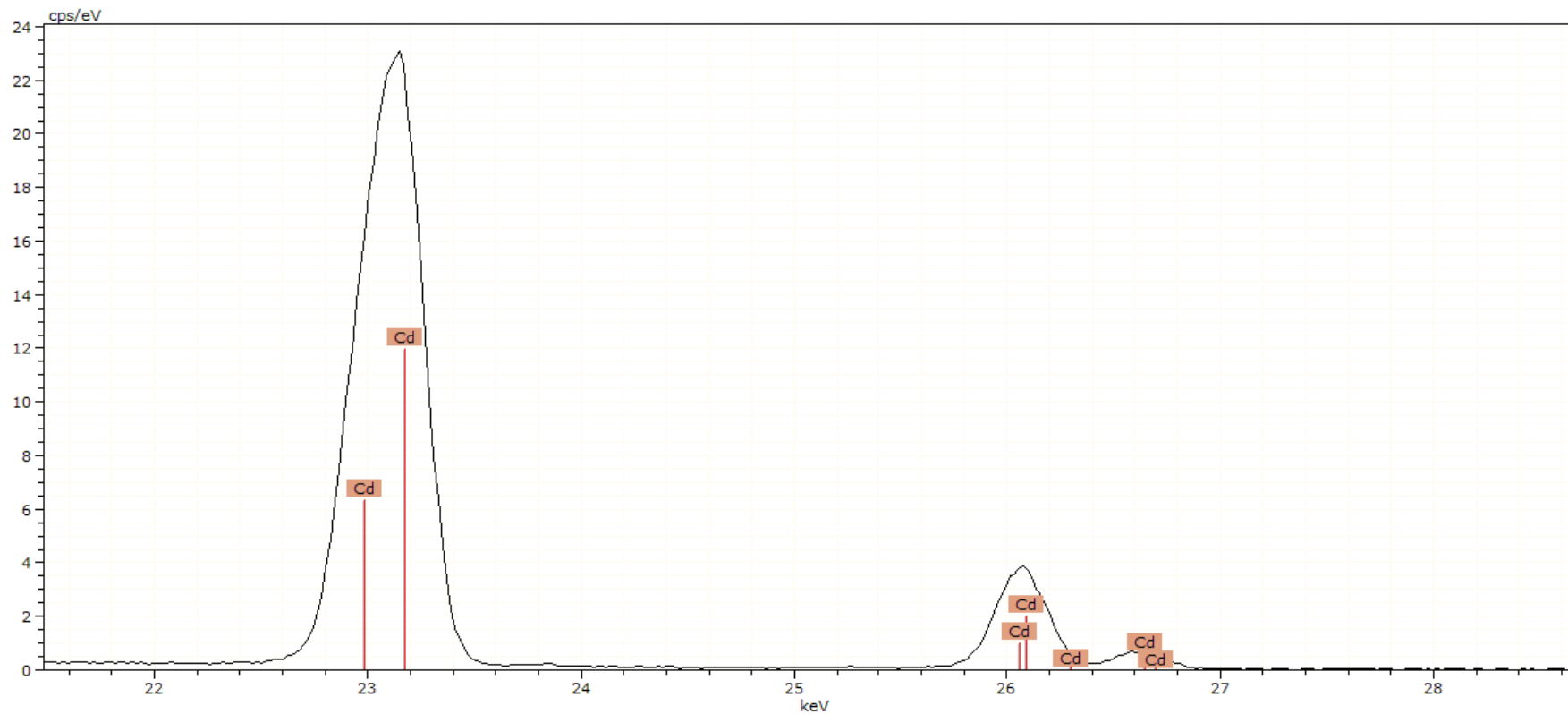




### Spektri 1.

Röntgenfluoresenssispektri teoksesta, *Kuu*, 1909. Öljyväri kankaalle, 31,5 x 31,5 cm.

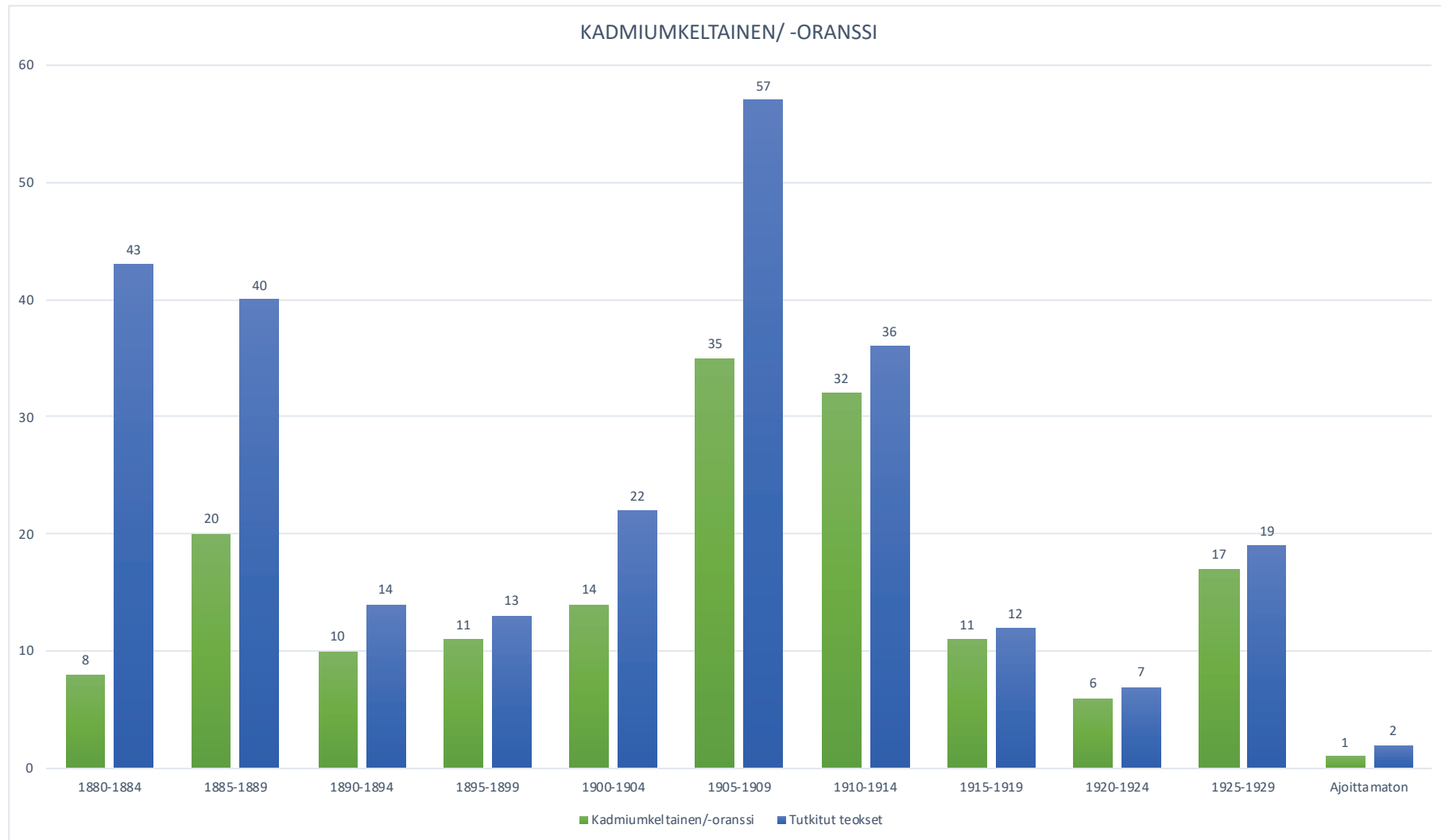
Gallen-Kallelan Museo, Espoo. Spektri: Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratorio / Hanne Tikkala.



## Spektri 2.

Röntgenfluoresenssispektri teoksesta *Aallottaria*, 1909. Öljyväri kankaalle, 53,5 x 73 cm.

Ateneum, Helsinki. Kansallisgalleria, inventaarionumero A-1995-96. Spektri: Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratorio / Hanne Tikkala. (Linkki teoskuvaan: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/501754>).



**Kaavio 5.**  
**Kadmiumkeltaisen ja/tai -oranssin esiintyminen teoksissa aikakausittain.**

mkeltaisen partikkelit ovat hyvin pieniä ja partikkelikokojakauma on kapea. Muoto on pyöristynyt, martio selvä ja taitekerroin suurempi kuin väliaineen ( $>1,662$ )<sup>62</sup>. Ristiin polarisoidussa läpivalossa kadmiumkeltainen voi kiderakenteesta riippuen olla iso- tai anisotrooppista.<sup>63</sup> Kadmiumkeltainen voi kiderakenteesta riippuen aiheuttaa öljysideaineen rapautumista. Se voi myös haalistua tai tummua.<sup>64</sup>

#### *Kromipitoiset vihreät ja keltaiset*

Kromipitoiset väriaineet ovat hyvin tyypillisiä Gallen-Kallelan tuotannossa. Niitä on tunnistettu 213:ssa 265:stä tutkitusta teoksesta sekä 12:ssa 83:sta tutkitusta väriainetuubista (kaavio 6). Usein on kyse joko synteettisestä keltaisesta lyijykromaattista ( $\text{PbCrO}_4$ )<sup>65</sup> tai synteettisestä vihreästä hydratoidusta kromioksidista ( $\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ )<sup>66</sup>. Huomattavasti harvemmin hän on käyttänyt synteettistä strontiumkromaattia ( $\text{SrCrO}_4$ )<sup>67</sup>. Gallen-Kallelan teoksista on kromipitoisia väriaineita löytynyt sekä keltaiselta että vihreältä alueelta. Kun vihreältä alueelta tunnistetaan röntgenfluoresenssispektristä kromi, tulosta ei voida tulkita kromivihreäksi ilman, että se varmistetaan polarisaatiomikroskooppitutkimuksel-

la.<sup>68</sup> Jos kromin lisäksi esiintyy huomattava määrä strontiumia, mutta ei lainkaan kalsiumia tai bariumia, voidaan vihreällä alueella oleva keltainen väriaine tunnistaa strontiumkeltaiseksi (spektri 3).

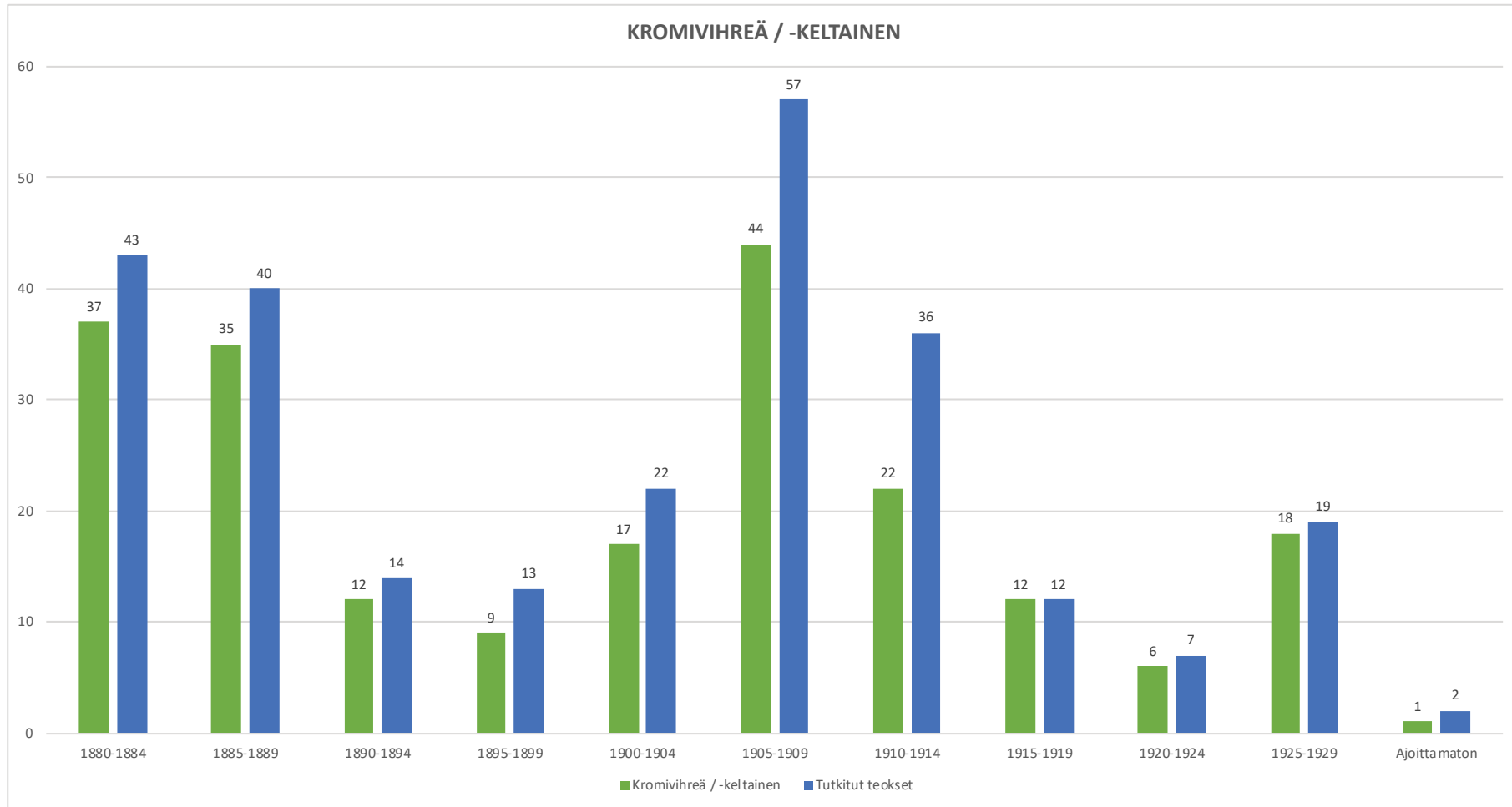
Keltaiset lyijykromaattipartikkelit ovat kiderakenteeltaan monokliinisia, mutta se voi vaihdella valmistustavasta riippuen<sup>69</sup>. Keltaisen lyijykromaatin vastinemineraali luonnossa on krokoiitti, jota ei luultavimmin ole käytetty taiteilijaväriaineena.<sup>70</sup> Tasopolarisoidussa läpivalossa partikkelit ovat läpikuultavia, oranssinkeltaisia prismoja. Partikkelikoko on hyvin pieni ja partikkelikokojakauma on kapea. Martio on selvä ja taitekerroin suurempi kuin väliaineen ( $>1,662$ ). Ristiin polarisoidussa läpivalossa partikkelit ovat anisotrooppisia ja niissä on havaittavissa partikkelin oma keltainen väri. Keltainen lyijykromaatti voi menettää väriään tai tummua valon vaikutuksesta.<sup>71</sup>

Strontiumkromaattia on tunnistettu Gallen-Kallelan teoksista vihreältä alueelta 25:stä tutkitusta 265:stä teoksesta (kaavio 7). Strontiumkromaattipartikkelit ovat kiderakenteeltaan monokliinisia. Tasopolarisoidussa läpivalossa ne havaitaan neulamaisina sekä haalean keltaisina ja läpikuultavina.

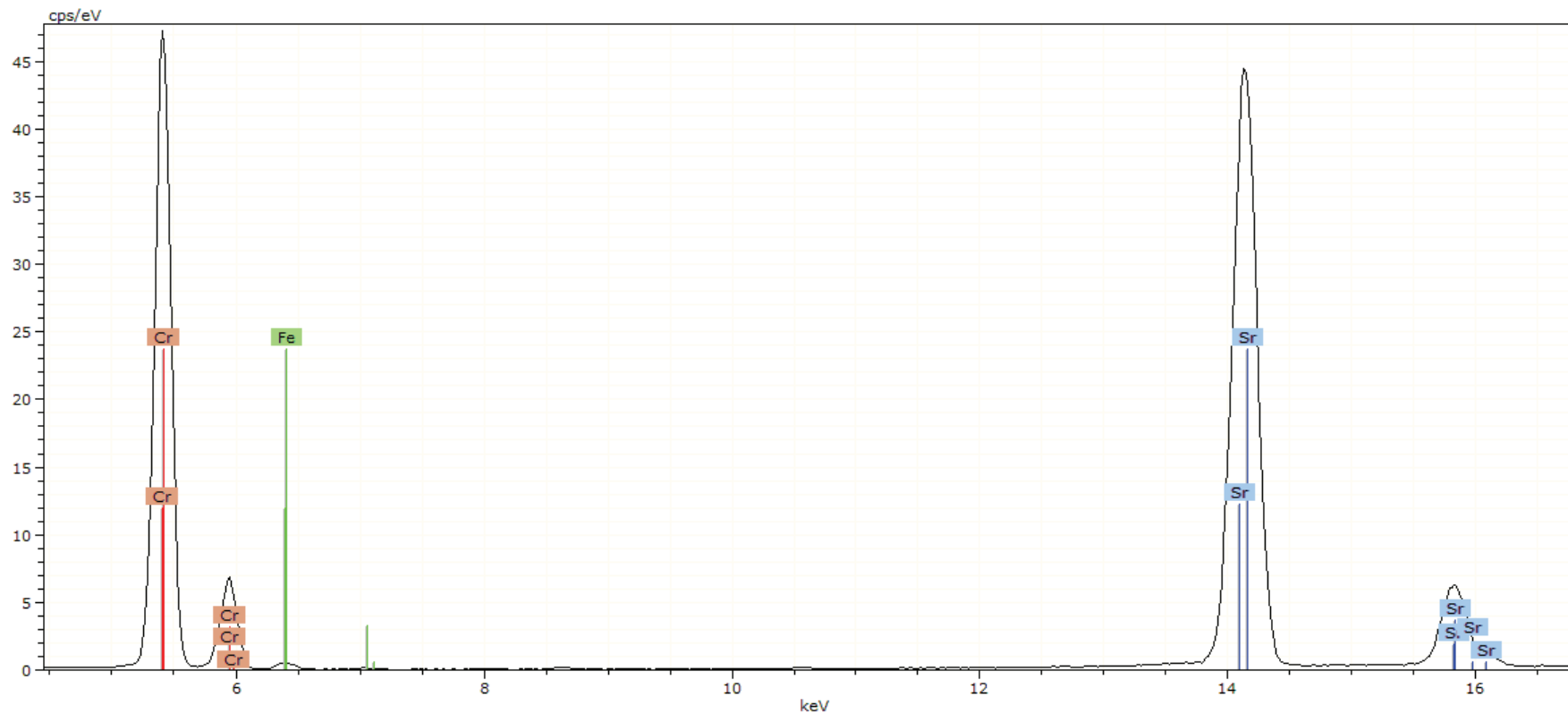
Partikkeleiden martio on kohtalainen ja taitekerroin suurempi kuin väliaineen ( $<1,662$ ). Ristiin polarisoidussa läpivalossa partikkelit ovat anisotrooppisia ja ne havaitaan keltaisina tai valkoisina. Erityisesti Gallen-Kallela on suosinut tätä väriainetta opiskeluaikoinaan 1880-luvulla kuten teoksessa *Pariisilainen takapiha*<sup>72</sup> vuodelta 1884 (linkki teoskuvaan: <https://www.kansallisgalleria.fi/object/469423>) ja Afrikan matkansa aikoihin. Tämän ajan teoksista strontiumkeltainen on tunnistettu esimerkiksi teoksesta *Jokilaakso*<sup>73</sup> vuodelta 1909. (Linkki teoskuvaan: <https://www.kansallisgalleria.fi/object/430812>).

Synteettisellä hydratoidulla kromioksidivihreällä ei ole luonnossa vastinemineraalia.<sup>74</sup> Hydratoidun kromioksidivihreän kiderakenne vaihtelee heksagonaalisesta romboedriseen.<sup>75</sup> Läpikulkevassa valossa partikkelit ovat läpikuultavia, kirkkaan vihreitä ja tasaisesti värjäytyneitä (kuva 5). Partikkelin martio on selvä ja taitekerroin suurempi kuin väliaineen ( $>1,662$ ). Partikkelikokojakauma on laaja. Ristiin polarisoidussa läpivalossa partikkelit ovat anisotrooppisia ja niiden oma sinivihreä väri on havaittavissa.





**Kaavio 6.**  
**Kromivihreän ja -keltaisen esiintyminen teoksissa aikakausittain**



### Spektri 3.

Röntgenfluoresenssispektri väriainetuubista, Fritz Behrendt Farbe, behrendgrün hell.

Gallen-Kallelan Museo, Espoo. Gallen-Kallelan Museo, inventaarionumero GKM-4272 Spektri: Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratorio / Hanne Tikkala.



### Koboltinvihreä

Koboltinvihreä<sup>76</sup> on tunnistettu seitsemässä 265:stä tutkitusta teoksesta.<sup>77</sup> Näistä teoksista neljä on valmistunut 1910 -luvulla tai sen jälkeen. Väriainetuubeista kolmesta tunnistettiin koboltinvihreä. Koboltinvihreä on kemialliselta koostumukseltaan kobolttisinkkioksidia ( $\text{CoZnO}_2$ ). Koska Gallen-Kallelalla on ollut käytössään sekä sinkkivalkoinen että koboltinsininen, tunnistus tapahtuu polarisaatiomikroskoopin ja röntgenfluoresenssispektrometrin avulla. Tasopolarisoidussa läpivalossa koboltinvihreät partikkelit ovat läpinäkyviä, väri vaihtelee haalean vihreästä vihreään (kuva 6). Partikkelien martio on selvä ja niiden taitekerroin suurempi kuin väliaineen (>1,662). Partikkelikokojakauma on laaja. Partikkelit ovat pyörityneitä muodostaen usein aggregaatteja keskenään. Ristiin polarisoidussa läpivalossa partikkelit ovat anisotrooppisia ja niissä on havaittavissa oma sinivihreä väri. Koboltinvihreää esiintyy muun muassa Afrikan-matkan aikana valmistuneessa teoksessa *Tana river*<sup>78</sup> vuodelta 1909, jossa se on yhdessä kuparivihreän ja hydratoidun kromivihreän kanssa. (Linkki teoskuvaan: <https://www.kansallisgalleria.fi/object/439282>)

### Smaragdinvihreä

Gallen-Kallelan tuotannossa on 1800-luvun lopulla selvä piikki smaragdinvihreän<sup>79</sup> käytössä. Yhteensä se esiintyy väriaineena tai epäpuhtautena 67:ssä 265:stä tutkitusta teoksesta. (kaavio 8) Se on tunnistettu myös yhdestä väriainetuubista, jossa se on seoksena kromikeltaisen kanssa. Smaragdinvihreä on kemialliselta koostumukseltaan kupariasetoarseniittia ( $\text{Cu}(\text{C}_2\text{H}_3\text{O}_2)_2 \cdot 3\text{Cu}(\text{AsO}_2)_2$ ) ja sitä vastaavia mineraaleja löytyy luonnosta useita.<sup>80</sup> Tunnistamiseen riittää, että vihreältä värialueelta mitataan röntgenfluoresenssispektri, jossa havaitaan sekä kuparin että arseenin piikit. Polarisaatiomikroskoopilla tarkasteltaessa huomataan, että tasopolarisoidussa läpivalossa partikkelit esiintyvät neulamaisten kiteiden muodostamina sferuleina (kuva 7) tai niiden osina. Partikkelien martio on heikko ja taitekerroin suurempi kuin väliaineen (>1,662). Sferulien koko vaihtelee. Ristiin polarisoidussa läpivalossa partikkelit ovat anisotrooppisia ja niissä on nähtävissä selkeitä interferenssivärejä.

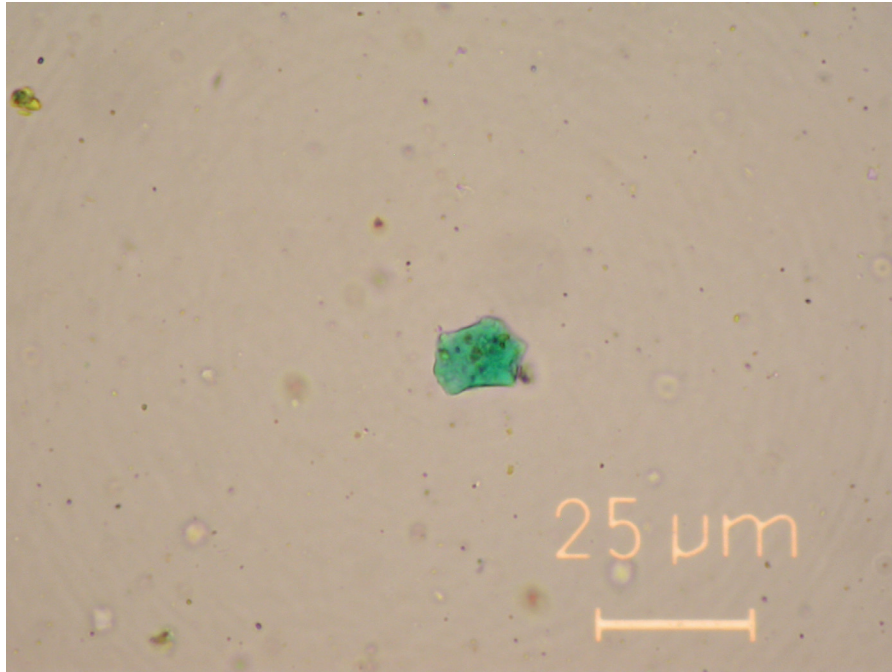
Tätä vihreää väriainetta Gallen-Kallela on suosinut erityisesti ennen Afrikan matkaansa. Smaragdinvihreää on havaittavissa esimerkiksi taiteilijan Kalevala-aiheissa,

kuten teoksissa *Sammon taonta* (1893), *Lemminkäisen äiti* (1897) ja *Kullervon kiros* (1899)<sup>81</sup>. Mutta myös muissa symbolistissa teoksissaan hän on sitä käyttänyt: *Elämä ja kuolema* (1884), *Tenhotar* (1890) ja *Unelmien saari* (1897)<sup>82</sup> sekä Juseliuksen mausoleumin freskojen luonnoksissa: *Häviitys* (1902), *Kuokkamies* (1902), *Epätoivo* (1902), *Syksy* (1903) ja *Kevät* (1903)<sup>83</sup>. Väriainetta esiintyy myös Gallen-Kallelan tiittävästi ensimmäisessä öljyvärimaalauksessa *Kuutamomaisema* vuodelta 1881<sup>84</sup>. (Linkit teoskuviin: <https://www.kansallisgalleria.fi/object/389724>, <https://www.kansallisgalleria.fi/object/398211>, <https://www.kansallisgalleria.fi/object/384175>).

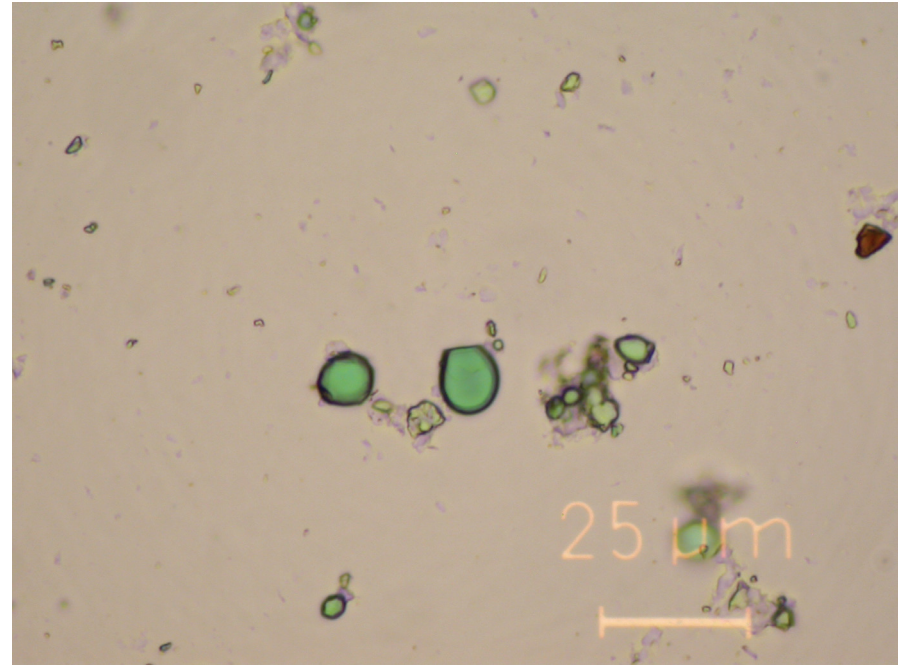
Smaragdinvihreä voi ikääntyessään menettää väriään tai muuttua ruskeaksi.<sup>85</sup> Lisäksi sen sisältämä arseeni siirtyy erityisesti kosteuden vaikutuksesta ympäröivien maali-kerrosten läpi aina pohjustukseen ja/tai päällymmissä lakkakerrokseen saakka.<sup>86</sup>

Gallen-Kallelan teoksista on havaittu myös toistaiseksi tunnistamattomia kuparipitoisia sinisiä ja/tai vihreitä väriaineita. Kuparia esiintyy värialueilla yksinään 23:ssa 265:stä tutkitusta teoksesta ja kahdessa väriainetuubissa. Toisinaan kyseessä voi olla epäpuh-



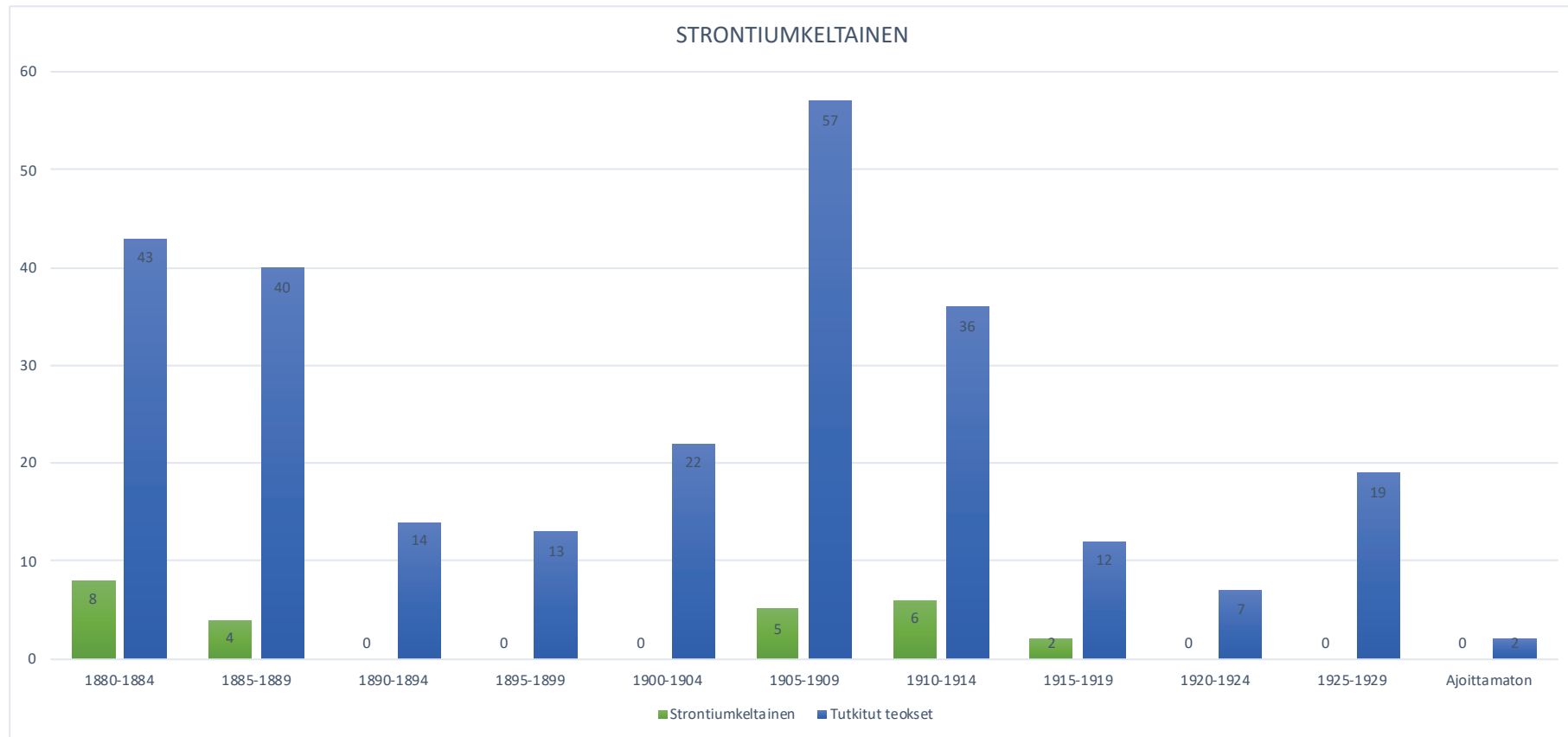


Kuva 6. Hydratoitu kromioksidivihreä -partikkeli tasopolarisoidussa läpivalossa. Näyte teoksesta *Akaasiapuu aavikolla*, 1909. Öljymaalaukselle, 17,5 x 13,5 cm. Ateneum, Helsinki. Kansallisgalleria, inventaarionumero A III 2172. Kuva: Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratorio / Seppo Hornytzkyj. (Linkki teoskuvaan: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/441056>).

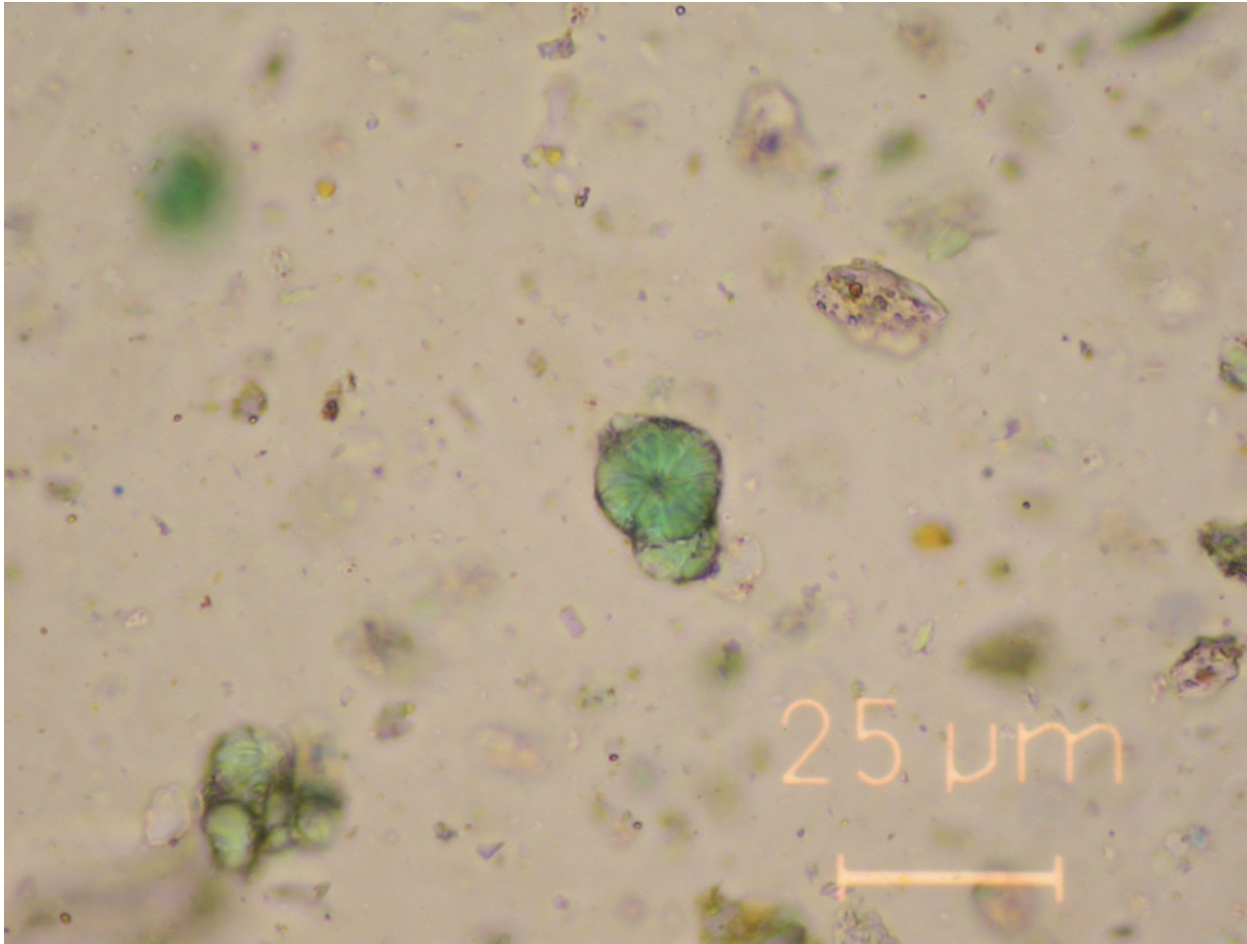


Kuva 7. Koboltinvihreä-väriainepartikkeleita tasopolarisoidussa läpivalossa. Näyte teoksesta *Aallottaria*, 1909. Öljyväreille kankaalle, 53,5 x 73 cm. Ateneum, Helsinki. Kansallisgalleria, inventaarionumero A-1995-96. Kuva: Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratorio / Seppo Hornytzkyj. (Linkki teoskuvaan: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/501754>).

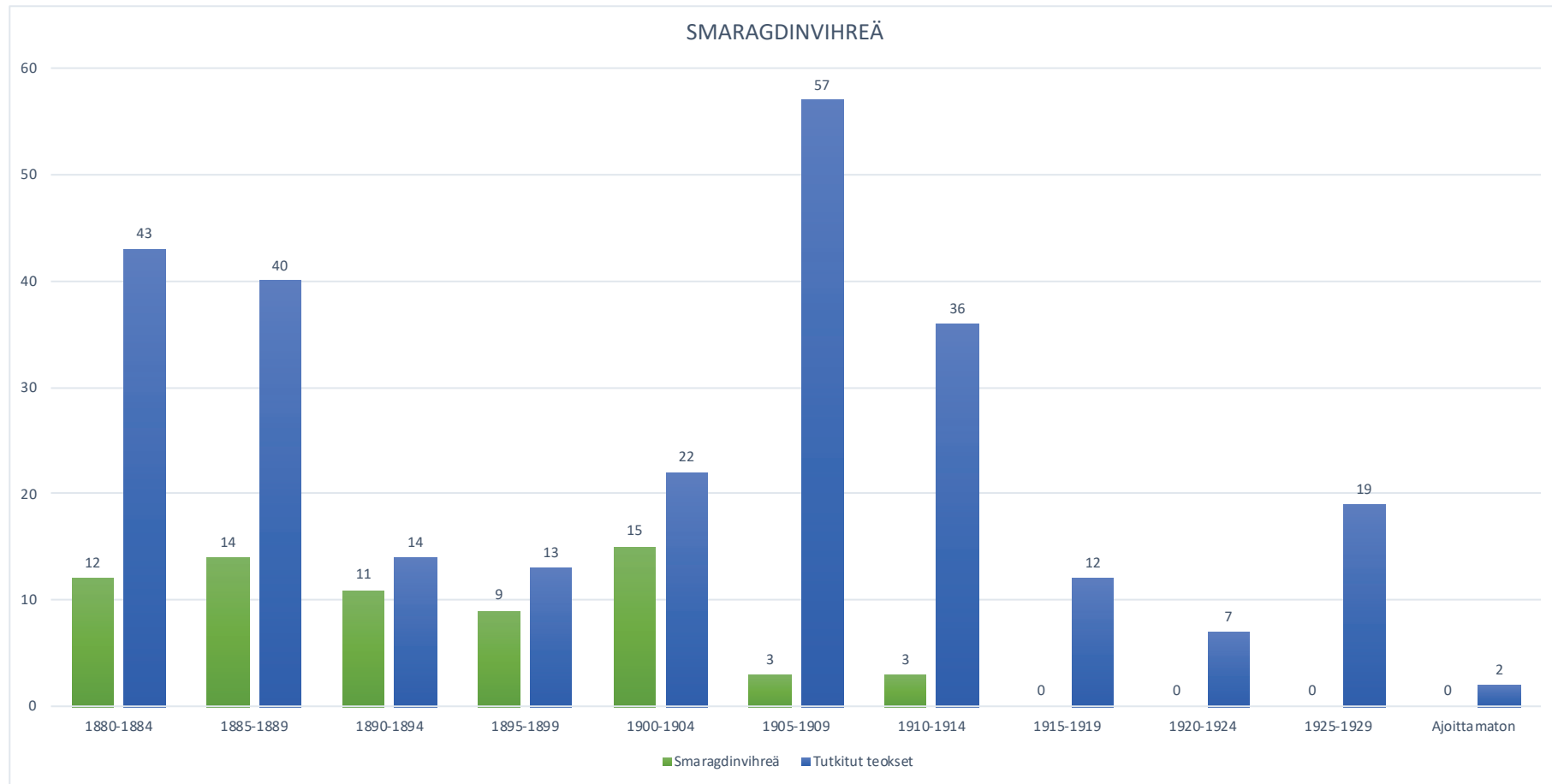




**Kaavio 7.**  
**Strontiumkeltaisen esiintyminen teoksissa aikakausittain**



Kuva 8. Smaragdinvihreitä väriainesferuleja tasopolarisoidussa läpivalossa. Näyte teoksesta *Kaatunut honka*, 1904. Öljymaalauk kankaalle, 30,5 x 22 cm. Serlachius-museot, inventaari-numero 77, Mänttä. Kuva: Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratorio / Seppo Hornytzkyj.



**Kaavio 8.**  
Smaragdinvihreän esiintyminen teoksissa aikakausittain

taus tai kuivikeaine<sup>87</sup>, mutta on myös teoksia, joissa on kyseessä kuparipitoinen väriaine. Kuten esimerkiksi teoksessa Kylämaisema lampaineen Gallen-Kallelan opiskeluajalta vuodelta 1884<sup>88</sup> ja muotokuvassa Pariisin ajan huonetoveristaan norjalaisesta taiteilija Carl Adam Dörnbergeristä, *Bohême* (1888)<sup>89</sup> (Linkki teoskuviin: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/398619>, <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/613434>).

#### *Koboltinvioletti*

Gallen-Kallelalla on ollut käytössään ainakin kahta erilaista koboltinviolettiä magnesiumkobolttiarsenaattia ( $Mg_2Co(AsO_4)_2$ ) ja kobolttifosfaattia ( $Co_3(PO_4)_2$ ). Näistä magnesiumkobolttiarsenaatti on käytetympi. Se on tunnistettu 19:ssä 265:stä tutkitusta teoksesta, kun taas kobolttifosfaatti on tunnistettu neljästä teoksesta ja yhdestä väriainetuubista. Kahdessa teoksessa kobolttifosfaatti ja magnesiumkobolttiarsenaatti ovat samassa teoksessa. Magnesiumkobolttiarsenaatti on tunnistettu 17:sta vuoden 1905 jälkeen valmistuneesta teoksesta. Kaksi muuta teosta, joista magnesiumkobolttiarsenaatti on tunnistettu, ovat valmistuneet Pariisin vuosina 1888 ja 1889 (*Démasquée*<sup>90</sup> ja *Karhunput-*

*ki*<sup>91</sup>). Kobolttifosfaattia sisältävät teokset ovat vuonna 1886 valmistunut *Eksynyt*<sup>92</sup> ja vuonna 1900 Ruovedellä maalattu *Kalelan kuis-ti*<sup>93</sup>. Teokset, joissa on molempia koboltinvioletteja ovat valmistuneet Afrikan matkan yhteydessä vuosina 1909–10 (*Donia Sabuk-vuori*<sup>94</sup> ja *Vaivasenpuu aavikolla*<sup>95</sup>). (kaavio 9) (Linkit teoskuviin: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/390885>, <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/468662>, <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/448509>, <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/473165>, <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/440907>, <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/439311>).

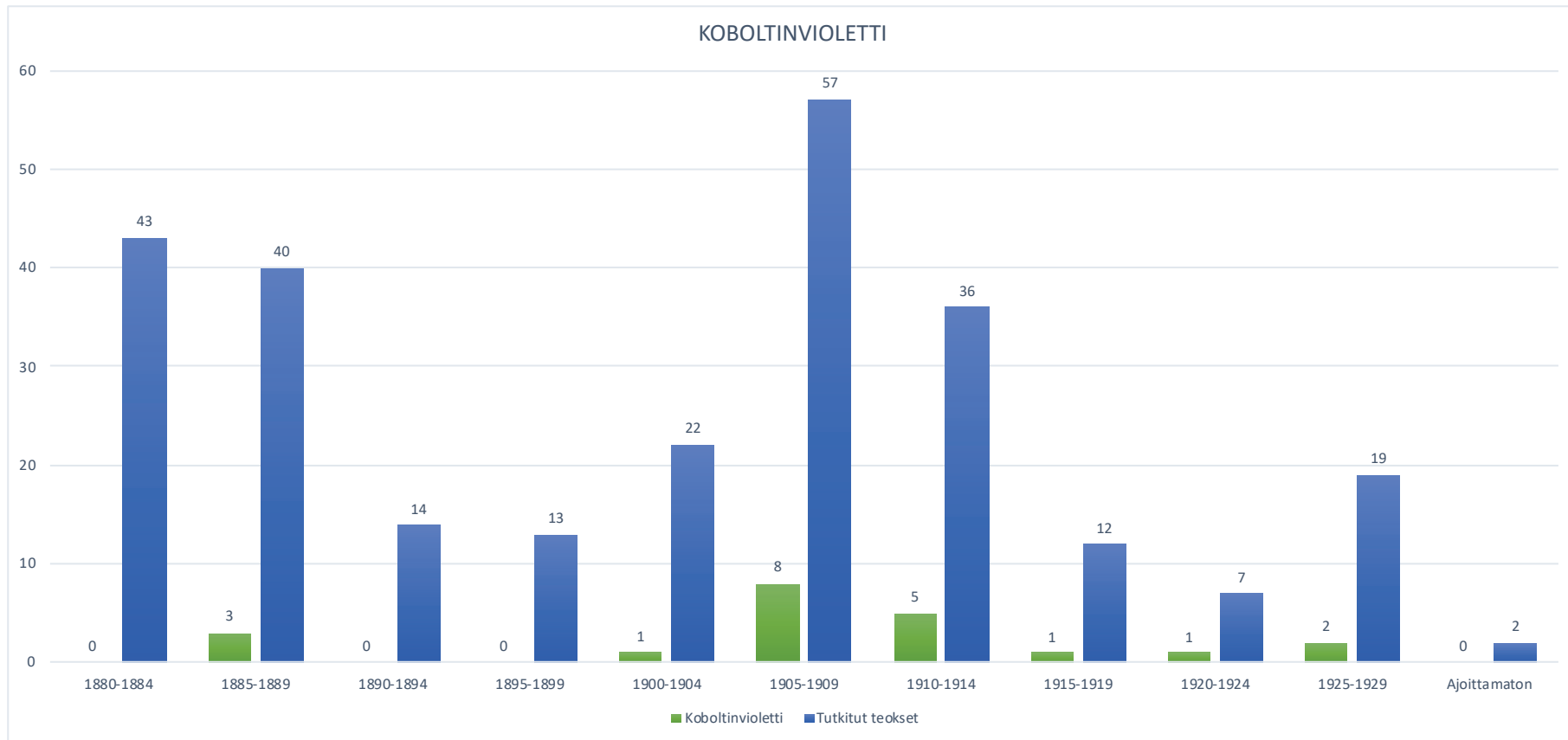
Tunnistettaessa magnesiumkobolttiarsenaattia polarisaatiomikroskooppinäytteessä havaitaan pyöreähköjä, pieniä partikkeleita. Ne ovat läpinäkyviä ja sävy vaihtelee orientaation mukaan vaaleanpunaisesta siniviolettiin (kuva 8.). Martio on heikko ja taitekerroin suurempi kuin väliaineen (>1,662). Ristiin polarisoidussa läpivalossa partikkelit ovat anisotrooppisia ja niissä on havaittavissa partikkelin oma violetti väri. Kobolttifosfaatilla partikkelit ovat läpinäkyviä ja niiden sävy vaihtelee orientaation mukaan violetista keltaoranssiin tai siniviolettiin (kuva 9). Mar-

tio on selvä ja taitekerroin on suurempi kuin väliaineen (>1,662). Tutkittaessa niitä polarisaattorit ristissä polarisaatiomikroskoopilla havaitaan partikkelien oma kirkkaan violetti väri. Ero näiden kahden väriaineen välillä on havaittavissa hyvin myös röntgenfluoresenssispektrissä. Magnesiumkobolttiarsenaatissa havaitaan koboltin lisäksi selvä arseenin piikki, kun taas kobolttifosfaatissa arseenia ei esiinny. Sen sijaan siinä havaitaan fosforin piikki.

#### *Orgaaniset väriaineet*

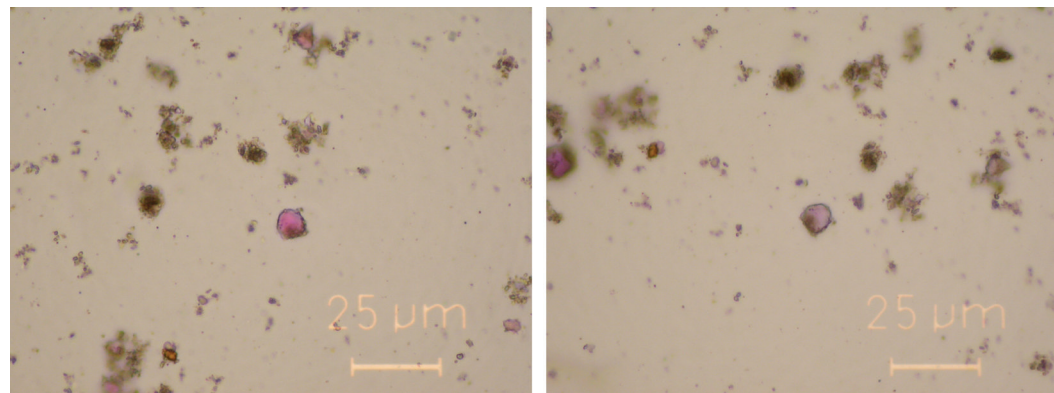
Orgaanisia punaisia ja violetteja väriaineita esiintyy tasaisesti läpi koko Gallen-Kallelan tuotannon. (Kaavio 10) Yhteensä 86:ssä 265:stä tutkitusta teoksesta havaittiin erilaisia orgaanisia väriaineita. Niistä 73:ssä väriaine fluoresoi UV-säteilyn vaikutuksesta, joko oranssina tai vaalean punaisena. Tämänkaltainen fluoresenssi viittaa joko karmiinin- tai matarapunaiseen<sup>96</sup>. Myös eosiiniväriaine fluoresoi heikon oranssina<sup>97</sup>. Tässä tutkimuksessa orgaanisia väriaineita ei pyritty tunnistamaan fluoresenssihavaintoa tarkemmin (kuvat 10–12). Orgaanista punaista sisältäviksi merkityistä väriainetuubeista tehdyissä näytteissä ei havaittu



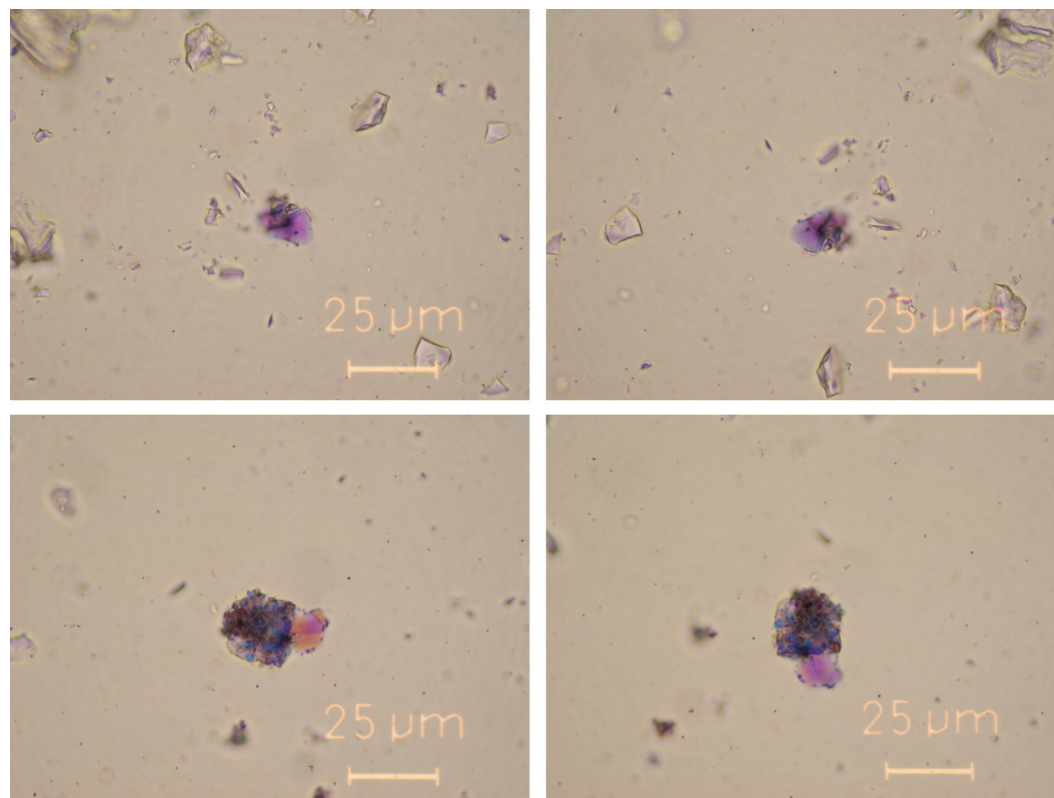


**Kaavio 9.**  
**Koboltinviolettien esiintyminen teoksissa aikakausittain**

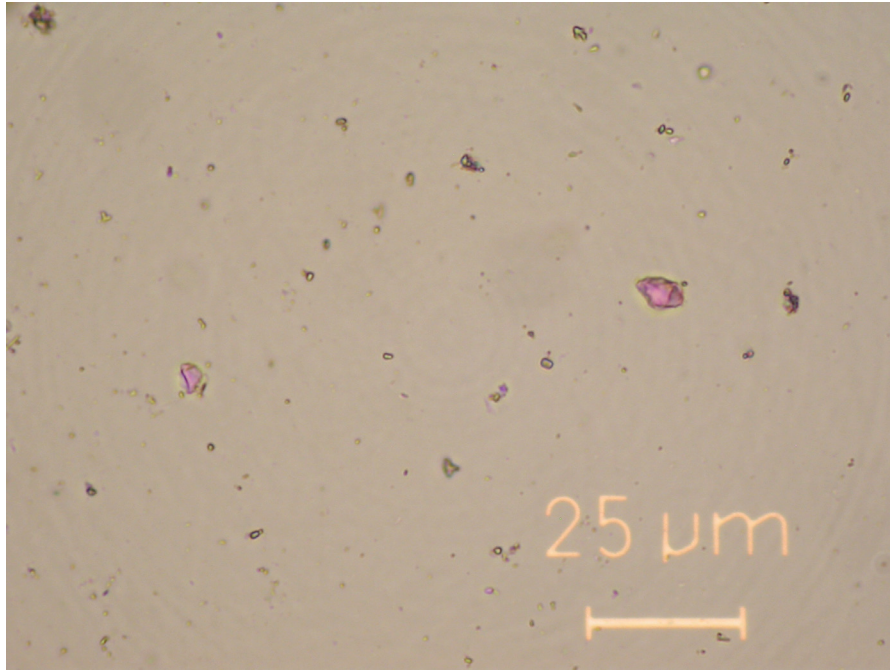
Kuva 9. Magnesiumkobolttiarsenaatti-partikkeli eri orientaatioissa tasopolarisoidussa läpivalossa. Näyte teoksesta *Jokilaakso*, 1909. Öljymaalauksen puulle, 13,5 x 17,5 cm. Ateneum, Helsinki. Kansallisgalleria, inventaarionumero A III 2174. Kuva: Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratorio / Seppo Hornytzkij. (Linkki teoskuvaan: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/430812>)



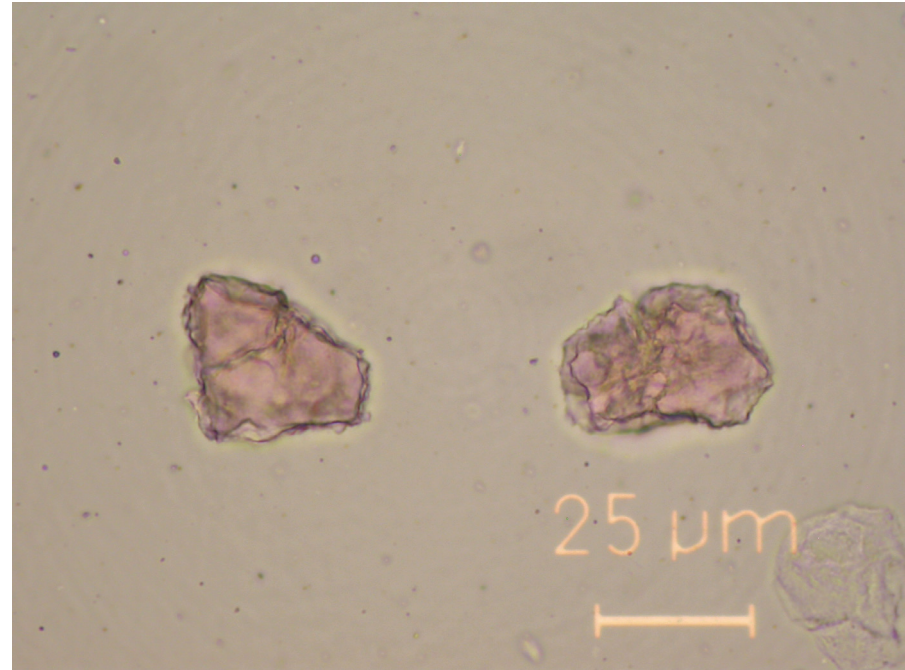
Kuva 10. Kobolttifosfaattipartikkeleita eri orientaatioissa tasopolarisoidussa läpivalossa. Näyte teoksesta *Eksynyt*, 1886. Öljymaalauksen kankaalle, 85x74cm. Ateneum, Helsinki. Kansallisgalleria, inventaarionumero A III 2224. Kuva: Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratorio / Seppo Hornytzkij. (Linkki teoskuvaan: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/448509>).





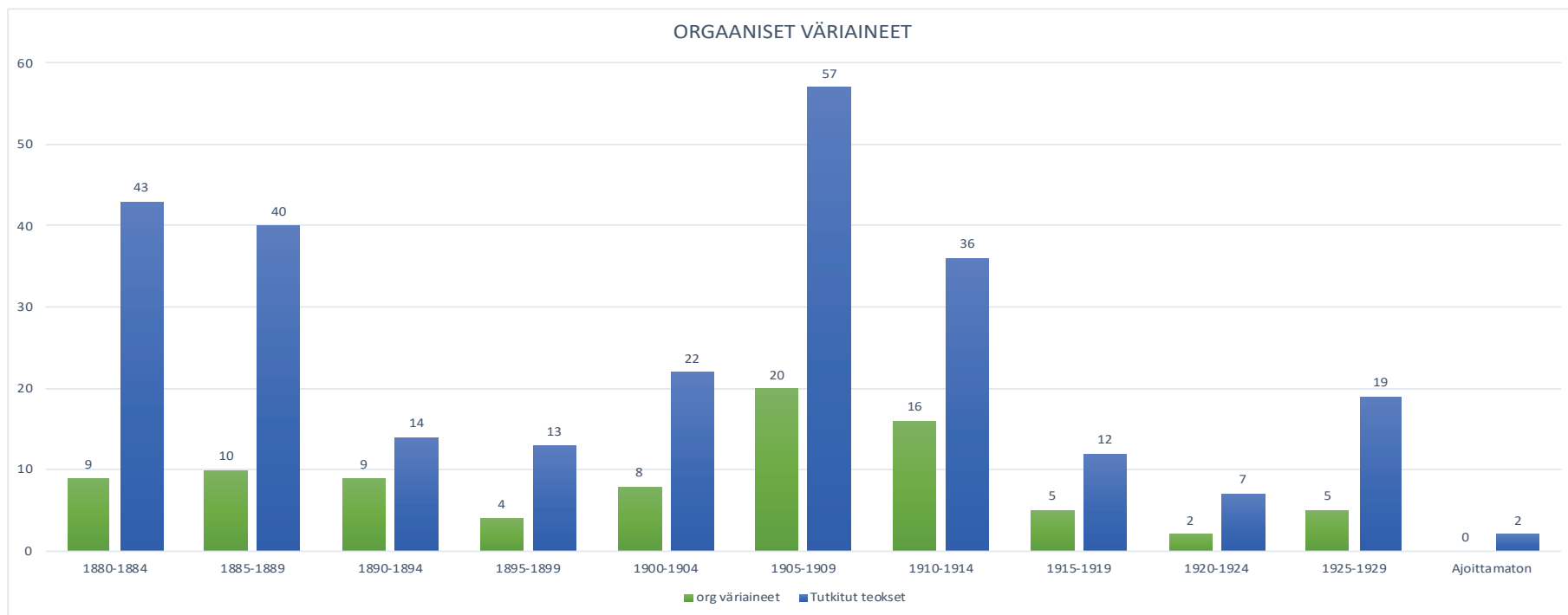


Kuva 11. Orgaaninen punainen väriaine tasopolarisoidussa läpivalossa. Kantajaa ei ole tunnistettu. Näyte teoksesta *Iltamaisema*, 1899. Guassi, 22,5 x 28 cm. Ateneum, Helsinki. Kansallisgalleria, inventaarionumero A III 2607. Kuva: Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratorio / Seppo Hornytzkyj. (Linkki teoskuvaan: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/419134>).

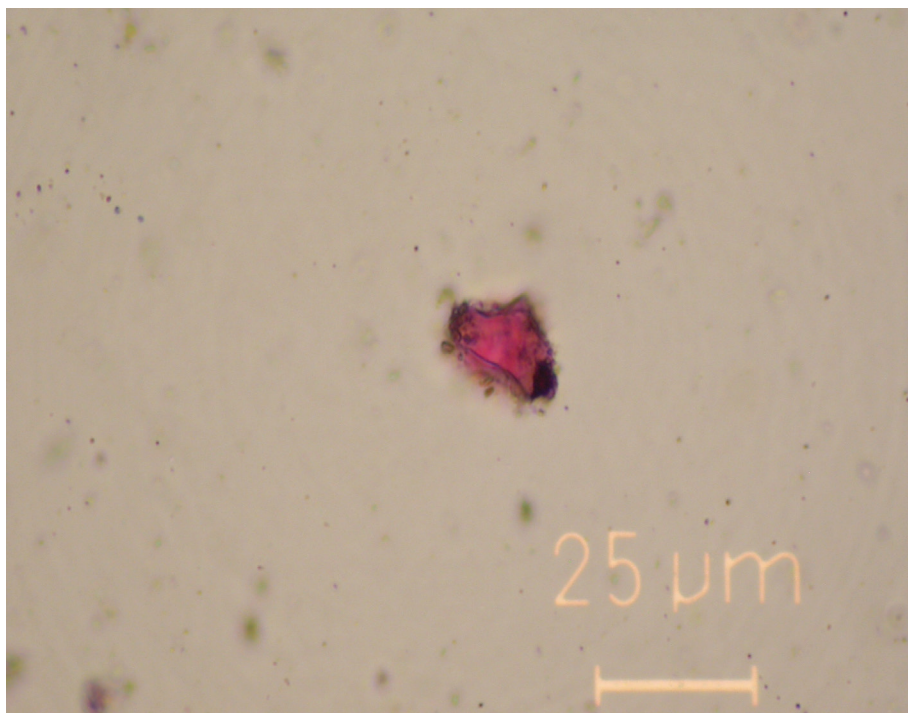


Kuva 12. Orgaaninen punainen väriaine tasopolarisoidussa läpivalossa. Kantajaa ei ole tunnistettu. Näyte teoksesta *Karhunputki*, 1889. Öljymaalaukseen kankaalle, 56 x 103 cm. Ateneum, Helsinki. Kansallisgalleria, inventaarionumero A III 2619. Kuva: Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratorio / Seppo Hornytzkyj. (Linkki teoskuvaan: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/468662>).

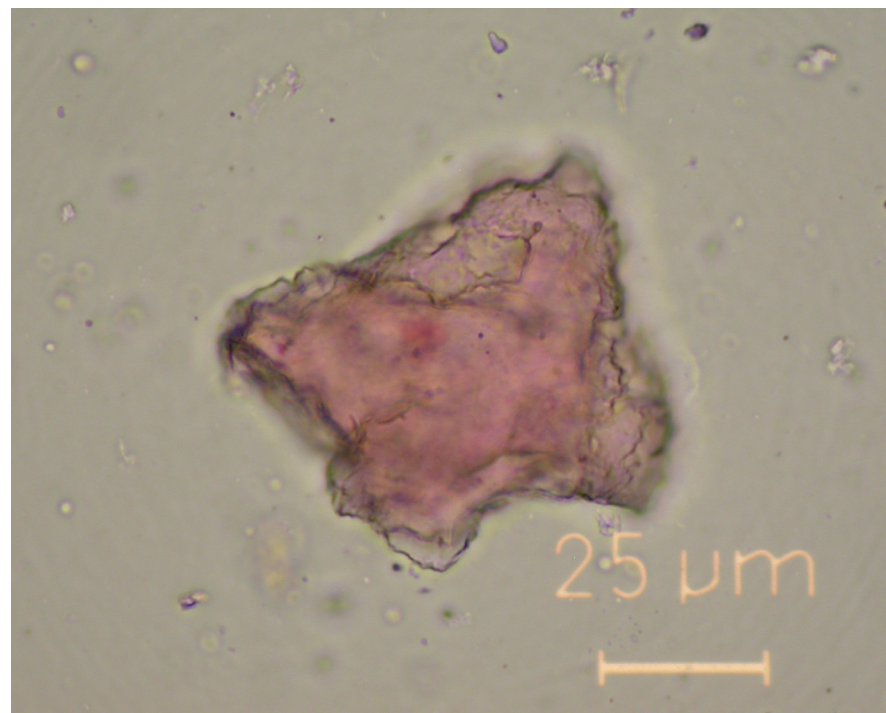




**Kaavio 10.**  
**Organisten punaisten väriaineiden esiintyminen aikakausittain.**

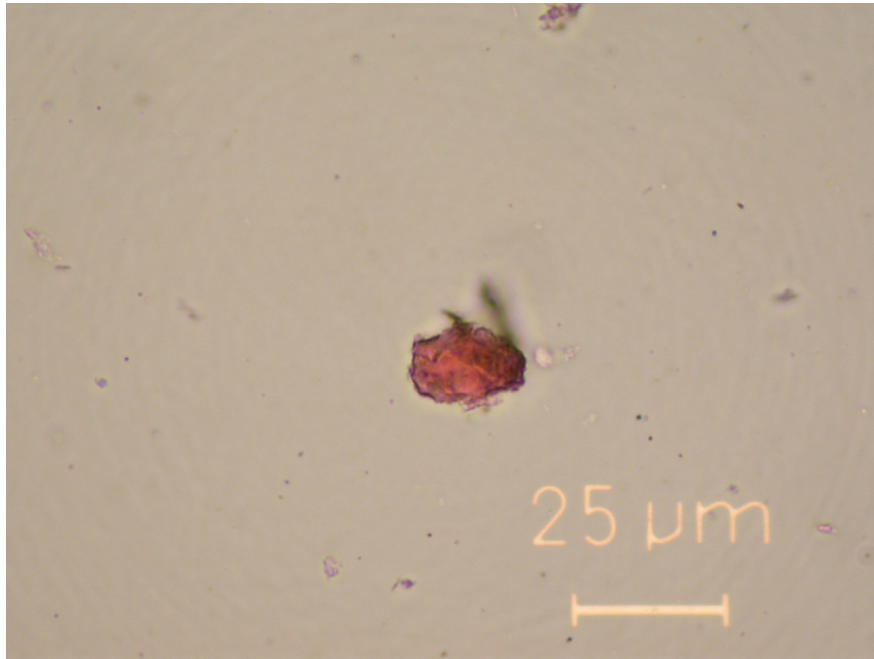


Kuva 13. Orgaaninen punainen väriaine tasopolarisoidussa läpivalossa. Kantajaa ei ole tunnistettu. Näyte teoksesta *Seeproja*, 1909. Öljymaalauksen puulle, 18 x 13 cm. Ateneum, Helsinki. Kansallisgalleria, inventaarionumero A III 2164. Kuva: Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratorio / Seppo Hornytzkyj. (Linkki teoskuvaan: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/442466>).

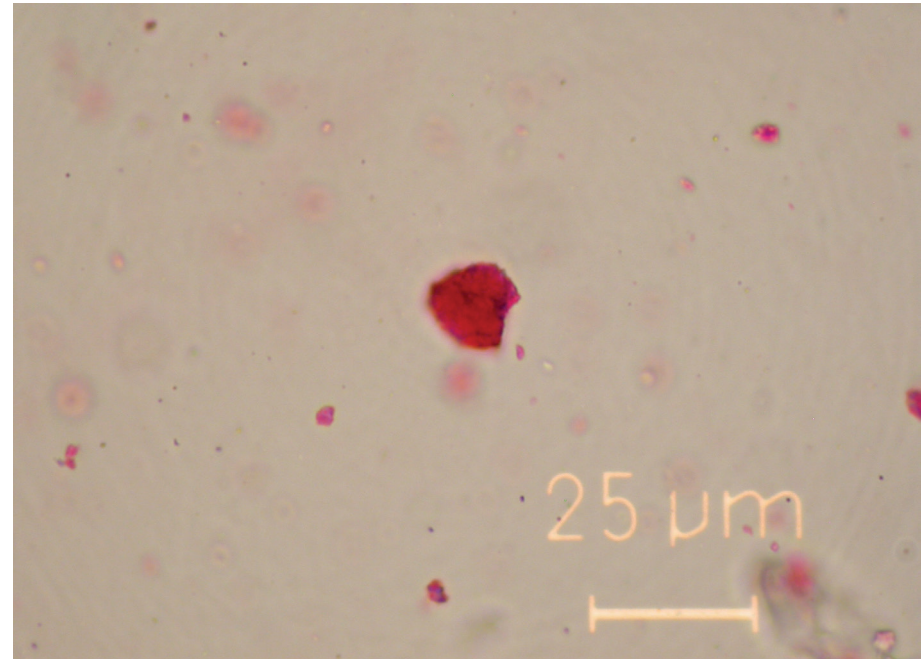


Kuva 14. Orgaaninen punainen väriaine tasopolarisoidussa läpivalossa. Näyte öljyvärituubista Weimarfarbe, Krapp rosa. GKM-912. Gallen-Kallelan Museo, Espoo. Kuva: Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratorio / Seppo Hornytzkyj.



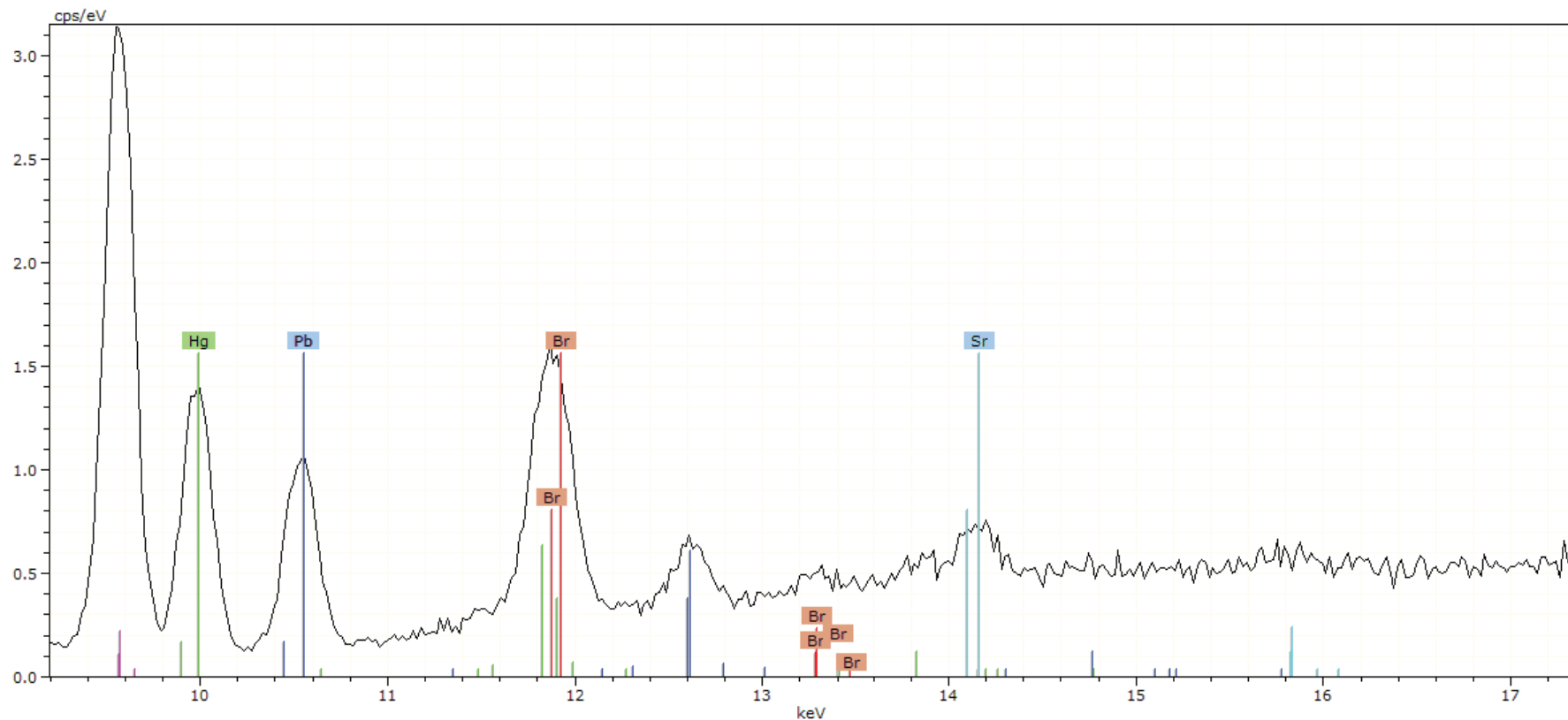


Kuva 15. Orgaaninen punainen väriaine tasopolarisoidussa läpivalossa. Näyte temperavärituubista v. Pereiras Temperafarbe, Krapplack (Garance) rosa. GKM-4399. Gallen-Kallelan Museo, Espoo. Kuva: Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratorio / Seppo Hornytzkyj.



Kuva 16. Orgaaninen punainen väriaine tasopolarisoidussa läpivalossa. Näyte öljyvärituubista Alizarine-Madder. GKM-4399. Gallen-Kallelan Museo, Espoo. Kuva: Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratorio / Seppo Hornytzkyj.





#### Spektri 4.

Röntgenfluoresenssispektri teoksesta lasimaalausluonnos *Talonpojan pytty ja kuninkaan kruunu*, 1894. Guassi paperille, 55 x 38 cm. Gallen-Kallelan Museo, Espoo, inventaarionumero GKM-3462. Spektri: Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratorio / Hanne Tikka-la.

UV-fluoresenssia, mutta niistä tehdyissä polarisaatiomikroskooppinäytteissä havaittiin orgaanisia väriaineita (kuvat 13–15). Fluoresenssihavaintojen lisäksi kahdesta teoksesta vaaleanpunaisilta värialueilta mitatuissa röntgenspektreissä havaittiin pieni bromin piikki, mikä viittaa eosiniin<sup>98</sup> (spektri 4). Orgaanisia keltaisia ei havaittu, mutta niitä voi silti esiintyä Gallen-Kallelan teoksissa. Teosten säilymisen kannalta on huomionarvoista se, että orgaaniset väriaineet menettävät väriään herkästi altistuessaan valolle.<sup>99</sup> Tästä syystä orgaanisia väriaineita sisältäviä teoksia tulisi tarkkailla, jotta mahdollinen värin haalistuminen havaitaan ajoissa.

#### *Rautaoksidipitoiset väriaineet*

Yksi iso väriaineryhmä, joka esiintyy kaikissa Gallen-Kallelan teoksissa, on erilaiset rautaoksidivärit. Näitä voi teoksissa olla sekä luonnonmineraaleina että synteettisinä väriaineina. Röntgenfluoresenssispektreissä rautaoksidiväreissä havaitaan selvä raudan ja toisinaan myös pieni mangaanin piikki. Mikäli mangaanin piikki on suuri, on kyse umbrasta<sup>100</sup>, joihin myös osa väriainetuubien nimistä viittaa. Väriainetuubien joukossa on myös pelkkää rautaa sisältäviä rautaok-

sivivärejä. Toisinaan rautaoksidiväreistä mitatuissa röntgenfluoresenssispektreistä on mangaanin lisäksi havaittavissa pieni titaanin ja kaliumin piikki, joka johtuu luonnon mineraaliväriaineiden epäpuhtauksista. Kahdessa siennaksi nimetystä väriainetuubista mitatussa röntgenfluoresenssispektrissä havaittiin raudan lisäksi selvä arseenin piikki. Arseenin alkuperää ei vielä tunnistettu.

#### *Harvoin esiintyvät väriaineet*

Seuraavassa listassa on esitelty väriaineet, joita esiintyy Gallen-Kallelan teoksissa ja väriainetuubeissa hyvin harvoin. Tämä voi johtua siitä, että niitä ei ole ollut usein käytössä tai että niitä ei ole voitu tunnistaa teoksista ilman näytteenottoa.

*Kromioksidivihreä* (kuva 16) on tunnistettu yhdestä väriainetuubista, jossa se on seoksena hydratoidun kromioksidivihreän ja synteettisen ultramariinin kanssa.<sup>101</sup>

*Maavihreä* on tunnistettu yhdestä teoksesta (*Karjalainen nainen* vuodelta 1891; kuva 17).<sup>102</sup> (Linkki teoskuvaan: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/399987>).

*Lyijypunainen* on tunnistettu varmuudella kahdesta teoksesta (*Bohême, Carl Adam Dörnberger* vuodelta 1888 ja *Mies saunan*

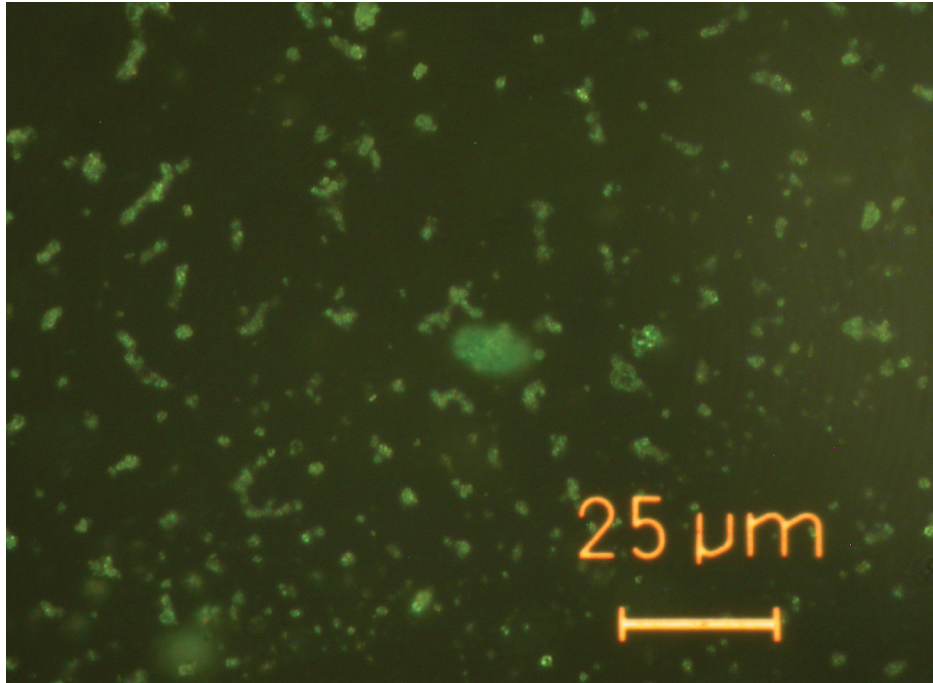
*ulkopenkillä* vuodelta 1889) ja kolmesta väriainetuubista.<sup>103</sup> (Linkki teoskuvaan: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/398619>).

*Napolinkeltainen* on tunnistettu kahdesta melko varhaisen tuotannon teoksesta keltaiselta värialueelta (*Luminen pihamaa* vuodelta 1882 ja *Kuusia karjapihassa* vuodelta 1887).<sup>104</sup> (Linkit teoskuviin: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/472551>, <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/616549>).

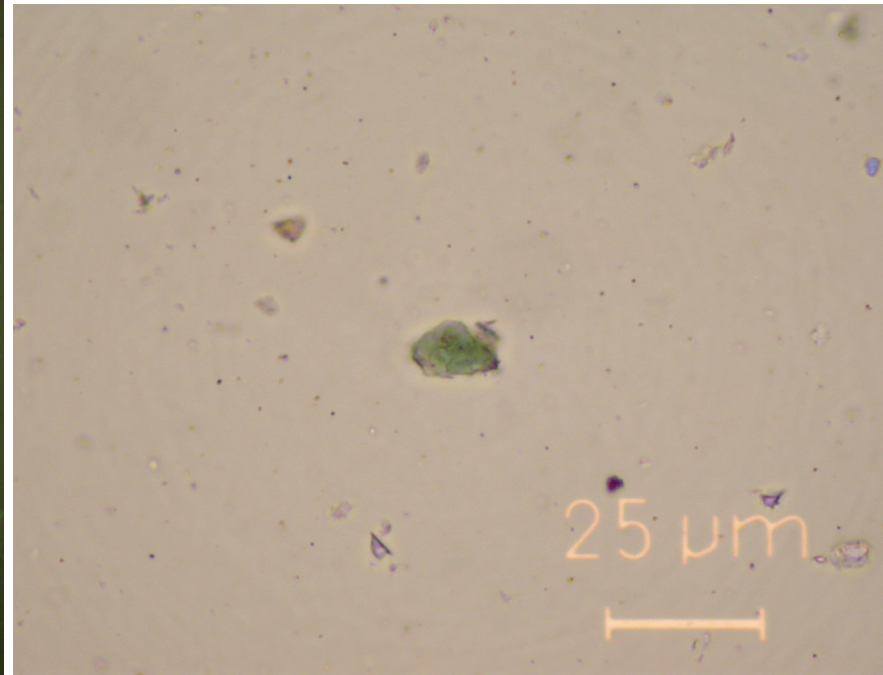
*Koboltinkeltainen* on tunnistettu yhdestä Afrikan aikaisesta teoksesta (Akaasiapuu aavikolla vuodelta 1909) ja yhdestä väriainetuubista, joissa se on osana vihreää seosta.<sup>105</sup> Koboltinkeltaista pidetään melko epästabiliina väriaineena, erityisesti öljysideaineessa tai seoksissa orgaanisten väriainneiden kanssa.<sup>106</sup> (Linkki teoskuvaan: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/441056>).

*Titaanivalkoinen* tunnistettiin kolmesta teoksesta, jotka kaikki on maalattu Amerikassa oleskelun aikana 1920-luvulla (*Mrs Margaret Lippo Hecht ja tytär Margareta, kaksoismuotokuvaluonnos, Mrs Hecht, muotokuvaluonnos ja Intiaani ratsain*).<sup>107</sup> (Linkki teoskuvaan: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/440830>).





Kuva 17. Kromioksidivihreän partikkeliagregaatteja kuvattuna ristiin polarisoidussa pintavalossa. Näyte väriainetuubista Wilh. Becker Chromoxidgrönt, GKM-898. Gallen-Kallelan Museo, Espoo. Kuva: Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratorio / Seppo Hornytzkyj.



Kuva 18. Maavihreä väriainepartikkeli kuvattuna tasopolarisoidussa läpivalossa. Näyte teoksesta *Karjalainen nainen*, 1891. Öljyväri kankaalle, 39 x 31 cm. Ateneum, Helsinki. Kansallisgalleria, inventaarionumero A II 1254:56. Kuva: Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratorio / Seppo Hornytzkyj. (Linkki teoskuvaan: <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/399987>)



## Loppupäätelmät

Akseli Gallen-Kallelan väriainepaletti on tyypillinen 1800–1900-lukujen vaihteen taiteilijan väriainepaletti. Tästä huolimatta se sisältää yksilöllisiä piirteitä, jotka voivat toimia Gallen-Kallelan teosten attribuoinnin, ajoituksen ja aitoustutkimusten työkaluna. Paletti sisältää myös väriaineita, jotka muuttuvat altistuessaan esimerkiksi valolle tai kosteudelle.

Keltaisina väreinään Gallen-Kallela on käyttänyt kadmium- ja kromikeltaista sekä rautaoksidikeltaista. Sivupaletissaan hänellä on käytössään strontiumkeltainen, joka ei tutkimusaineistossa esiinny yksin keltaisella värialueella vaan aina vihreällä. Teoksista ja tuubeista on tunnistettu kaksi keltaista, joista toinen, koboltinkeltainen, esiintyy vain yhdessä teoksessa ja yhdessä väriainetuubissa osana vihreää väriaineseosta. Toinen, napolinkeltainen, esiintyy pienellä keltaisella alueella kahdessa kohtalaisen varhaisessa teoksessa.

Punaisena värinä on lähes jokaisessa teoksessa käytetty sinooperia. Hyvin useasta teoksesta on tunnistettu myös punaista rautaoksidia ja orgaanisia punaisia väriaineita. Teoksissa ja väriainetuubeissa on myös

lyijypunaista. Oranssi on joko kadmiumoranssia tai seos sinooperista tai rautaoksidipunaisesta ja kadmium- tai rautaoksidikeltaisesta.

Sinisistä ylivoimaisesti eniten Gallen-Kallela on käyttänyt koboltinsinistä. Myös syntetistä ultramariinia, preussinsinistä ja seruleeninsinistä on tunnistettu teoksista ja väriainetuubeista. Violetit värit ovat usein seoksia koboltinsinisestä tai syntetisestä ultramariinista ja sinooperista tai orgaanisesta punaisesta. Erityisesti vuoden 1905 jälkeen hän on käyttänyt violettina myös kahden erilaista koboltinviolettiä. Koboltinviolettit saattavat esiintyä teoksessa myös yhdessä. Käytössä on ollut myös orgaaninen violetti väriaine, jota ei ole tämän tutkimuksen yhteydessä karakterisoitu.

Vihreänä väriaineena Gallen-Kallela on usein käyttänyt hydratoitua kromioksidivihreää. Osassa teoksista on koboltinvihreää ja 1800-luvun lopussa hän on suosinut smaragdinvihreää. Yhdestä teoksesta on tunnistettu myös maavihreä, joka voi paletissa olla hyvin yleinen väriaine. Vihreä voi olla myös seos erilaisista sinisistä, keltaisista ja vihreistä.

Väripaletin mustat väriaineet ovat rautaoksi- ja luumustaa. Myös seoksia eri väriai-

neista on käytetty. Näitä seoksia ovat muun muassa seokset, jotka sisältävät rautaoksidivihreää, koboltinsinistä, sinooperia ja hydratoitua kromioksidivihreää tai rautaoksidivihreää, syntetistä ultramariinia ja hydratoitua kromioksidivihreää. Valkoisista lyijy- ja sinkkivalkoinen ovat huomattavasti suosituimmat. Teoksissa voi olla valkoisena värinä tai pohjusteessa pelkästään lyijyvalkoista, mutta ei koskaan pelkästään sinkkivalkoista. Lisäksi useassa teoksessa on bariumsulfaattia tai litoponia sekä kalsiumkarbonaattia. Nämä ovat toimineet luultavimmin täyteaineina tai orgaanisten väriaineiden kantajina. Amerikassa viettämänsä ajanjakson aikana 1920-luvulla Gallen-Kallela on käyttänyt satunnaisesti myös titaanivalkoista.

Gallen-Kallelan tuotannon väriainetutkimuksen perusteella huomion voi kohdentaa edelleen teosten värien säilymisen kannalta oleellisiin jatkotutkimuksiin. Esimerkiksi taiteilijan käyttämien kadmiumyhdisteiden lisätutkimuksen perusteella voi arvioida, onko niiden joukossa sellaista yhdistettä, joka aiheuttaa ympäröivän öljysideaineen heikentymistä. Keltaisen lyijykromaatin kiderakenteen tutkimuksella voi päästä selville pitääkö se värinsä vai haalistuuko tai tummuuko se





ajan kuluessa. Orgaanisten väriaineiden yksityiskohtaisempi tunnistaminen lisää tietoa niiden alttiudesta haalistumiselle. Jos teoksissa on näiden väriaineiden herkästi reagoivia muotoja, voidaan tämä ottaa huomioon teosten käsittelyssä, säilyttämisessä ja valaistuksen voimakkuudessa. Erityisesti arseenipitoisten yhdisteiden tunnistaminen teoksista on myös työturvallisuuteen liittyvä tieto.

Gallen-Kallelan väriainepaletissa on myös aiheita taiteilijaväriaineiden käytön historian syventävään tutkimukseen. Näitä ovat esimerkiksi titaanivalkeaisen varsin varhainen esiintyminen Amerikan ajanjaksolla valmistuneissa teoksissa ja toistaiseksi vielä tunnistamattomien kupariyhdisteiden tunnistaminen. Kun muutosherkät väriaineet on teoksista tunnistettu, voidaan ne ottaa huomioon teosten käsittelyssä sekä esittämisen ja säilytysolosuhteissa ja näin turvataan värien säilyminen mahdollisimman muuttumattomina. Tämän seurauksena museokävijät saavat nauttia pidempään teoksista sellaisina kuin taiteilija on ne halunnut esittää.

## Viitteet

- 1 Akseli Gallen-Kallelan itsensä kirjoittama maininta käyttämästään preussinsinisestä teoksen *Talvimaisema Jaatsissa* (1882) taustapuolella. Teos kuuluu Gallen-Kallelan Museon kokoelmiin inventaarionumerolla GKM-322.
- 2 Marja Lahelma, *Ateneumin taiteilijat. Akseli Gallen-Kallela* (Helsinki: Kansallisgallerian julkaisuja, 2018), 11.
- 3 Marja-Terttu Kivirinta, "Myyttinen pantterimies ja 1900-luvun ekspressionismi", teoksessa *Ota sielusi täyteen! Tutkimuksellisia polkuja Akseli Gallen-Kallelan taiteeseen*. (Helsinki: Gallen-Kallelan Museo, 2011), 108.
- 4 Helmiiriitta Sariola, "In Africa", teoksessa *Akseli Gallen-Kallela*, näyttelyjulkaisu 16.2.-26.5.1996 Ateneum ja 26.6.-1.9.1996 Turun Taidemuseo, toimittaneet Leena Ahtola-Moorhouse, Heikki Malme, Sirkka Liisa Muittari ja Outi Alatalo-Pöllänen (Helsinki: F. G. Lönnberg 1996), 82.
- 5 Rolf Nummelin, "Maalaustaiteen uusia virtauksia", teoksessa *Suomen taiteen historia*, toimittaneet Bengt von Bonsdorff, Carl Jacob Cardberg, Bo Lindberg, Erik Kruskopf, Rolf Nummelin, Sixten Ringbom, Åsa Ringbom ja Mona Schalin (Helsinki: Schildts Kustannus Oy, 1998), 245.
- 6 Hänen tiedetään asuneen ja matkustelleen yksin ja perheensä kanssa Ranskassa, Venäjällä, Unkarissa, Italiassa, Espanjassa, Afrikassa, Meksikossa ja Yhdysvalloissa.
- 7 Merkkejä ovat Beckmann's Syntons-Farben, Bernhard Kahn & Co. (Kölner Farben Fabrik), Fritz Behrendt Farbe, Beckers Normalfärger AB., Dr. Fr. Schoenfeld & Co., v. Pereira's Temperafarbe, Reynolds & Co. Inc., H. Schmincke & Co., Lefranc, Weimarfarbe, Sadolins farven, J.Blockx Fils à vieux-dieu, Hienoimmat öljyvärit, Pelikanfarbe, Talens ja G.Rowney & Co.
- 8 Suomessa on tutkittu 1980-luvulla Lucas Cranach vanhemman Suomessa olevien teosten väriaineita. Samaan aikaan tutkittiin myös Alexander

- Lauréuksen ja Vincent van Goghin teosten väriaineita. Laajempia tutkimuskokonaisuuksia ovat 2000-luvun alussa tehty tutkimus Isaac Wacklinin tuotannon väriaineista sekä toinen vuonna 2008 julkaistu tutkimus koskien Ole Kandelinin tuotannon väriaineista. Ensimmäinen Akseli Gallen-Kallelan tuotantoon kohdistunut rakenne- ja materiaalitekniinen tutkimuskokonaisuus on tehty 1990-luvulla teokselle *Lemminkäisen äiti* (<https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/398211>). Näiden lisäksi nykyisen Metropolia -ammattikorkeakoulun konservattoriopiskelijoiden loppuyöprojektien yhteydessä on tutkittu tapauskohtaisesti eri taiteilijoiden mm. Adolf von Beckerin väriaineita.
- 9 Ari Tanhuanpää. *Huoli kuvasta – Merkitys, mieli, materiaalisuus*. (Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto, 2017), 116
- 10 John van Asperen de Boer, "Some Reflections Upon the Impact of Scientific Examination on Art Historical Research". Teoksessa *Looking through paintings. The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*. (Lontoo: Archetype Publications ja Baarn: Uitgeverij de Prom, 1998), 15.
- 11 Esimerkiksi Vincent van Goghilta on tunnistettu erikseen Hollannin ja Ranskan aikojen paletit, joiden jälkeen on tutkittu syvemmin yksittäisten väriaineiden (eosiini ja koboltinsininen) ominaisuuksia. Marija Vellekoop, Muriel Geldof, Ella Hendriks, Leo Jansen ja Alberto de Tagle. *Van Gogh's Studio Practices*. (New Haven ja Lontoo: Van Gogh Museum ja Mercatorfonds, Yale University Press, 2013), 226-289.
- 12 Gunnar Heydenreich. *Lucas Cranach the Elder: Painting Materials, Techniques and Workshop Practice*. (Amsterdam: University Press, 2007).
- 13 Ensimmäiset Jan Vermeerin töihin keskittyvät tekniset- ja materiaalitutkimukset on tehty jo 1960-luvulla ja tutkimustyötä on jatkettu tähän päivään saakka. Lisää tietoa linkeistä: <https://www.nationalgallery.org.uk/research/about-research/the->



[meaning-of-making/vermeer-and-technique/vermeers-palette](#) ja <https://www.mauritshuis.nl/en/discover/exhibitions/the-girl-in-the-spotlight/> ).

14 Lugina, V. ja Tsitovitch, V. "Grounds and Pigments in I. K. Aivazovsky's Painting, New Data." IV Scientific Conference. Expertise and Attribution of Works of Fine Arts, 27.-30.11.2000. Preprints. Magnum Ars Corporation, Moscow, 2002.

15 Teoksista on mitattu 2120

röntgenfluoresenssispektriä ja

polarisaatiomikroskopianäytteitä otettiin 58

teoksesta. Tarvaspään ateljeekodin irtaimistoon

kuuluvista väriainetuubeista on mitattu yhteensä

163 röntgenfluoresenssispektriä ja 39 väriainetuubin sisällöstä tehtiin polarisaatiomikroskooppinäytteet.

16 Öljyväreiden säilytykseen sopivat tinatuubit kehitti amerikkalainen taiteilija John G. Rand vuonna 1841.

17 Alexander Katlan. "The American Artist's Tools and Materials for On-site Oil Sketching", *Journal of American Institute for Conservation*, vol. 38, nro. 1 (1999): 21–32, luettu 19.6.2019. <http://cool.conservation-us.org/coolaic/jaic/articles/jaic38-01-003.html>.

18 Behrend green -niminen seos sisältää hydratoitua kromioksidivihreää ja strontium- tai kadmiumkeltaista. Nicholas Eastaugh, Valentine Walsh, Tracey Chaplin ja Ruth Siddall, *Pigment Compendium. A Dictionary of Historical Pigments*. (Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2004), 42. Tutkimusaineistossa tätä väriaineyhdistelmää ko. kauppanimellä on myynyt Fitz Behrendt Farbe.

19 *Green cinnabar* tai *hrome green* on seos kromi- tai strontiumkeltaisesta ja preussinsinisestä. Herman Kühn ja Mary Curran, "Chrome Yellow and Other Chromate Pigments", teoksessa *Artist's Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*. Volume 1, toimittanut Robert Feller, (Washington: National Gallery of Arts ja Lontoo: Archetype Publications, 1986), 189. Tutkimusaineistossa on yksi etiketiton väriainetuubi, joka sisältää preussinsinistä ja kromikeltaista väriainetta muodostaen vaalean

vihreän maalin.

20 *Permanent green* -niminen seos sisältää hydratoitua kromioksidivihreää ja sinkkikeltaista sekä bariumsulfaattia. Eastaugh, Walsh, Chaplin ja Siddall, *Pigment Compendium. A Dictionary of Historical Pigment*, 302. Tutkimusaineistossa tätä väriaineseosta kyseisellä kauppanimellä ovat myyneet Beckmann's Syntons-Farben ja Weimarfarbe.

21 Eastaugh, Walsh, Chaplin ja Siddall, *Pigment Compendium. A Dictionary of Historical Pigments*, 10  
22 Leslie Carlyle. *The Artist's Assistant. Oil Painting Instruction Manuals and Handbooks in Britain 1800–1900 with Reference to Selected Eighteenth-century Sources*. (Lontoo: Archetype Publications Ltd., 2001), 156.

23 engl. non-destructive

24 Tällaisia väriaineita ovat muun muassa kromi- ja kupariyhdisteet, kobolttivihreä, ultramariini ja preussinsininen.

25 Mikroskopiatusutkimuksia varten teoksesta otetaan näyte, joka sisältää muutamia väriainepartikkeleita. Näyte otetaan teoksesta stereomikroskoopin alla näytteenottoa varten kehitetyllä näytteenottoneulalla. Näyte asetetaan tutkimusmenetelmälle sovitettuun standarditaitekertoimen omaavaan väliaineeseen objekti- ja peitinlasin väliin. Yleisimmin väliaineena käytetään termoplastista Cargille Melmount 1.662 polymeeria. Näin valmistetut näytteet ovat hyvin aikaa kestäviä ja analyysimenetelmän voi sanoa olevan ainetta rikkomatonta, koska näyte ei analyysiprosessin aikana vaurioidu.

26 Kahtaistaitteisessa materiaalissa valonsäde jakautuu kahdeksi säteeksi sen kulkiessa kiteen läpi. Tällaista materiaalia kutsutaan anisotrooppiseksi. Jos valonsäde kulkee jakautumattomana materiaalin läpi, suunnasta riippumatta, kutsutaan sitä isotrooppiseksi. Pleokroismi on kahtaistaitteisten värilisten materiaalien optinen ominaisuus, jonka seurauksena sen väri muuttuu sitä tarkasteltaessa eri suunnista.

27 Kansallisgalleria, inventaarionumero A II 1142.

28 Kansallisgalleria, inventaarionumero A I 857.

29 Kansallisgalleria, inventaarionumero A II 1479.

30 Kansallisgalleria, inventaarionumero A II 1050.

31 Kansallisgalleria, inventaarionumero A I 640.

32 Tutkimustulosten tilastollinen osuus raportoidaan vain niiden väriaineiden osalta, joiden tunnistus on mahdollista ilman näytteenottoa.

33 Tunnetaan myös nimellä thenardinsininen.

Valmistusmenetelmä kehitettiin vuonna 1803–04, ja se on otettu käyttöön taiteilijaväriaineena melko pian kehittämisen jälkeen. Eastaugh, Walsh, Chaplin ja Siddall, *Pigment Compendium. A Dictionary of Historical Pigments*, 113; Ashok, Roy, "Cobalt Blue", teoksessa *Artist's Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*. Volume 4, toimittanut Barbara Berrie, (Washington: National Gallery of Arts ja Lontoo: Archetype Publications, 2007), 152–153.

34 Nicholas Eastaugh, Valentine Walsh, Tracey Chaplin ja Ruth Siddall, *Pigment Compendium. Optical Microscopy of Historical Pigments*, 575

35 Muriel Geldof ja Lise Steyn, "Van Gogh's Cobalt Blue", teoksessa *Van Gogh's Studio Practice*, toimittaneet Marija Vellekoop, Muriel Geldof, Ella Hendriks, Leo Jansen ja Alberto de Tagle (New Haven ja Lontoo: Van Gogh Museum ja Mercatorfonds, Yale University Press, 2013), 259–260. Epäpuhtauksista on valmistusprosesseja kehitettäessä pyritty eroon, koska erityisesti nikkeli muuttaa väriaineen sävyä violetimpaan suuntaan.

36 Kutsutaan myös reliefiksi.

37 Winchell, *The Microscopic Characters of Artificial Inorganic Solid Substances or Artificial Minerals*, 195; Eastaugh, Walsh, Chaplin ja Siddall, *Pigment Compendium. Optical Microscopy of Historical Pigments*, 35; Roy, "Cobalt Blue", 160

38 Tunnetaan myös nimellä kölninsininen (saks. *Coelinblau*). Kaupallistettu Britanniassa 1860-luvulla. Carlyle, *The Artist's Assistant. Oil Painting Instruction Manuals and Handbooks in Britain 1800–1900 With Reference to Selected Eighteenth-century Sources*, 472; Seppo Hornytzkyj, "Sinisten



*perinteisten taiteilijaväriaineiden tunnistaminen polarisaatiomikroskoopilla*". (Helsinki: Helsingin yliopisto, Geotieteiden ja maantieteen laitos, 2017), 65.

39 Koska kyseessä on analyysimenetelmä, joka vaatii näytteenoton, eikä kaikista teoksista voitu ottaa näytettä, ei preussinsinisen läsnäoloa huomattavasti useammassa teoksessa voi sulkea pois.

40 Serlachius-museot, Sammon ryöstö, osaluonnos. Inventaarionumero 98.

41 Kaupalliseen taiteilijaväriainekäyttöön tullut 1710-luvulla. Barbara Berrie, "Prussian blue", teoksessa *Artist's Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*. Volume 3, toimittanut Elisabeth West Fitzhugh (Washington: National Gallery of Art. New York ja Oxford: Oxford University Press, 1994), 193.

42 Eastaugh, Walsh, Chaplin ja Siddall, *Pigment Compendium. Optical Microscopy of Historical Pigments*, 115

43 Kirjallisuudessa raportoidaan myös, että toisinaan preussinsininen muuttuu punertavaksi, harmaaksi tai pysyy sinisenä. Hornytkyj, "Sinisten perinteisten taiteilijaväriaineiden tunnistaminen polarisaatiomikroskoopilla", 93.

44 Etiketiton vihreää väriainetta sisältävä väriainetuubi. Gallen-Kallelan Museo, inventaarionumero GKM-4399.

45 Jo Kirby ja David Saunders, "Fading and Colour Change of Prussian Blue: Methods of Manufacture and the Influence of Extenders", *National Gallery Technical Bulletin* vol. 25 (2004): 72–99, luettu 10.1.2018. [https://www.nationalgallery.org.uk/upload/pdf/kirby\\_saunders2004.pdf](https://www.nationalgallery.org.uk/upload/pdf/kirby_saunders2004.pdf).

46 Kansallisgalleria, inventaarionumero A I 912.

47 Kansallisgalleria, inventaarionumero A I 566.

48 Synteettistä ultramariinia ryhdyttiin valmistamaan taiteilijaväriainekäyttöön 1830-luvulla. Joyce Plesters, "Ultramarine Blue, Natural and Artificial", teoksessa *Artist's Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*. Volume 2, toimittanut Ashok Roy

(Washington: National Gallery of Art. New York ja Oxford: Oxford University Press, 1993), 56.

49 Koska kyseessä on analyysimenetelmä, joka vaatii näytteenoton, eikä kaikista teoksista voitu ottaa näytettä, ei synteettisen ultramariinin läsnäoloa huomattavasti useammassa teoksessa voi sulkea pois.

50 Mitä varhaisemmasta väriaineesta on kyse, sitä suurempia ja kulmikkaampia partikkelit ovat. Myös partikkelikokojakauma voi olla laaja. Eastaugh, Walsh, Chaplin ja Siddall, *Pigment Compendium. Optical Microscopy of Historical Pigments*, 45.

51 Joyce Plesters, "Ultramarine Blue, Natural and Artificial", 55.

52 Tunnetaan myös nimellä vermilion. Synteettinen sinooperin valmistaminen tunnettiin lännessä jo Rooman valtakunnan aikaan. Eastaugh, Walsh, Chaplin ja Siddall, *Pigment Compendium. A Dictionary of Historical Pigments*, 105

53 Dr. Fr. Schoenfeld & Co, Karmin-Zinnober. Gallen-Kallelan Museo, inventaarionumero GKM-4399.

54 Gettens, Feller ja Chase, "Vermillion and Cinnabar", 163; Eastaugh, Walsh, Chaplin ja Siddall, *Pigment Compendium. A Dictionary of Historical Pigments*, 105.

55 Eastaugh, Walsh, Chaplin ja Siddall, *Pigment Compendium. Optical Microscopy of Historical Pigments*, 197.

56 Eastaugh, Walsh, Chaplin ja Siddall, *Pigment Compendium. Optical Microscopy of Historical Pigments*, 195.

57 Keltaiset kadmiumyhdisteet kaupallistettiin taiteilijaväriaineena 1840-luvulla. Inge Fiedler ja Michael Bayard, "Cadmium Yellows, Oranges and Reds", teoksessa *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*. Volume 1, toimittanut Robert Feller, (Washington: National Gallery of Arts ja Lontoo: Archetype Publications, 1986), 67.

58 Kiderakenteeksi on ilmoitettu kuutiollinen ja heksagoninen, mutta myös amorfisia ja sferuli-

rakenteita on tunnistettu. Fiedler ja Bayard, "Cadmium Yellows, Oranges and Reds", 81.

59 Fiedler ja Bayard, "Cadmium Yellows, Oranges and Reds", 65.

60 Fiedler ja Bayard, "Cadmium Yellows, Oranges and Reds", 75.

61 Gallen-Kallelan Museo, *Ensilumi Ruovedellä*, 1920. Inventaarionumero GKM-7378.

62 Winchell, *The Microscopic Characters of Artificial Inorganic Solid Substances or Artificial Minerals*, 158.

63 Fiedler ja Bayard, "Cadmium Yellows, Oranges and Reds", 82.

64 Leone Bronwyn, Aviva Burnstock, Chris Jones, Peter Hallebeek, Jaap Boon ja Katrien Keune, "The Deterioration of Cadmium Sulphide Yellow Artists' Pigments", ICOM-CC 14th triennial meeting, preprints, 803–813 (The Hague, 12.-16. 9. 2005).

65 Kühn ja Curran, "Chrome Yellow and Other Chromate Pigments", 189. Keltaisen lyijykromaatin käyttö taiteilijaväriaineena alkoi 1804–09.

66 Tunnetaan myös nimellä viridiaani. Patentti myönnettiin vuonna 1859 ja taiteilijaväriaineena se kaupallistettiin vuonna 1869. Eastaugh, Walsh, Chaplin ja Siddall, *Pigment Compendium. A Dictionary of Historical Pigments*, 391.

67 Kühn ja Curran "Chrome Yellow and Other Chromate Pigments", 187. Strontiumkromaatti tuli käyttöön 1800-luvun jälkimmäisellä puoliskolla.

68 Näytteenotollisista syistä johtuen teoksista, joista kromi tunnistettiin, ei tutkittu mistä kromiyhdisteestä on kyse. Väriaine tunnistettiin yleisimmin kromipitoiseksi väriksi ja tilastollisessa tarkastelussa päädyttiin raportoimaan tulos kokonaisuutena kromikeltainen tai -vihreä.

69 Kühn ja Curran "Chrome Yellow and Other Chromate Pigments", 194.

70 Kühn ja Curran, "Chrome Yellow and Other Chromate Pigments", 188

71 Kühn ja Curran, "Chrome Yellow and Other Chromate Pigments", 190–191.

72 Kansallisgalleria, inventaarionumero A III 2616.



- 73 Kansallisgalleria, inventaarionumero A III 2174.
- 74 Hydratoidun kromioksidivihreän valmistus patentoitiin 1859, mutta ensimmäisen kerran sitä mainitaan valmistetun jo vuonna 1838. Richard Newman, "Chromium Oxide Greens. Chromium Oxide and Hydrated Chromium Oxide", teoksessa *Artist's Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*. Volume 3, toimittanut Elisabeth West Fitzhugh. (Washington: National Gallery of Art, New York ja Oxford: Oxford University Press, 1997), 275.
- 75 Newman, "Chromium Oxide Greens. Chromium Oxide and Hydrated Chromium Oxide", 283.
- 76 Tunnetaan myös nimellä rinmanninvihreä. Taiteilijaväriainekäyttöön se tuli 1700-luvun loppupuolella Eastaugh, Walsh, Chaplin ja Siddall, *Pigment Compendium. A Dictionary of Historical Pigments*, 323.
- 77 Koska tunnistus vaatii näytteenoton, eikä kaikista teoksista voitu ottaa näytettä, tarkka kobolttinvihreä sisältävien teosten lukumäärä ei ole tiedossa.
- 78 Kansallisgalleria, inventaarionumero A III 2166.
- 79 Tunnetaan muun muassa myös nimellä Schweinfurttin vihreä, se otettiin taiteilijaväriainekäyttöön 1800-luvun alkupuolella. Erityisen suosittua se oli 1800–1900-lukujen taitteessa. Eastaugh, Walsh, Chaplin ja Siddall, *Pigment Compendium. A Dictionary of Historical Pigment*, 149.
- 80 Inge Fiedler ja Michael Bayard, "Emerald Green and Scheele's Green", teoksessa *Artist's Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*. Volume 3, ed. Elisabeth West Fitzhugh. (Washington: National Gallery of Art, New York ja Oxford: Oxford University Press, 1997), 219.
- 81 Kansallisgalleria, inventaarionumerot A I 513, A I 640 ja A II 765.
- 82 Serlachius-Museot, inventaarionumerot 1368 ja 235. *Unelmien saari* -teos on osa yksityiskokoelmaa.
- 83 Serlachius-Museot, inventaarionumerot 308, 311, 307, 309 ja 1121.
- 84 Gallen-Kallelan Museo, inventaarionumero GKM-322.
- 85 Katrien Keune, Jaap J. Boon, R. Boitelle ja Y. Shimadzu. "Degradation of Emerald Green in Oil Paint and Its Contribution to the Rapid Change in Colour of the Descente des Vaches (1834–1835) painted by Théodore Rousseau". *Studies in Conservation* vol.58, no. 3 (2013): 199–210, luettu 20.11.2018, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1179/2047058412Y.0000000063>.
- 86 Katrien Keune, Jennifer Mass, Apruva Mehta, Jonathan Church ja Florian Meier. "Analytical Imaging Studies of the Migration of Degradated Orpiment, Realgar and Emerald Green pigments in historic paintings and related conservation issues". *Heritage Science* 4:10 (2016). DOI 10.1186/s-40494-016-0078-1. Luettu 18.11.2018, <https://link.springer.com/article/10.1186/s40494-016-0078-1>.
- 87 Toisinaan kuparipitoista, kalsinoutua verdigriitä on käytetty puupaneelin käsittelyssä tai kuivikkeena öljyn seassa. Sir Arthur Church, *The Chemistry of Paints and Paintings* (Lontoo: Seeley, Sevice & Co., 1915), 30; Carlyle 2004, 50.
- 88 Kansallisgalleria, inventaarionumero A II 1133.
- 89 Kansallisgalleria, inventaarionumero A II 1061A.
- 90 Kansallisgalleria, inventaarionumero A I 562.
- 91 Kansallisgalleria, inventaarionumero A III 2619.
- 92 Kansallisgalleria, inventaarionumero A III 2224.
- 93 Kansallisgalleria, inventaarionumero A III 2620.
- 94 Kansallisgalleria, inventaarionumero A III 2167.
- 95 Kansallisgalleria, inventaarionumero A III 2168.
- 96 Helmut Schweppe ja John Winter, "Madder and Alizarin", teoksessa *Artist's Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*. Volume 3, ed. Elisabeth West Fitzhugh. (Washington: National Gallery of Art, New York ja Oxford: Oxford University Press, 1997), 124.
- 97 Muriel Geldof, Matthijs de Keijzer, Maarten van Bommel, Kathrin Pilz, Johanna Salvant, Henk van Keulen ja Luc Megens, "Van Gogh's Geranium Lake", teoksessa *Van Gogh's Studio Practice*, toimittaneet Marija Vellekoop, Muriel Geldof, Ella Hendriks, Leo Jansen ja Alberto de Tagle (New Haven ja Lontoo: Van Gogh Museum ja Mercatorfonds, Yale University Press, 2013), 276.
- 98 Geldof, de Keijzer, van Bommel, Pilz, Salvant, van Keulen ja Megens, "Van Gogh's Geranium Lake", 271.
- 99 Aviva Burnstock, Ibbby Lenfear, Klaas Jan van den Berg, Leslie Carlyle, Mark Clarke, Ella Hendriks ja Jo Kirby, "Comparison of the Fading and Surface Deterioration of Red Lake Pigments in Six Paintings by Vincent van Gogh with artificially Aged Paint Reconstructions", ICOM-CC 14th triennial meeting, preprints, 459–466. (The Hague, 12.–16. 9. 2005).
- 100 Eastaugh, Walsh, Chaplin ja Siddall, *Pigment Compendium. A Dictionary of Historical Pigments*, 377.
- 101 Wilh. Becker, Kromoxidgrönt. Inventaarionumero GKM-898.
- 102 Kansallisgalleria, inventaarionumero A II 1254:56. Maavihreää voi esiintyä huomattavasti useammassa teoksessa, koska sen tunnistaminen vaatii näytteenoton. Yhden Schmincken väriainetuubin nimi on Grüne verde. Se ei kuitenkaan sisällä maavihreää vaan ruskeaa rautaoksidiväriä.
- 103 Teokset: Kansallisgalleria, *Bohême, Carl Adam Dörnberger*, inventaarionumero A II 1061a; Serlachius-museot, *Mies saunan ulkopenkillä*, inventaarionumero 810. Väriainetuubit: H. Schmincke, zinnoberrot, inventaarionumero GKM-898; Sadolins Faerven, cinnoberrodt, inventaarionumero GKM-4399; Pelikanfarbe, zinnober imit., inventaarionumero GKM-898. On huomioitava, että teoksissa on aina lyijyvalkoista, joten lyijypunaisen tunnistaminen tapahtuu polarisaatiomikroskopian avulla. Koska lyijypunaisen tunnistaminen vaatii näytteenoton, eikä kaikista teoksista voitu ottaa näytettä, ei ole tiedossa, kuinka usein Gallen-Kallela sitä käytti.
- 104 Kansallisgalleria, *Lumina pihamaa*, inventaarionumero A III 2615; Kansallisgalleria, *Kuusia karjapihassa, joulukuusia takapihassa*, inventaarionumero A II 1248.



105 Teos: Kansallisgalleria, *Akaasiapuu aavikolla*, inventaarionumero A III 2172. Väriainetuubi: J.Blockx Fils á vieux-dieu, vert compose no. 2, inventaarionumero GKM-4399. Koboltinkeltaisen tunnistaminen vihreistä seoksista vaatii näytteenoton polarisaatiomikroskopiitutkimuksia varten. Koska jokaisesta teoksesta ei voitu ottaa näytettä, koboltinkeltainen saattaa esiintyä useassakin Gallen-Kallelan teoksessa. Se esiintyy seoksena yhdessä hydratoidun kromioksidivihreän kanssa.

106 Cornman, ”Cobalt Yellow (Aureolin)”, 39.

107 Teokset: Serlachius-museot, Mrs Margaret Lippo Hecht ja tytär Margareta, kaksoismuotokuvaunnos, inventaarionumero 618; Gallen-Kallelan Museo, Mrs Hecht, muotokuvaunnos, inventaarionumero GKM-313; Kansallisgalleria, Intiaani ratsain, inventaarionumero A III 2159.

#### **Analyysilaitteiston tekniset tiedot**

Bruker S1 TITAN -röntgenfluoresenssispektrometri, jonka mitta-alue on noin 3 mm suuruinen. Rhodium anodi; kaksi mittaustapaa; jännite 40kV, virta 8 µA, Ti/Al-suodin ja mittausaika 30s, ja 15 kV, 17 µA, ei suodinta ja mittausaika 30 s.

Olympus BH-2 ja Leica DMRX

polarisaatiotutkimusmikroskoopit. Leica MZ

12-stereomikroskooppi. Mikroskooppikuvat otettiin

Nikon Coolpix 4500-digitaalikameralla.

**FM Hanne Tikkala on tohtorikoulutettava Jyväskylän yliopistossa ja osa-aikainen tutkija Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratoriossa. Tämä artikkeli on ensimmäinen hänen suomalaisten taiteilijoiden väriainepaletteja käsittelevän väitöskirjansa artikkeleista. Tutkimustyötä on tehty Suomen Kulttuurirahaston ja Suomen Museoalanammattiliiton apurahojen turvin.**

**FM Seppo Hornytzkyj toimii erikoistutkijana Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratoriossa. Tässä tutkimuksessa hän toimii tutkimustyön ohjaajana.**



# Taulukko 1

omistaja	teoksen nimi (inv. no.)	vuosi	kobolttin/oletti	kobolttinsininen	seruleeninsininen	synteettinen ultramarini	preussinsininen	kobolttin/ihreä	kuparivihreä/-sininen	kupariasetoarseniitti	kromi/ihreä	kromiketainen	kadmiumkeltainen/-oranssi	strontiumkeltainen	kobolttinkeltainen	napolinkeltainen	orgaaninen punainen/violetti	sinooperi	lyijypunainen	maavärit	titaanivalkoinen	lyijyvalkoinen	sinkki-valkoinen
Kansalligalleria	Malliharjoitelma (A IV 4220)	1880-luku	x, p							x							p	x		x, p		x	x
Gallen-Kallela Museo	Kuutamomaisema (GKM-322)	1881	x						x		x								?	x		x	x
Gallen-Kallela Museo	Mucius Scaevola, tuomio (GKM-324)	1881																x				x	x
Gallen-Kallela Museo	Sisäkuva Jaatsista (GKM-282)	1882	x							x		x						x	x			x	x
Gallen-Kallela Museo	Leikkusalissa, ruumiinavaus (GKM-729)	1882																x	x			x	x
Gallen-Kallela Museo	Vanki (GKM-340)	1882																x	x			x	x
Gallen-Kallela Museo	Vangin kuljetus (GKM-271)	1882										x					uv	x	x			x	x
Gallen-Kallela Museo	Kaartin puutarhassa (GKM-281)	1882								x								x	x			x	x
Yksityiskokoelma	Helsingin rannikolla, Flisholmen	1882	x							x								x	x			x	x
Kansalligalleria	Särkkä, Viaporin patterista (A III 2613)	1882	x		p						x, p						p	x	x			x	x
Gallen-Kallela Museo	Talvimaisema Jaatsissa (GKM-335)	1882							x									x	x			x	x
Gallen-Kallela Museo	Liuskasaari Helsingin lähellä, Flisholmen (GKM-270)	1882								x								x	x			x	x
Gallen-Kallela Museo	Mäntymäki (GKM-341)	1882								x								x	x			x	x
Gallen-Kallela Museo	Ratsumiehiä talon pihalla (GKM-337)	1882																x	x			x	x
Kansalligalleria	Luminen pihamaa (A III 2615)	1882			p		x				x, p					x		x	x			x	x
Serlachius Museot	Kalliomaisema (78)	1883	x							x							p	x				x	x
Serlachius Museot	Veneitä rannalla (79)	1883								x							p	x		x, p		x	x
Kansalligalleria	Kevättalvi, lumen sulaminen (A III 2609)	1883	x					x	x	x								x	x			x	x
Kansalligalleria	Näköala Fredrikinkadulta (A III 2149)	1883	x, p		p			x			x, p							x	x, p			x	x
Yksityiskokoelma	Uivia tyttöjä	1883																	?	x		x	x
Gallen-Kallela Museo	Näköala Jaatsista yli Tyrvään uuden kirkon (GKM-273)	1883	x					x		x		x						x	x			x	x
Gallen-Kallela Museo	Metsänsisusta (GKM-327)	1883								x								x	x			x	x
Gallen-Kallela Museo	Pikkumarjoitelmia (GKM-325)	1883								x			x					x	x			x	x
Kansalligalleria	Sadepilviä järvimaiseman yllä (A II 1140)	1883	x, p								x, p							x	x			x	x
Serlachius Museot	Sisäkuva Keuruun pappilasta (400)	1884	x							x							uv	x	x			x	x
Serlachius Museot	Elämä ja kuolema (1368)	1884	x						x		x	x						x	x			x	x
Serlachius Museot	Takapiha (75)	1884	x						x	x								x	x			x	x
Serlachius Museot	Luhitkuja, Hoskarin talo Keuruulla (399)	1884	x						x	x	x							x	x			x	x
Gallen-Kallela Museo	Uno Gallén muotokuva (GKM-339)	1884								x								x	x			x	x
Yksityiskokoelma	Talonpoikaistyttö	1884	x							x								x	x			x	x
Kansalligalleria	Pariisilainen takapiha, Ateljerin ikkunasta (A III 2616)	1884	x						x	x								x	x			x	x
Gallen-Kallela Museo	Varhainen aamu venerannassa (GKM-274)	1884	x						x	x							uv	x	x			x	x
Kansalligalleria	Kylämaisema lampaineen (A II 1133)	1884	x, p		p		x				x, p	x, p					p	x, p				x	x
Kansalligalleria	Auringonpaisteessa (A II 1134)	1884	x, p					x			x, p		x					x	x, p			x	x
Kansalligalleria	Mädäntynyt kuha (A III 1136)	1884	x, p							x		x	x					x	x			x	x
Kansalligalleria	Veneranta (A II 1135)	1884	x		p		x	x									p	x	x, p			x	x
Kansalligalleria	Maalaiseukko (A III 2617)	1884						x	x	x								x	x			x	x
Kansalligalleria	Sumumaisema, sumua niityllä (A III 2614)	1884	x		p		x		x	x	x, p	x, p	x				p	x				x	x
Gallen-Kallela Museo	Ruusan punkka, asetelma (GKM-333)	1884								x								x	x			x	x
Kansalligalleria	Kaislikko (A II 1137)	1884	x						x	x								x, p	x, p			x	x
Kansalligalleria	Poika ja Varis (A II 912)	1884	x		p			x			x, p						p	x, p				x	x
Kansalligalleria	Turun tuomiokirkko (A III 2089)	1884	x					x		x								x	x			x	x
Gallen-Kallela Museo	Harjoitelmia (GKM-275)	1884	x							x			x					x	x			x	x

x = EDXRF  
p = PLM  
uv = UV fluoresenssi



# Taulukko 1 jatk.

omistaja	teoksen nimi (inv. no.)	vuosi	koboltti/violetti	kobolttinsininen	seruleeninsininen	synteettinen ultramarini	preussinsininen	koboltti/vihreä	kuparivihreä/-sininen	kupariasetoarseniitti	kromi/vihreä	kromiketain	kadmiumkeltainen/-oranssi	strontiumkeltainen	kobolttinkeltainen	napolinkeltainen	orgaaninen punainen/violetti	siinoperi	lyijypunainen	maavärit	tiitaanvalkoinen	lyijyvalkoinen	sinkki-valkoinen	
Serlachius Museot	Akka ja vasikka (83)	1885		x						x								x	x		x	x		
Kansalligalleria	Lehmä ja poika (A II 1144)	1885		x		p		x				x, p	x				p	x, p	x		x	x		
Kansalligalleria	Kekki-renki, lepäämässä aterian jälkeen (A III 2153)	1885		x						x								x	x		x	x		
Kansalligalleria	Malliharjoitelma, ensimmäinen mallini(?) (A III 2606)	1885		x					x				x					x	x		x	x		
Gallen-Kallela Museo	Piispa Henrik kastaa suomalaisia (GKM-750)	1885		x						x		x							x	x		x	x	
Kansalligalleria	Muikunpaistaja (A III 1854)	1885		x							x								x	x		x	x	
Serlachius Museot	Metsässä, neiti Thyseell (294)	1886		x					x	x, p		x					p	x	x, p		x	x		
Serlachius Museot	Aihe Pariisilaisesta kahvilasta (295)	1886		x						x								uv	x	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Maisema Sääksmäen Rapolasta	1886		x					x	x									x	x		x	x	
Kansalligalleria	Huutolaispoika (A III 2612)	1886		x						x									x	x		x	x	
Kansalligalleria	Eksynyt (A III 2224)	1886	p	x		p		p		x		x, p					p	x	x		x	x		
Kansalligalleria	Käsikivillä jauhaja (A IV 2852)	1886		x						x									x	x		x	x	
Kansalligalleria	Karjapiha (A II 1143)	1886		x						x	x		x						x	x		x	x	
Kansalligalleria	Iltamaisema eläintarhasta (A III 1725)	1886		x, p						x									x, p		x	x		
Kansalligalleria	Tohtori Herman Frithiof Antellin muotokuva (A I 566)	1886		x			p		x		x, p							x, p		x		x	x	
Serlachius Museot	Talonpoikaiselämää (1353)	1887		x						x		x							x	x		x		
Kansalligalleria	Viittatie jäällä (A II 1141)	1887		x						x									x	x		x		
Kansalligalleria	Talvimaisema (A II 1138)	1887			x, p							x, p							x	x		x	x	
Kansalligalleria	Kuusia karjapihassa, joulukuusia takapihassa (A II 1248)	1887		x		p	p					x, p	x				x		x	x, p		x	x	
Kansalligalleria	Ensi opetus (A II 857)	1887		x						x		x							x	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Taiteilijan morsiamen muotokuva, mustapukuinen Mary	1887		x						x	x								x	x		x	x	
Gallen-Kallela Museo	Ekolan ukko tyttäreineen (GKM-331a)	1887		x						x	x								x	x		x	x	
Kansalligalleria	Liedenääressä, tuvan sisusta (A II 1142)	1887								x	x	x							x	x		x		
Gallen-Kallela Museo	Luonnon Mary Slöörin muotokuvaa varten (GKM-343)	1887		x						x	x								x	x		x	x	
Gallen-Kallela Museo	Kylpylaitoksen rantaa Kaivopuistossa (GKM-278)	1888																	x	x		x	x	
Serlachius Museot	Demasquée, harjoitelma (226)	1888		x		p				x		x						p	x	x, p		x		
Kansalligalleria	Demasquée (A I 562)	1888	x	x, p		p						x, p	x, p						x	x, p		x	x	
Kansalligalleria	Sommitteluharjoitelma, roomalainen triumfikulkue (A III 2610)	1888		x								x, p							x	x		x		
Kansalligalleria	Bohème, Carl Adam Dörnberger (A II 1061 A)	1888		x		p		x	x	x		x						p	x, p	x, p		x	x	
Kansalligalleria	Alaston miesmalli (A III 2611)	1888		x						x									x	x		x	x	
Kansalligalleria	Kreivitär Berthe de Vallombreuse (A IV 4136)	1888		x							x	x							x	x		x	x	
Gallen-Kallela Museo	Abraham ja Iisak (GKM-277)	1888		x						x	x	x							x	x		x	x	
Gallen-Kallela Museo	Nero Rooman palossa (GKM-279)	1888		x						x	x								x	x		x	x	
Serlachius Museot	Maisema Ekolasta, Ekolan torpan maisema (621)	1889		x							x	x							uv	x		x	x	
Serlachius Museot	Mies saunan ulkopenkillä (810)	1889		x		p					x	x							p	x, p	x, p		x	x
Serlachius Museot	Kirkkotyttö (1147)	1889		x								x								uv		x	x	
Kansalligalleria	Karhunputki (A III 2619)	1889	x	x	x					x	x	x							p	x		x	x	
Kansalligalleria	Valoa pilvien välistä (A II 1139)	1889		x				x			x			x					uv	x		x	x	
Kansalligalleria	Saunassa (A II 1479)	1889		x						x	x	x							uv		?	x	x	
Kansalligalleria	Syysmaisema, ensi lumi (A III 1888)	1889		x						x	x	x							x	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Tuvansisusta, Akonlahti	1890		x	x					x	x								uv		?	x	x	
Serlachius Museot	Tenhotar (235)	1890		x						x	x	x							uv	x		x	x	
Kansalligalleria	Iltarauha (A IV 3432)	1890		x						x	x	x							x	x		x	x	

x = EDXRF  
p = PLM  
uv = UV fluoresenssi



# Taulukko 1 jatk.

omistaja	teoksen nimi (inv. no.)	vuosi	koboltti/violetti	kobolttinsininen	seruleeninsininen	synteettinen ultramarini	preussinsininen	koboltti/vihreä	kuparivihreä/-sininen	kupariasetoarseniitti	kromi/vihreä	kromiketainen	kadmiumkeltainen/-oranssi	strontiumkeltainen	kobolttinkeltainen	napoliinkeltainen	orgaaninen punainen/violetti	siinoperi	lyijypunainen	maavärit	titaanivalkoinen	lyijyvalkoinen	sinkki-valkoinen
Yksityiskokoelma	Talvimaisema, Malmilla	1891		x							x							x	x		x		
Kansalliskokoon	Karjalainen nainen (A II 1254:56)	1891		x, p	p	p	p	x			x, p						p	x, p	x, p		x	x	
Yksityiskokoelma	Sumuaamu Malmilla	1891		x									x				uv	x	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Iltarusko Visuvedellä	1891		x					x	x		x					x	x		x	x		
Gallen-Kallela Museo	Höyrylaivoja, jäänmurtajia (GKM-290)	1891		x					x								x	x		x	x		
Serlachius Museot	Ekolan perhe (369)	1892		x					x	x		x					uv	x			x	x	
Yksityiskokoelma	Kitkajärvi, maisema Kuolajärveltä	1892		x					x	x		x					x	x		x	x		
Kansalliskokoon	Taiteilijan vaimon muotokuva, Mary Gallen kalliomaisemassa (A III 1853)	1893		x					x	x		x					uv	x	x		x	x	
Kansalliskokoon	Sammon taonta (A I 513)	1893		x					x	x		x					uv	x	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Kesäyö Vehmersalmella	1893		x					x	x		x					uv	x	x		x	x	
Gallen-Kallela Museo	Lasimaalausluonnos "Talonpojan pytty ja kuninkaan kruunu" (GKM-3462)	1894							x	x		x					x <sup>Br</sup>	x	x		x	x	
Kansalliskokoon	Saksalaisen näyttelijä Rudolf Rittnerin muotokuva (A II 1050)	1895		x		p			x	x, p		x					p	x	x, p		x	x	
Serlachius Museot	Ukkospilviä taivaanrannalla (312)	1897		x					x	x		x					x	x			x	x	
Kansalliskokoon	Tytön pää, Anna Slöör (A I 619)	1897		x					x			x					uv	x	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Unelmien saari	1897		x					x	x		x					x	x		x	x		
Kansalliskokoon	Lemminkäisen äiti (A I 640)	1897		x					x	x, p	x	x					x	?	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Greta Ahlmanin muotokuva, luonnos	1898		x													x	x			x	x	
Kansalliskokoon	Prof E.R. Neoviuksen muotokuva (A IV 2773)	1898		x		p			x	x		x					x, p	x, p		x	x		
Gallen-Kallela Museo	Greta Ahlmanin muotokuva	1898		x					x			x					x	x			x	x	
Yksityiskokoelma	Mänty	1898		x					x	x		x					x	x			x	x	
Kansalliskokoon	Kullervon kirous (A II 765)	1899		x					x	x		x					x	x			x	x	
Yksityiskokoelma	Iltarusko Ruovedellä	1899		x					x	x		x					x <sup>Br</sup>	x			x	x	
Kansalliskokoon	Lemminkäinen (A-1992-230)	1899								x								?			x	x	
Kansalliskokoon	Iltamaisema (A III 2607)	1899		x, p		p						x, p					p	x		x	x	x	
Kansalliskokoon	Talvimaisema, talvimaisema Ruovedeltä (A IV 3653)	1900		x						x								?	x		x	x	
Kansalliskokoon	Kalelan kuisti (A III 2620)	1900		x, p	x, p	p			x, p	x, p	x, p						p	x		x	x	x	
Serlachius Museot	Alaston, istuva naismalli (72)	1900		x		p			x		x						uv	x		x	x	x	
Yksityiskokoelma	Jäälauttoja rannalla, luminen ranta	1900-10							x									?	x		x	x	
Kansalliskokoon	Järvimaisema (A-2010-173)	1901		x, p		p			x			x, p					p	?	x, p		x	x	
Serlachius Museot	Hävitys, harjoitelma Sigrid Juséliuksen mausoleumin freskoon (308)	1902		x, p					x		x						x	x		x	x		
Serlachius Museot	Kuokkamies; kevät, harjoitelma Sigrid Juséliuksen mausoleumin freskoon (311)	1902							x		x, p	x					uv	p	p		x	x	
Serlachius Museot	Epätoivo, harjoitelma Sigrid Juséliuksen mausoleumin freskoon (307)	1902		x					x	x							uv	x		x	x	x	
Gallen-Kallela Museo	Gobeliini-aihe, Poseidon aihe (GKM-297)	1902			x				x			x						?	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Johtajatar Hanna Granströmin muotokuva	1902		x					x		x						uv	x		x	x	x	
Serlachius Museot	Syksy, harjoitelma Sigrid Juséliuksen mausoleumin freskoon (309)	1903							x									?	x		x	x	
Serlachius Museot	Kevät, harjoitelma Sigrid Juséliuksen mausoleumin freskoon (1121)	1903		x, p		p			x	x, p	x						p	x		x, p		x	x
Yksityiskokoelma	Sumuinen maisema	1903		x					x			x					x	x		x	x		
Kansalliskokoon	Mustahuivinen nainen (A-2007-126)	1903							x	x		x					x	x		x	x		
Serlachius Museot	Kaatonut honka (77)	1904		x		p			x, p		x, p	x					p	x		x, p		x	x
Yksityiskokoelma	Syksyisen metsän eläimet	1904		x						x		x					x	x		x	x		
Gallen-Kallela Museo	Lintulan ranta Keiteleellä, kesäilta (GKM-7364)	1904		x						x		x					x	x		x	x		

x = EDXRF  
p = PLM  
uv = UV fluoresenssi  
x<sup>Br</sup> = röntgenspektrissä bromin piikki





# Taulukko 1 jatk.

omistaja	teoksen nimi (inv. no.)	vuosi	kobolttivioletti	kobolttinsininen	seruleentinsininen	synteettinen ultramarini	preussinsininen	kobolttivihreä	kuparivihreä/-sininen	kupariseboarseniitti	kromivihreä	kromikeittainen	kadmiumkeltainen/-oranssi	strontiumkeltainen	kobolttinkeltainen	napolinkeltainen	orgaaninen punainen/violetti	sinopeeri	lyijypunainen	maavärit	titaanivalkoinen	lyijyvalkoinen	sinkki-valkoinen
Yksityiskokoelma	Metsäkivikko	1904		x					x	x							x		x		x	x	
Yksityiskokoelma	Juurakko rantatörmässä	1904		x					x	x								?	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Juurakko hiekassa	1904							x	x								x		x	x	x	
Yksityiskokoelma	Muotokuvaharjoitelma Mary Gallen-Kallela Lintulassa "Mary Gallen Lintulan rannassa"	1904		x						x								?	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Maisema Monte Carlosta	1904		x					x	x		x						x		x	x	x	
Serlachius Museot	Ilves-Matti (320)	1905		x	p				x		x, p	x					uv	x	x	x	x	x	
Serlachius Museot	Sammon ryöstö, osaluonnos (98)	1905	x, p	x		p	p			x, p							p	x		x, p		x	x
Gallen-Kallela Museo	Lumpeita (GKM-312)	1905								x								x		x		x	x
Yksityiskokoelma	Jääkarhu	1905		x							x						uv	x	x	x		x	x
Gallen-Kallela Museo	Adolf Paulin muotokuva (GKM-300)	1905										x					uv	x		x	x	x	x
Gallen-Kallela Museo	Raumankatu (GKM-3472)	1905		x							x							x		x		x	x
Gallen-Kallela Museo	Punalippu (GKM-7365)	1905																x		x		x	x
Yksityiskokoelma	Piha Raumalla	1905		x						x							uv	x		x		x	x
Yksityiskokoelma	Rauman kirkko	1905		x						x	x							x		x		x	x
Yksityiskokoelma	Rauman kirkko ja joki	1905		x						x	x						uv	x		x		x	x
Kansallisgalleria	Sammon ryöstö (A-1994-192)	1905								x								x		x		x	x
Kansallisgalleria	Talvimaisema (A III 2150)	1905		x							x	x					uv	x		x		x	x
Gallen-Kallela Museo	Ahvenia (GKM-296)	1905		x						x		x						x		x		x	x
Yksityiskokoelma	Murtunut honka	1906		x					x	x	x							x		x		x	x
Gallen-Kallela Museo	Tyttö takan ääressä (GKM-302)	1906								x								?				x	x
Gallen-Kallela Museo	Peltopyyn jäljet (GKM-7368)	1906		x														x		x		x	x
Yksityiskokoelma	Haljennut kallio	1906		x						x	x	x						x		x		x	x
Kansallisgalleria	Rakennuksella (A IV 3655)	1906	x, p	x						x		x						x		x		x	x
Kansallisgalleria	Maxim Gorkin muotokuva (A III 2223)	1906		x						x								x		x		x	x
Gallen-Kallela Museo	Yksinäinen honka (GKM-7367)	1906		x						x		x						x		x		x	x
Yksityiskokoelma	Robert Kajanuksen muotokuvaharjoitelma Purren valitukseen	1906		x						x								x		x		x	x
Kansallisgalleria	Päivänpaisteisia hankia (A II 834)	1906		x						x, p	x							x		x, p		x	x
Gallen-Kallela Museo	Kahvilakuva Budapestistä (M591)	1907		x						x		x						x		x		x	x
Yksityiskokoelma	Lemminkäinen ja neidot	1907		x						x	x						uv	x		x		x	x
Gallen-Kallela Museo	Kuninkaanlinna Budapestissä (M599)	1908		x						x		x						x		x		x	x
Gallen-Kallela Museo	Ravintolakuva Budapestistä (M710)	1908		x						x		x						x		x		x	x
Gallen-Kallela Museo	Professori Zilagyí, Budapest (M594)	1908																x		x		x	x
Gallen-Kallela Museo	Tonavan sillan veistos (M595)	1908		x						x	x							x		x		x	x
Gallen-Kallela Museo	Katukuva Budapestistä (M597)	1908		x						x								x		x		x	x
Gallen-Kallela Museo	Kaksi herraa keskustelemassa Pariisin [Budapest] kadulla (M593)	1908		x						x		x						x		x		x	x
Yksityiskokoelma	Mary kuumalla lähteellä	1908		x						x		x	x					x		x		x	x
Gallen-Kallela Museo	Jokinäkymä illalla (M596A)	1908		x						x		x						x		x		x	x
Gallen-Kallela Museo	Jalopeura sillanpäässä kuutamossa (M596)	1908		x						x								x		x		x	x
Yksityiskokoelma	Kullervo petokarjoineen	1909		x														x		x		x	x
Yksityiskokoelma	Ukamban aro palaa	1909	x	x						x		x	x				uv	x		x		x	x
Gallen-Kallela Museo	Myrsky Ruovedellä (GKM-7369)	1909		x	x					x		x						x		x		x	x

x = EDXRF  
p = PLM  
uv = UV fluoresenssi



# Taulukko 1 jatk.

omistaja	teoksen nimi (inv. no.)	vuosi	koboltini/oletti	koboltinsininen	seruleeninsininen	synteettinen ultramarini	preussinsininen	koboltini/hreä	kuparivihreä/-sininen	kupariasetoarseniitti	kromivihreä	kromikeitainen	kadmiumkeittäinen/-oranssi	strontiumkeittäinen	koboltinkeittäinen	napolinkeltainen	orgaaninen punainen/violetti	siinoperi	lyijypunainen	maavärit	tiitaanvalkoinen	lyijyvalkoinen	sinkkivalkoinen
Yksityiskokoelma	Southern Cross "Etelän risti Afrikan taivaalla"	1909	x									x						?	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Kuu	1909	x														uv	x	x		x	x	
Kansalligalleria	Kikuju papyruskaiislikossa (A III 2170)	1909	x							x		x						x	x		x	x	
Kansalligalleria	Seebroja, Seeproja Nairobin lähistöllä (A III 2164)	1909	x, p		p					x, p		x, p				p	x, p		x		x	x	
Kansalligalleria	Kikujumies (A III 2163)	1909	x, p			p						x, p				p	x, p		x		x	x	
Kansalligalleria	Lepäävä Afrikkalainen, lepäävä villi (A III 2173)	1909	x									x					uv	x		x	x	x	
Kansalligalleria	Donya Sabuk -vuori (A III 2167)	1909	x, p	x, p				x	x	x		x, p				p	x		x		x	x	
Kansalligalleria	Aallottaria (A-1995-96)	1909	x, p			p						x					p	x		x	x	x	
Gallen-Kallela Museo	Nandi-heimoa (GKM-3468)	1909	x								x	x						x		x	x	x	
Kansalligalleria	Akaasiapuu aavikolla (A III 2172)	1909	x, p	x, p						x, p	x, p	x, p		x, p				x, p		x	x	x	
Kansalligalleria	Tanssivia kikujuotilaita (A III 2171)	1909	x									x					uv	x		x	x	x	
Kansalligalleria	Auringonlasku aavikolla (A III 2176)	1909	x, p								x	x, p						x		x	x	x	
Kansalligalleria	Tana river (A III 2166)	1909	x, p	x, p	x, p		p	x		x, p		x, p	x					x, p	x, p		x	x	
Gallen-Kallela Museo	Kamelin luuranko (GKM-316)	1909	x									x					uv	x		x	x	x	
Kansalligalleria	Mount Kenya pilvissä (A III 2179)	1909	x, p	x, p						x, p	x, p	x, p	x			p	x, p		x		x	x	
Gallen-Kallela Museo	Lepäävä villi, päivälepo	1909	x								x							x		x	x	x	
Yksityiskokoelma	Nature morte	1909	x								x	x						x		x	x	x	
Gallen-Kallela Museo	Kilimandjaro-vuori (GKM-7372)	1909	x								x	x						x		x	x	x	
Kansalligalleria	Suezin kanavan rantaa (A III 2175)	1909	x								x						uv	x		x	x	x	
Kansalligalleria	Nairobin ulkopuolelta (A III 2165)	1909	x								x	x	x				uv	x		x	x	x	
Kansalligalleria	Jokilaakso (A III 2174)	1909	x, p	x, p							x, p		x, p	x, p		p	x		x		x	x	
Kansalligalleria	Väinämöisen venematka (A II 911)	1909	x									x						x		x	x	x	
Yksityiskokoelma	Portti Nairobin kodissa	1909-10	x								x	x					uv	x		x	x	x	
Yksityiskokoelma	Kirsti ja banaani-lehti	1909-10	x	x							x	x					uv	x		x	x	x	
Yksityiskokoelma	"Aropuun juurakko", juurakoita	1909-10	x								x	x	x					x		x	x	x	
Yksityiskokoelma	Kaadettu puhveli	1909-10	x															?		x	x	x	
Gallen-Kallela Museo	Haukka (GKM-3467)	1909-10	x									x						x		x	x	x	
Yksityiskokoelma	Kamelin luuranko arolla	1909-10	x									x						x		x	x	x	
Yksityiskokoelma	Pyörremyrsky Nairobin tiellä; "Upepa"	1909-10	x								x	x						x		x	x	x	
Yksityiskokoelma	Kilimandjaro, itä-auringossa Nairobin kodista nähtynä	1909-10	x								x	x	x				uv	x		x	x	x	
Yksityiskokoelma	Kikujumies	1909-10	x								x	x						x		x	x	x	
Yksityiskokoelma	Arokulo	1909-10	x					x			x	x						uv	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Portti Nairobin kodissa, Härkävaunut Nairobin tiellä	1909-10	x								x	x					uv	x		x	x	x	
Kansalligalleria	Vaivasenpuu aavikolla (A III 2168)	1909-10	x	x, p						x	x	x, p				p	x		x		x	x	
Yksityiskokoelma	Kikuijusotilas	1909-10		x							x	x						x		x	x	x	
Yksityiskokoelma	Kenia-vuori	1909-10	x	x							x	x						x		x	x	x	
Kansalligalleria	Mount Kenya (A III 2177)	1909-10	x	x								x						x		x	x	x	
Kansalligalleria	Kukkiva korallipuu (A III 2178)	1909-10	x, p	x, p				x		x, p						p	x		x, p		x	x	
Yksityiskokoelma	Taivaaseen kurottuva musta käsi	1909-10	x									x						x		x	x	x	
Yksityiskokoelma	Viliit ja magnolia "Kukkiva magnolia-puu Nairobin arolla"	1909-10	x								x	x						x		x	x	x	
Gallen-Kallela Museo	Maisema Afrikasta "kaikkein kuumimmalta seudulta missä olimme" (M271)	1909-10	x	x	x			x		x	x	x						x		x	x	x	

x = EDXRF  
p = PLM  
uv = UV fluoresenssi



# Taulukko 1 jatk.

omistaja	teoksen nimi (inv. no.)	vuosi	kobolttivioletti	kobolttisininen	seruleeninsininen	synteettinen ultramarini	preussinsininen	kobolttivihreä	kuparivihreä/-sininen	kupariasetoarseniitti	kromivihreä	kromikeitainen	kadmiumkeltainen/-oranssi	strontiumkeltainen	kobolttinkeltainen	napolinkeltainen	orgaaninen punainen/violetti	siinoperi	lyijypunainen	maavärit	titaanivalkoinen	lyijyvalkoinen	sinkkivalkoinen
Gallen-Kallela Museo	Aarniometsä, tuokiokuva Afrikasta (GKM-7374)	1909-10	x	x						x		x	x				x	x			x	x	
Gallen-Kallela Museo	Leijona loikkaa (GKM-7373)	1909-10	x	x						x		x	x					?	x		x	x	
Gallen-Kallela Museo	Punainen meri (GKM-7371)	1909-10	x	x						x								x	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Sfinks ja hotelli	1910	x					x				x					uv	?	x		x	x	
Kansalliskallio	Punaisen meren rantaa (A III 2169)	1910	x	x													uv	x	x		x	x	
Mannerheim Museo	Cheetah (73)	1910-12/14	x							x	x	x					uv	x	x		x	x	
Kansalliskallio	Järvimaisema (A-2002-585)	1911	x, p				p			x, p		x					p	x	x		x	x	
Suomen Kulttuurirahasto	Professori Väinö Salmisen muotokuva	1911	x									x					uv	x	x		x	x	
Helsingin Yliopiston museo	Professori Matti Äyräpään muotokuva	1911	x									x					uv	x	x		x	x	
Kansalliskallio	Professori E.N.Setälän muotokuva (A II 942)	1911	x									x						x	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Apiloita maljakossa	1911	x	x	x			x		x		x	x				uv	x	x		x	x	
Kansalliskallio	Syysmaisema (A-2002-586)	1911	x		p					x, p		x, p					p	x	x, p		x	x	
Serlachius Museot	Tohtori E. W. Lybeckin muotokuva (2010)	1912	x		p							x						x	x, p		x	x	
Yksityiskokoelma	Lönnrot ja runonlaulajat	1912	x									x						x	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Phyllis Sjöströmin muotokuva	1914	x						x			x						x	x		x	x	
Gallen-Kallela Museo	Vainovalkeat (GKM-7376)	1914	x						x	x		x						x	x		x	x	
Gallen-Kallela Museo	Rantamaisema Tarvaspäästä (GKM-7377)	1915	x							x	x	x						x	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Jäiden lähtö Ruovedellä	1916	x	x						x		x					uv	x	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Rantamaisema	1915-17	x									x						x	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Kolme kreiviä laivalla	1917	x									x						x	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Uutisia lukeva Kirsti	1917	x									x	x	x			uv	x	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Kirsti soittaa selloa	1917	x									x	x				uv	x	x		x	x	
Kustannusosakeyhtiö Otava Oy	Eino Leinin muotokuva	1917	x									x	x					x	x		x	x	
Rauman taidemuseo	Talvimaisema	1917	x									x						x	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Talvi-ilta Kalelassa	1918	x									x	x					x	x		x	x	
Rauman taidemuseo	Jäiden lähtö	1918	x									x	x				uv	x	x		x	x	
Gallen-Kallela Museo	Ryijy-aihe (GKM-308)	1918		x								x	x					x	x		x	x	
Kansalliskallio	Eric O.W.Ehrnströmin muotokuva (A III 2152)	1919	x					x				x					uv	x	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Linuddin ikkunasta	~1920	x	x								x	x					?	x		x	x	
Gallen-Kallela Museo	Ensilumi Ruovedellä (GKM-7378)	1920	x									x	x					x	x		x	x	
Serlachius Museot	Kalliomaisema New Mexicosta (288)	1924	x	x								x						x	x		x	x	
Serlachius Museot	Mrs Margaret Lippo Hecht ja tytär Margareta, kaksoismuotokuva (618)	1924	x									x	x				uv	x	x	x	x	x	
Gallen-Kallela Museo	Mrs Hecht, muotokuva (GKM-313)	1924	x									x	x				uv	x	x	x	x	x	
Gallen-Kallela Museo	Näköala ikkunasta Chicagossa (GKM-314)	1924	x									x	x					x	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Muotokuva (GKM-314)	1924	x									x	x					x	x		x	x	
Kansalliskallio	Portti Taosissa (A III 2156)	1925	x, p									x, p	x					x	x		x	x	
Kansalliskallio	Taoskoti auringossa (A III 2158)	1925		x	p							x, p	x					x	x, p		x	x	
Kansalliskallio	Taoskoti kuutamossa (A III 2157)	1925	x, p									x, p	x				p	x	x, p		x	x	
Yksityiskokoelma	Näkymä Taos-vuorilta, hevosia	1925	x									x	x					x	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Näkymä Taos-vuorilta	1925	x	x								x	x					x	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Koti Taosissa	1925	x									x	x					x	x		x	x	

x = EDXRF  
p = PLM  
uv = UV fluoresenssi



## Taulukko 1 jatk.

omistaja	teoksen nimi (inv. no.)	vuosi	kobolttivioletti	kobolttinsininen	seruleeninsininen	synteettinen ultramarini	preussinsininen	kobolttivihreä	kuparivihreä/-sininen	kupariasetoarseniitti	kromivihreä	kromikeittainen	kadmiumkeittainen/-oranssi	strontiumkeittainen	kobolttikeittainen	napolinkeltainen	orgaaninen punainen/violetti	siinoperi	lyijypunainen	maavärit	titaanivalkoinen	lyijyvalkoinen	sinkkivalkoinen
Gallen-Kallela Museo	Hevonen ja lampaat (GKM-733)	1925	x					x		x		x					uv	x	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Näkymä Taos-vuorilta	1925	x							x		x						x	x		x	x	
Kansalligalleria	Väjä Taosvuorella (A III 2162)	1925	x							x		x						x	x		x	x	
Kansalligalleria	Taos-vuoret pilvien peitossa (A III 2161)	1925	x							x		x						x	x		x	x	
Kansalligalleria	Intiaani ratsain lumessa (A III 2160)	1925	x	x								x						x	x		x	x	
Kansalligalleria	Intiaani ratsain (A III 2159)	1925	x, p	x						x, p		x					p	x	x, p	x	x	x	
Yksityiskokoelma	Penitentit ristejään kantaen	1925		x						x		x						x	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Taos portti ja kaksi lumessa ratsastavaa intiaania	1925								x		x							?	x	x	x	
Serlachius Museot	Intiaaninainen New Mexicossa (289)	1925		x, p	x, p					x		x					uv	x	x, p		x	x	
Serlachius Museot	Piilipuu ja sininen lintu (290)	1925		x						x							uv	x	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Mannerheimin muotokuva, luonnon	1928		x						x		x						x	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Mannerheimin muotokuva luonnon	1929		x						x								x	x		x	x	
Mannerheim Museo	Mannerheimin muotokuva	1929		x						x		x						x	x		x	x	
Yksityiskokoelma	Alma von Christersonin muotokuva	Ajoittamaton																	?	x		x	x
Yksityiskokoelma	Piika ja sonni	Ajoittamaton		x						x		x						x	x		x	x	

x = EDXRF  
p = PLM  
uv = UV fluoresenssi



## taulukko 2

valmistaja	nimi	inv. no.	kobaltinvioletti	kobaltinsininen	seruleeninsininen	synteettinen ultramarini	preussinsininen	kobaltinvihreä	kupariasetoarseniitti	kuparivihreä	kromivihreä	kromikeiltainen	kadmiumkeiltainen/-oranssi	strontiumkeiltainen	kobaltinkeiltainen	orgaaninen punainen	sinooperi	lyijypunainen	maavärit	lyijyvalkoinen	sinkki-valkoinen	CaCO <sub>3</sub>	baryytti	lumusta
Syntons-Farben	Zinkweiss	GKM-4399																			x			
Beckmann's Syntons-Farben	Cobaltgrün	dunkel	GKM-4399					x, p																
Beckmann's Syntons-Farben	Cobaltgrün	hell (claire)	GKM-4399					x, p																
Beckmann's Syntons-Farben	Terra di Sienna	natural	GKM-4399															x	x	x	x			
Beckmann's Syntons-Farben	Permanentgrün	hell	GKM-4399						x	x													x	
Beckmann's Syntons-Farben	Englischoth	hell	GKM-?															x						
Bernhard Kahn & Co	Casslerbraun		GKM-4274																					
Bernhard Kahn & Co (Kölner Farben Fabrik)	Umbrä	Gebrannt	GKM-5207																					
Bernhard Kahn & Co (Kölner Farben Fabrik)	Münchener lack		GKM-6306												p				x					
Behrendt Farbe	vaalean sininen		GKM-4399	x, p		p															x, p			
Fritz Behrendt Farbe	kobaltgrün	hell	GKM-912					x, p																
Fritz Behrendt Farbe	Behrendtgrün	hellstes	GKM-4272								x, p*			x, p										
Fritz Behrendt Farbe	Behrendtgrün	hell	GKM-4272								x, p*			x, p										
Fritz Behrendt Farbe	Behrendtgrün	dunkel	GKM-4272								x, p*			x, p										
Fritz Behrendt Farbe	oranssi		GKM-898											x, p										
Fritz Behrendt Farbe	Elfenbeinschwarz		GKM-898																					x
Fritz Behrendt Farbe	Caput mortuum	deep	GKM-898															x						
Becker	Kremsenhv.		GKM-912																x	x				
Wilh. Becker	Kromoxidgrönt		GKM-898			p				x, p**	x, p													
Beckers Normalfärger AB	Terra di Sienna	raw	GKM-6306															x	x	x				
Beckers Normalfärger AB	Ultramarinblätt		GKM-6306			p													x					
Dr. Fr. Schoenfeld & Co.	Cobaltblue	dunkel	GKM-898	x, p																				
Dr. Fr. Schoenfeld & Co.	Karmin-Zinnober		GKM-4399													p	x, p							
Dr. Fr. Schoenfeld & Co.	Lichter Ocker	No.1	GKM-4399								(x?)							x	x	x				
Dr. Fr. Schoenfeld & Co.	Umbrä (Cyprische)	raw	GKM-6306															x						
Schönf. (epäselvä)	Elfenbeinschw.		GKM-912																					x
Schönf. (epäselvä)	Goldocker	gebr	GKM-912															x			x			
v. Pereira's Temperafarbe	Terra di Sienna	gebrant	GKM-4399															x	x	x	x			
v. Pereira's Temperafarbe	Terra di Sienna	nat. fell.	GKM-6306																					
v. Pereira's Temperafarbe	Ultramarin	hell	GKM-4399			p																		
v. Pereira's Temperafarbe	Kraplakk (Garance)	rosa	GKM-4399													p			x	x				
v. Pereira's Temperafarbe	ei saa selvää		GKM-4399																x					
v. Pereira's Temperafarbe	ei saa selvää		GKM-4399									x												
v. Pereira's Temperafarbe	Ultramarin	dunkel	GKM-?			p													x					

x = EDXRF

p = PLM

uv = UV fluoresenssi

\* hydratoitu kromioksidivihreä

\*\* hydratoidun kromioksidivihreän lisäksi kromioksidivihreää



## taulukko 2 jatk.

valmistaja	nimi	inv. no.	kobolttinvioletti	kobolttinsininen	seruleeninsininen	synteettinen ultramarini	preussinsininen	kobolttinvihreä	kupariase toarseniitti	kuparivihreä	kromivihreä	kromikeltainen	kadmiumkeltainen/-oranssi	strontiumkeltainen	kobolttinkeltainen	orgaaninen punainen	sinooperi	lyijypunainen	maavärit	lyijyvalkoinen	sinkkivalkoinen	CaCO <sub>3</sub>	baryytti	lumusta
v. Pereira´s Temperafarbe	Casslerbraun	GKM-?	x, p																x					
v. Pereira´s Mediumfarbe	cerusa	GKM-4399																	x	x			x	
v. Pereira´s Neufarbe	demi ombre neu	GKM-4399																x						
Epäselvä	Alizarine-Madder	GKM-4399														p				x	x		x	
Epäselvä	Marine blue (seru...)	GKM-4399				p														x			x	
Epäselvä	org. pun.	ilman etikettiä	GKM-4399													?								
Epäselvä	vihreäkeltainen	ei etikettiä	GKM-4399				p				x, p									x	x	x	x	
Epäselvä	oranssi(?)	oranssietiketti	GKM-4399															x, p						
Epäselvä	oranssi	ruttuinen tuubinpuolikas	GKM-4399															x				x		
H. Schmincke & Co	Kobaltblau	hell	GKM-898	x																				
H. Schmincke & Co	Cölinblau		GKM-4399		x, p																x			
H. Schmincke & Co	Blanc d'Argent		GKM-4399																					
H. Schmincke & Co	Kremserweiß no1		GKM-898																	x	x			
H. Schmincke & Co	Zinkweiß no2		GKM-898																	x	x			
H. Schmincke & Co	Kadmiumgelb 2.	hell	GKM-4399										x, p											
H. Schmincke & Co	Siena	gebrant	GKM-4399																x***, p					
H. Schmincke & Co	Terra di Sienna	gebrant	GKM-898																x					
H. Schmincke & Co	Römische ocker	gebrant	GKM-898																x***, p			x		
H. Schmincke & Co	Lichter ocker 1	nat.	GKM-898																x			x		
H. Schmincke & Co	Goldocker	gebrant	GKM-898																x			x		
H. Schmincke & Co	Grüne verde	gebrant	GKM-898																x					
H. Schmincke & Co	Caput mortuum	deep	GKM-6306																x	x				
H. Schmincke & Co	Blaugrünoxyd	no 103	GKM-912	x, p	x, p															x		x		
H. Schmincke & Co	Elfenbeinschwarz	no 146	GKM-898																					x
H. Schmincke & Co	Elfenbeinschwarz		GKM-4273																					
Schm (ei saa selvää)	Violet cob.		GKM-912	x, p																x	x			
H. Schmincke	Zinnoberrot		GKM-898																x, p		x	x		

x = EDXRF

p = PLM

uv = UV fluoresenssi

\*\*\* raudan lisäksi tunnistettiin arseni



## taulukko 2 jatk.

valmistaja	nimi	inv. no.	koboltinvioletti	koboltinsininen	seruleeninsininen	synteettinen ultramariini	preussinsininen	koboltinvihreä	kupariase toarseeniitti	kuparivihreä	kromivihreä	kromikeiltainen	kadmiumkeltainen/-oranssi	strontiumkeltainen	koboltinkeltainen	orgaaninen punainen	sinooperi	lyijypunainen	maavärit	lyijyvalkoinen	sinkki-valkoinen	CaCO <sub>3</sub>	baryytti	luumusta
Weimarfarbe	Cadmium	hellst	GKM-4399										x <sup>^</sup> , p							x				
Weimarfarbe	Cadmium	hellst	GKM-912										x, p						x	x				
Weimarfarbe	Ultramarin		GKM-912			p														x		x		
Weimarfarbe	Ultramarin		GKM-898			p														x		x		
Weimarfarbe	Kobaltblau		GKM-912	x, p															x	x		x		
Weimarfarbe	Krapp	rosa	GKM-912												p				x		x			
Weimarfarbe	Permanentgrün	hell	GKM-912					x, p			x, p									x		x		
Weimarfarbe	Permanentgrün	dunkel	GKM-898							x, p <sup>*</sup>									x	x		x		
Weimarfarbe	Vert émeraude	feurig	GKM-898							x, p <sup>*</sup>									x	x		x		
Weimarfarbe	Lichterocker		GKM-912															x	x					
Weimarfarbe	Lichterocker		GKM-898															x						
Weimarfarbe	Goldocker		GKM-898															x						
Weimarfarbe	Terra di Sienna	nat.	GKM-898																x					
Weimarfarbe	Terra di Sienna	gebr.	GKM-6306															x						
Weimarfarbe	Zinx-Kremsenweiss		GKM-898																x	x		x		
Sadolins farven	Cinnoberrodt		GKM-4399														x, p							
J. Bloxx Fils á vieux-dieu	Vert compose	no 2	GKM-4399							x, p <sup>*</sup>				x, p										
Hienoimmat öljyvärit	Terra de Sienna	polttamaton	GKM-898															x			x	x		
Hienoimmat öljyvärit	Terra de Sienna	polttamaton	GKM-6306															x			x			
Pelikanfarbe	Zinnober imit	hell	GKM-898														x, p							
Talens	Kraplak	rosa qual 2	GKM-898												?				x	x	x			
Talens	Terra di Sienna	raw	GKM-898															x	x	x		x		

x = EDXRF

p = PLM

uv = UV fluoresenssi

\* hydratoitu kromioksidivihreä

^kadmium lisäksi tunnistettiin tallium



# Gustaf Nyström ja Suomen puukirkkojen ainutlaatuisuus

Anna Ripatti

Tämän artikkelin tavoitteena on esittää uusi tulkinta Suomen 1600- ja 1700-luvuilla rakennettujen puukirkkojen ja etenkin niin sanottujen pohjalaisten tukipilarikirkkojen varhaisesta tutkimushistoriasta.<sup>1</sup> Puukirkkotutkimusten alkuvaiheet ajoitetaan yleensä 1920-luvulle, mutta ne alkoivat jo huomattavasti aiemmin. Puukirkkojen arvostus muuttui ratkaisevasti 1890-luvun kuluessa, ja 1900-luvun vaihteessa niistä tuli yleisesti arvostettua rakennusperintöä. Arkkitehti Gustaf Nyström (1856–1917) ymmärsi ensimmäisenä tutkijana pohjalaisen tukipilarirakenteen ainutlaatuisuuden. Nyström luennoi löydöistään, mutta hänen suunnittelemansa julkaisu Suomen puukirkkoarkkitehtuurista ei koskaan valmistunut. Siksi hänen tutkimuk-

sensa ovat jääneet tähän asti lähes kokonaan vaille huomiota.

Saloisten kirkon tutkimushistoriaa selvittäessään Lars Pettersson mainitsi Gustaf Nyströmin varhaisena puukirkkojen tutkijana.<sup>2</sup> Hän totesi Nyströmin yksittäiseen julkaisuun viitaten, että ”Nyström on nähtävästi ensimmäisenä oivaltanut pohjalaisen tukipilarikirkon erikoisuuden.”<sup>3</sup> Petterssonin tarjoama tutkimuksellinen johtolanka sittemmin unohtui, eikä Nyströmin julkaisemattomia puukirkkotutkimuksia ole aiemmin tutkittu lainkaan. Tutkijat ovat sitä vastoin esittäneet pohjalaisen tukipilarirakenteen varhaisesta tutkimushistoriasta erilaisia tulkintoja. Henrik Liliuksen mukaan 1930-luvun lopussa puukirkkotutkimuksensa aloittanut Lars Pettersson löysi pohjalaisten tukipilareiden mielenkiintoisen rakenteen.<sup>4</sup> Petterssonin yksityiskohtaiset tutkimukset mitä ilmeisimmin johtivat tähän mielikuvaan. Renja

Suominen-Kokkonen on vastikään kyseenalaistanut tämän tulkinnan. Hän on esittänyt, että wieniläisen taidehistorioitsija Josef Strzygowskin kirjoitukset pohjalaisista tukipilarikirkoista vaikuttivat Petterssonin näkemyksiin kyseistä rakennetta koskien.<sup>5</sup> Strzygowski esitetäänkin toistuvasti Suomen puukirkkoarkkitehtuurin arvojen löytäjänä. Hänen 1920-luvun alun tutkimuksensa on nähty alkuna paitsi puukirkkojen tutkimiselle myös kiinnostukselle niitä kohtaan.<sup>6</sup> Strzygowski tulkitsi Suomen puukirkot itsenäiseksi rakennusryhmäksi, jotka todistivat pohjoisen kansan ikaikaisesta ilmaisuvuomasta. Vuonna 1923 hän kirjoitti, että Länsi- ja Pohjois-Suomen kirkkojen hirsistä salvotut tukipilarit olivat ”yksi nerokkaimmista ratkaisuista, mitä puurakennustaitteessa on milloinkaan tehty”.<sup>7</sup> Pohjalaisten tukipilarikirkkojen rakenteelliset ratkaisut ja kiinnostus puukirkkojen arkkitehtuuriin eivät kuiten-





kaan olleet tuolloin uutuus. Gustaf Nyström luennoi opiskelijoilleen ja laajalle yleisölle Suomen puukirkkoarkkitehtuurin erityispiirteistä 1900-luvun alkuvuosista lähtien. Tukipilarirakenteiden erityisyys oli arkkitehtuurin asiantuntijoiden ja todennäköisesti myös muiden asiaa harrastaneiden tiedossa viimeistään 1910-luvulla.

Suomen rakennussuojelun ja restauroinnin historioissa Gustaf Nyström esiintyy usein taustavaikuttajana. Hän oli Muinaistieteellisen toimikunnan jäsen vuosina 1897–1908 ja ajoi voimakkaasti näkemystä, jonka mukaan vanhojen rakennusten restauroinnin tuli perustua mahdollisimman tarkoilte rakennuksessa paikan päällä tehtäville tutkimuksille.<sup>8</sup> Mahdollistaakseen tämän tärkeänä pitämänsä periaatteen Nyström pyrki kouluttamaan tulevista arkkitehteistä rakennusperinnön tutkimisen ammattilaisia. Hän aloitti arkkitehtiopiskelijoiden yhteiset mittauspiirustusmatkat, joiden aikana opiskelijat harjaantuivat rakennusten mittaamiseen ja dokumentointiin. Nämä dokumentointimatkat muodostivat Nyströmin tutkimustoiminnan ytimen. Ne suuntautuivat aluksi keskiaikaisiin kivikirkkoihin, mutta ne olivat tärkeitä myös puukirkkojen arvonnousulle. Arkki-

tehtiopiskelijoiden mittauspiirustusmatkojen historiaa ei kuitenkaan ole varsinaisesti tutkittu, vaikka tutkijat sivuavat niitä usein ja vaikka Vilhelm Helander on kirjoittanut niistä yleisesityksen.<sup>9</sup> Tämä johtuu todennäköisesti lähteiden hajanaisuudesta ja siitä, että niistä tunnetaan toistaiseksi vain niukasti kirjallisia lähteitä. Teknillisen korkeakoulun mittauspiirustusmatkojen merkitys kotimaan rakennusperinnön tutkimisessa ja tunnetuksi tekemisessä oli 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa huomattava ja limittyi Suomen Muinaismuistoyhdistyksen taidehistoriallisten retkikuntien paremmin tunnettuun historiaan.

Tarkastelen tässä artikkelissa mittauspiirustusmatkoihin liittynyttä prosessia, jonka kuluessa puukirkkojen arvostus muuttui. Muutos kytkeytyi pyrkimykseen kartoittaa, kirjoittaa ja julkaista suomalaisen rakennustaiteen historia, Muinaismuistoyhdistyksen taidehistoriallisiin retkikuntiin sekä Nyströmin toimintaan arkkitehtuurin opettajana ja rakennussuojelun vaikuttajana. Artikkelin aluksi käsittelen Nyströmin johtamien mittauspiirustusmatkojen tavoitteita, koska pidän niitä ratkaisevan tärkeinä hänen puukirkkotutkimustensa ymmärtämiselle. Sen

jälkeen pureudun puukirkkojen arvostuksen muuttumiseen. Lopuksi tulkiten Nyströmin puukirkkotutkimuksia säilyneiden lähteiden perusteella. Vaikka hän ei ehtinyt julkaista tutkimustensa tuloksia, ne ovat kuitenkin tavoitettavissa ainakin jossain määrin hänen julkaisemattomien luentokäsikirjoitustensa, kirjeenvaihtonsa ja opiskelijoidensa luento-  
muistiinpanojen kautta. Lisäksi niitä valaisee laaja piirustusmateriaali, jonka hän kokosi yhdessä opiskelijoidensa kanssa Teknilliseen korkeakouluun.

### **Mittauspiirustusmatkat ja niiden tavoitteet**

Monet 1800-luvun ja 1900-luvun alun tutkijat uskoivat, että kansan ominaispiirteet ja ilmaisuvoima ilmenivät rakennuksissa ja esineissä. Kansan elinkelpoisuuden osoittaminen kuului tuolloin rakennusperinnön tutkimuksen tärkeimpiin tavoitteisiin. Erityisesti keskiaikaisten kivikirkkojen avulla tutkijat pyrkivät kertomaan Suomen köyhän kansan kuuluneen jo varhain eurooppalaisen sivistyksen piiriin. Eliel Aspelin kuului tutkijoihin, jotka kokivat tärkeäksi osoittaa, että suomalaisilla oli oma, kotoperäinen ja samalla kansainvälisesti vertailukelpoinen taide ja arkkitehtuu-



ri. Hän julkaisi vuonna 1891 Suomen taiteen historian ensimmäisen yleisesityksen, joka kattoi myös arkkitehtuurin.<sup>10</sup> Sitä valmistellessaan Aspelin käytti Gustaf Nyströmiltä saamaansa mittauspiirustusmateriaalia Suomen keskiaikaisista kivikirkoista. Jouluna 1890 Nyström kirjoitti Pariisissa opintojaan täydentäneelle opiskelijalleen Usko Nyströmille:

Jag tycker om Aspelin, han söker att visa hvad vi själfva äga ... Nu skall han taga itu med vår äldsta arkitektur och har bedt mig om våra uppmätningar af de gamla kyrkorna. Dem skall han gerna få och mera till bara vi hinna. Ty, ehuru det går långsamt, har jag lofvat mig sjelf att så långt jag hinner, uppmäta de vördnadsvärda blad vår äldre kyrkokonst efterlemnad.<sup>11</sup>

[Pidän Aspelinista, hän pyrkii näyttämään mitä me itse omistamme. ... Nyt hän aikoo ottaa selvää vanhimmasta arkkitehtuuristamme ja on pyytänyt minulta mittauksiimme vanhoista kirkoista. Ne hän saa ja myös lisää, kunhan vain ehdimme. Vaikka työ edistyy hitaasti, olen luvannut itselleni, että niin pitkälle kuin vain ehdin, mittaan vanhimman kirkkotaiteemme jälkeensä jättämät kunnianarvoiset sivut.]

Gustaf Nyström oli vastikään aloittanut opiskelijoidensa kanssa kunnianhimoisen projektin, jonka päämääränä oli dokumentoida mittauspiirustuksin kaikki Suomen vanhat kirkot. Piirustukset sijoitettiin Polyteknillisen

opiston (vuodesta 1908 lähtien Teknillisen korkeakoulun) arkistoon odottamaan näiden historian ”kunnianarvoisten sivujen” julkaisemista arvoisellaan tavalla.

Polyteknillisen opiston arkkitehtiopiskelijoiden kotimaan kohteisiin suuntautuneet mittauspiirustusmatkat alkoivat pääsiäisenä 1889, jolloin kymmenkunta kolmannen vuosikurssin opiskelijaa mittasi ja piirsi Turun tuomiokirkkoa ja Maarian kirkkoa Nyströmin ja Onni Törnqvistin johdolla. Kohteet oli valittu paitsi arvonsa perusteella, myös siksi, että ne olivat rautateitse kätevästi saavutettavissa.<sup>12</sup> Turun tuomiokirkko, jonka kappeleita parhaillaan kunnostettiin ja jonka kokonaisvaltaista restaurointia suunniteltiin, oli tärkein, suurikokoinen, kiireellisin ja samalla myös haasteellisin dokumentointikohte.<sup>13</sup>

Seuraavina vuosina arkkitehtiopiskelijat jatkoivat kirkkojen mittaamista ja piirtämistä pareittain, ja kohteina olivat aluksi Hattulan, Vanajan ja Pohjan keskiaikaiset kivikirkot. Vaikka Muinaismuistoyhdistyksen retkikunnat olivat vastikään dokumentoineet samat kirkot, sen retkillä ei ehditty käyttää aikaa rakennusten huolelliseen mittaamiseen.<sup>14</sup> Polyteknillinen opisto ja sen seuraaja Teknillinen korkeakoulu järjestivät mittauspii-

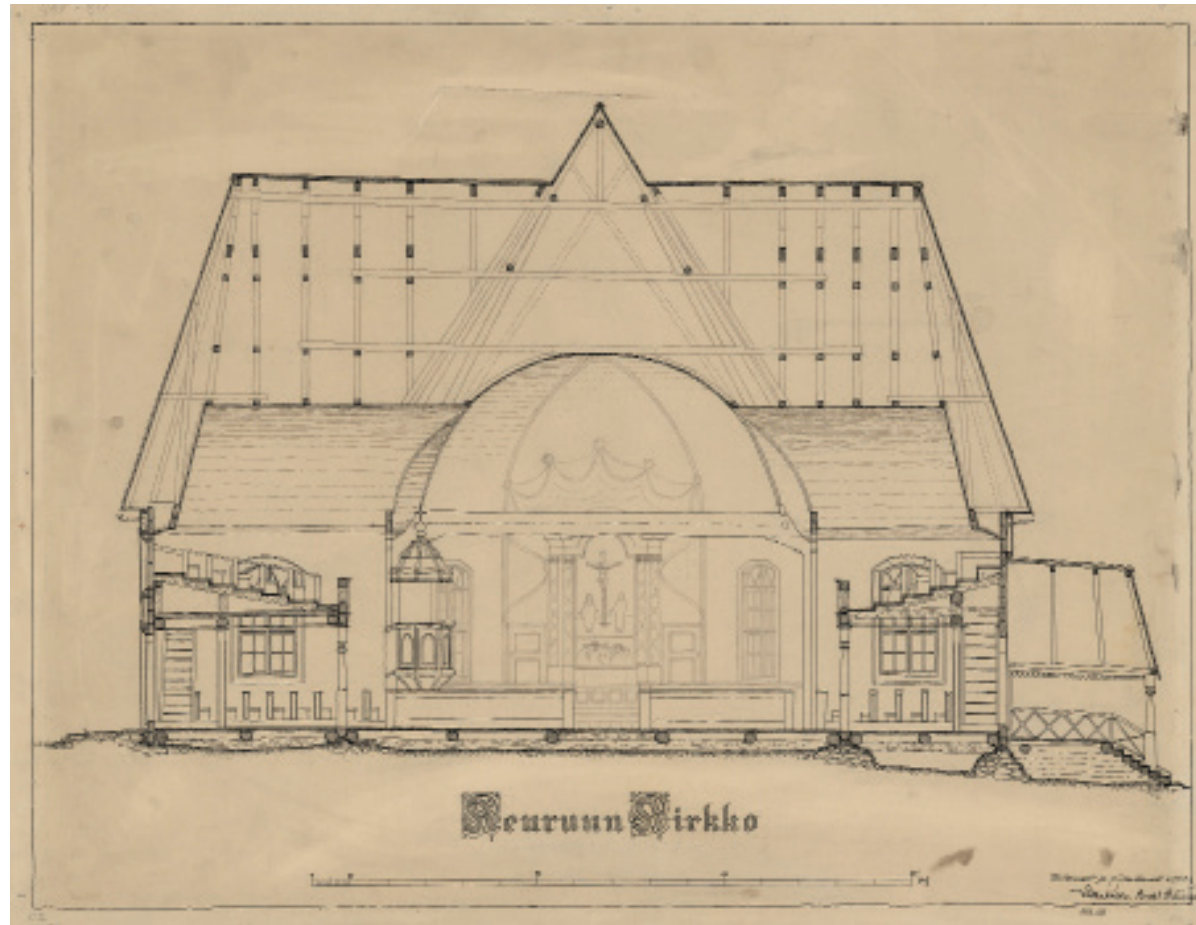
rustusmatkoja lukukausien aikana ja niiden päätteeksi, tosin 1890-luvulla, jolloin useat arkkitehtiopiskelijat osallistuivat Muinaismuistoyhdistyksen tutkimusretkille, yhteisten matkojen järjestämisessä näyttää olleen vuosien tauko.<sup>15</sup> Kesäisin opiskelijat mittasivat ja piirsivät vanhoja rakennuksia eri puolilla Suomea. Polyteknillisen opiston muututtua Teknilliseksi korkeakouluksi Suomessa ei voinut valmistua arkkitehdiksi ilman mittauspiirustuksen laatimista merkittävästä kotimaisesta rakennuksesta.<sup>16</sup>

Mittauspiirustuksia kertyi vähitellen Teknillisen korkeakoulun arkistoon.<sup>17</sup> Nyström kuitenkin valitti dokumentoinnin valtavaa määrää, hankalaa luonnetta ja varojen puutetta retkien toteuttamiseen. Keväällä 1911 Teknillisen korkeakoulun opettajaneuvosto myönsi 1250 markkaa vanhemman suomalaisen rakennustaiteen mittauspiirustusten laatimiseen, koskien erityisesti Turun tuomiokirkkoa.<sup>18</sup> Seuraavana vuonna sama neuvosto myönsi Nyströmille 800 markkaa *Gamla byggnader i Finland* -julkaisusarjan toimituskuluihin.<sup>19</sup> Puukirkkojen mittauspiirustuksia on säilynyt 1910-luvulta paljon, ja osa niistä on laadittu tätä julkaisusarjaa varten. Nyström toteutti syyskuussa 1913 Tek-



nillisessä korkeakoulussa näyttelyn, jossa oli esillä noin viisikymmentä kirkko- ja linnapiirustusta.<sup>20</sup> Piirustusarkistoa kartuttaakseen Teknillinen korkeakoulu jakoi rahapalkintoja ansiokkaille mittaajille ja osti Carolus Lindbergin vanhan suomalaisen rakennustaiteen piirustuskokoelman vuonna 1916.<sup>21</sup> Tuolloin *Arkitekten*-lehti julkaisi Nyströmin johdolla laadittuja mittauspiirustuksia ja antoi tunnustusta tämän aloittamalle vanhojen rakennusten dokumentointityölle.<sup>22</sup>

Kotimaan rakennusmonumenttien mittaaminen ja piirtäminen liittyivät niin Suomessa kuin muuallakin Euroopassa Polyteknillisten oppilaitosten opetustoimintaan.<sup>23</sup> Ulkomaisten kollegoidensa tavoin Nyström käytti mittauspiirustuksia opetusvälineinä. Niiden tarkoituksena oli johdattaa opiskelijat vanhojen rakennusten huolellisen havainnoinnin ja dokumentoinnin kautta arkkitehtuurin historiaan. Nyström yritti niiden avulla vakuuttaa tulevat arkkitehdit historian tutkimisen ja tuntemisen hyödyllisyydestä. Vanhat rakennukset tarjosivat hänen mukaansa loputtomasti esimerkkejä siitä, miten entisaikojen kollegat olivat ratkoneet parhailla mahdollisilla tavoilla erilaisia suunnitteluongelmia.<sup>24</sup>



Kuva 1. Vilho Kolho ja Bertel Strömmer, mittauspiirustus Keuruun kirkosta, 1912. Tussi kartongille, 50 x 65 cm. Kuva: Aalto-yliopiston arkisto.



Tanskan kuninkaallisen taideakatemian opiskelijoiden tekemät tarkat ja elegantisti toteutetut vanhojen rakennusten mittauspiirustukset tarjosivat esikuvan, johon Nyström opiskelijoineen pyrki.<sup>25</sup> Tanskassa arkkitehtiopiskelijoiden perustama *Föreningen af 3. December 1892* edisti kotimaan vanhan arkkitehtuurin tutkimusta ja julkaisi niiden tuloksia vuodesta 1894 lähtien.<sup>26</sup> Rakennusperinnön dokumentoinnissa Tanska oli ihailtu esikuva myös ruotsalaisille arkkitehteille. Ruotsissa arkkitehtiopiskelijat perustivat vuonna 1908 *Arkitekturminnesföreningen*-nimisen yhdistyksen dokumentointimatkojen järjestämiseen. Yhdistys julkaisi heti samana vuonna ensimmäisen osan sarjasta *Svensk Arkitektur*, jossa se esitteli matkojen tuloksia tekstein, piirustuksin ja valokuvin.<sup>27</sup> Nyström hyödynsi sarjaa opetuksessaan. Kotimaan rakennusperinnön tutkimisen ja esittämisen tavoite oli kaikkialla Pohjoismaissa sama; päämääränä oli luoda korkeatasoinen, kansallisesti leimallinen arkkitehtuuri, joka perustui kotimaiseen rakentamisen traditioon.

Tanskan uudessa arkkitehtuurissa oli Nyströmin ja monien muiden aikalaisten mukaan hyödynnetty onnistuneesti vanhaa ko-

timaista tiiliarkkitehtuuria. Siellä paikallisen rakennusperinnön tutkiminen oli johtanut korkeatasoiseen ja omaperäiseen uuteen arkkitehtuuriin. Tämän Nyströmin usein toistaman käsityksen hän sai kirjattua Muinaistieteellisen toimikunnan pöytäkirjaan vuonna 1904:

Det är obestrifligt att den nyare byggnadskonstens sundaste och mest beaktansvärda framsteg i de öfriga nordiska länderna nära sammanhänger med det noggranna studium man der egnat den äldre inhemska arkitekturen och som tillfört byggnadskonsten värdefull kunskap om det som i eget land pröfvats och befunnits godt.<sup>28</sup>

[On selvää, että uudemman rakennustaiteen terveimmät ja huomionarvoisimmat edistysaskeleet muissa Pohjoismaissa ovat läheisesti yhteydessä siellä harjoitettuun huolelliseen vanhemman kotimaisen arkkitehtuurin tutkimiseen, joka on tuonut rakennustaiteelle arvokasta tietoa siitä, mitä omassa maassa on kokeiltu ja hyväksi havaittu.]

Tanskaan suuntautuivat myös useat Nyströmin johtamat opintomatkat.<sup>29</sup> ”Varmaa laatu näkyy Tanskan arkkitehtuuri kulkevan puhtaalla kansallisella pohjalla luonnollisilla ja selvillä muodoilla, ei mitään ponnistelua, teennäistä”, kirjoitti vaikutelmistaan kesällä 1903 Tanskan matkalle osallistunut arkkitehti Kauno S. Kallio.<sup>30</sup> Pohjoismaisten kollegojen kanssa käydyt keskustelut rakennusperin-

nöstä ja sen dokumentointitavoista johtivat myös piirustusten, kuvien ja julkaisujen vaihtoon. Tanskalainen kollega Hans J. Holm lähetti Nyströmille vuonna 1905 painetun piirustuskokoelman, joka esitteli vanhempaa pohjoismaista arkkitehtuuria. Nyström toivoi kiitoskirjeessään, että Suomessakin herätäisiin ymmärtämään pohjoismaisen rakennusperinnön arvo.<sup>31</sup> Hän ihaili tanskalaisten tapaa säilyttää vanhaa kulttuuriaan ja heidän taitoaan rakentaa uutta sen varaan:

Det är vackert, vackert, att se huru Ni, Danske, bevara Eder gamla kultur – och huru ny, frisk och stark, växer fram derut. Huru djup sanning ligger det icke i Martin Nyrop’s: ”Af gammelt jern kan smedes ny Vaaben!”<sup>32</sup>

[Kaunista, niin kaunista on nähdä, kuinka Te tanskalaiset säilytätte vanhaa kulttuuriaanne – ja kuinka uusi, virkeä ja vahva kasvaa siitä. Kuinka syvä totuus piileekään Martin Nyropin motossa ”Vanhasta raudasta voi takoa uusia aseita!”]

Nyströmin kunnianhimoisena päämääränä oli kattava tutkimus Suomen kirkkoarkkitehtuurista, puukirkot mukaan lukien. Näin laaja tutkimus- ja julkaisuhanke oli mahdollista toteuttaa vain yhteistyössä. Nyströmin opiskelija Otto-livari Meurman alkoi vuonna 1914 tehdä väitöskirjaa Suomen kirkkoarkkitehtuurista ja etenkin Carl Ludvig Engelin



puukirkoista.<sup>33</sup> Carolus Lindberg laati puolestaan Nyströmin ohjauksessa väitöskirjan tiilen käytöstä Suomen keskiaikaisissa kivikirkoissa.<sup>34</sup> Molemmat olivat mitä ilmeisimmin tarkoitettu täydentämään Nyströmin suunnittelemaa näyttävästi kuvitettua julkaisua Suomen arkkitehtuurin historiasta.

### Puukirkot tutkimuskohteina

Mittauspiirustusmatkojen alkaessa puukirkot eivät olleet ensisijaisesti tutkittavien kohteiden joukossa, mutta ne herättivät jo varhain huomiota. Kun Muinaismuistoyhdistys aloitti taidehistorialliset tutkimusretket Emil Nervanderin johdolla vuonna 1871, samana vuonna ilmestynyt yhdistyksen opaskirja kertoi niistä seuraavasti:

Tarkastusta ansaitsevat myöskin maamme vanhemmat puukirkot, jotka ulkomuotonsa puolesta lähinnä liittyvät götiläiseen taiteenmuotoon ehkä akkuna- ja ovilävet, rakennusaineen vuoksi, enimmästi ovat saaneet suorakulmisen muodon. Noissa rakennuksissa on huomattava sisäkatto, joka joskus tynnyriholvin muodossa peittää katonkannattimet. Myöskin pienemmät koristavaiset osat katon-harjalla, akkunoiden äärillä sekä veistokset ja raudoitukset ovilla ansaitsevat usein kuvaamista.<sup>35</sup>

Vaikka Muinaismuistoyhdistyksen tutkimusretkien osallistujat dokumentoivat puukirkkoja ensimmäisestä retkestä lähtien, vielä



1890-luvun alkupuolella tutkijat eivät nähneet uuden ajan kirkkoarkkitehtuurissa keskiaikaisiin verrattavia arvoja. Vuonna 1891 Eliel Aspelin luonnehti 1700-luvun puukirkkoja seuraavasti: ”sen mukaan mitä tunnetaan ei näillä rakennuksilla ylipäätään ole huomattavaa taiteellista arvoa”. Tiedostaen, että Tukholman yli-intendentinviraston arkkitehdit olivat hyväksyneet, elleivät jopa laati-

Kuva 2. Reinhold Fabritius, *Karunan kirkko*, Muinaismuistoyhdistyksen ensimmäinen taidehistoriallinen retkikunta 1871. Vesiväri ja lyijykynä, 18 x 27 cm. Kuva: Historian kuvakokoelma, Museovirasto.



neet niiden piirustukset, hän kuitenkin lisäsi: ”on kyllä mahdollista että maalaiskirkoissamme voisi olla yhtä ja toista arvokkaampaakin, etupäässä suhteiden kauneuteen nähden, mutta sen seikan arvostelemiseksi ovat tarpeelliset tutkimukset tekemättä.”<sup>36</sup> Aspelin saattoi toistaa julkaisuaan varten konsulttimansa Nyströmin ajatuksia. Puukirkkojen ”tarpeelliset tutkimukset” olivat nimittäin juuri alkamassa.

Puukirkkojen arvonnousu liittyi kasvavaan kiinnostukseen kansanrakennuksia kohtaan. Vuoden 1892 kesällä Muinaismuistoyhdistyksen retkikuntaan osallistuneet arkkitehdit Selim A. Lindqvist, John Stolpe ja arkkitehtipiskelija Lars Sonck piirsivät runsain määrin talonpoikien rakennuksia hirsisalvoksineen. Aiempien tutkimusretkien tapaan he laativat retkiohjelman mukaisesti myös puukirkoista pohjapiirustukset ja valokuvassivat tai piirsivät ne ulkoapäin. Retkikunnan matkustaessa Tampereelta höyrylaivalla Virroille, Ruovedelle ja Kuruun niiden puukirkot olivat Emil Nervanderin mukaan pettymys. Poikkeuksena oli kuitenkin Kärkölen kirkko, jonka arkkitehtuuri teki Nervanderiin vaikutuksen. Nervander ja kirkkoa dokumentoinut Lindqvist kohdistivat tuolloin huomion van-

han puukirkon arkkitehtuurin esteettiseen arvoon.<sup>27</sup>

Kansanrakennukset innostivat tuolloin taiteilijoita, arkkitehteja ja tutkijoita. Vuonna 1894 arkkitehti Vilho Penttilä julkaisi piirustuksiaan eteläsuomalaisista luhtiaitoista, ja Suomen Käsityön Ystävät julkaisi ensimmäisen suomalaista tyyliä etsineen huonekalukilpailun tulokset. Saman vuoden kesällä polyteekkari Yrjö Blomstedt ja arkkitehti Victor Sucksdorff toteuttivat laajan tutkimusmatkansa Karjalaan, jonka aikana he keskittyivät kansanrakennusten ja esineellisen kulttuuriperinnön dokumentointiin.<sup>38</sup> Kaksi vuotta myöhemmin Sucksdorff, Armas Lindgren ja Axel Wikström muodostivat Emil Nervanderin johtaman Muinaismuistoyhdistyksen Pohjanmaan-retkikunnan. Kuten Leena Valkeapää on osoittanut, kesän 1896 retken tärkeimpänä tarkoituksena oli pelastaa dokumentoiden seudun huonokuntoisten ja jopa purettavien kirkkojen Michael Toppe-liuksen ja muut ”Oulun koulun” maalaukset. Retkikunta piirsi ja valokuvasi ahkerasti seudun puukirkkoja, mutta mikään ei osoita heidän kiinnostuneen hirsistä salvotuista tukipilareista tai muista rakenteista. Pohjanmaan puukirkot näyttivät ulospäin vaatimattomilta,



Kuva 3. Selim A. Lindqvist, *Kärkölen kirkon oviaukko ja interiööri*, Muinaismuistoyhdistyksen viides taidehistoriallinen retkikunta 1892. Sekatekniikka, 28 x 19 cm. Kuva: Historian kuvakokoelma, Museovirasto.



eivätkä ne Nervanderin sanoin ”ensi silmäyksellä lupaa suurtakaan korvausta taidehistorioitsijalle nähdystä vaivasta”.<sup>39</sup> Päähuomio oli maalauksissa, mistä kertoo myös Armas Lindgrenin kuuluisa akvarelli Saloisten kirkon interiööristä eli ”Suomen San Marcosta”, kuten retkikunnan tuloksia esitelleen näyttelyn anonyymi vierailija tämän pienen maalaiskirkon tunnetusti nimesi.<sup>40</sup>

Puukirkkoarkkitehtuurin tutkimisen varhaisvaiheet kiinnittyivät paitsi kansanrakennusten dokumentointiin, myös kirkkojen purku- ja korjaushankkeisiin. Gustaf Nyströmistä tuli Muinaismuistoyhdistyksen ehdotuksesta Muinaistieteellisen toimikunnan jäsen ja ensimmäinen arkkitehtuurin ammattilais-asiatuntija vuoden 1897 alusta lähtien.<sup>41</sup> Toimikunnan tehtäviin kuului lausuntojen antaminen kunnostettavista tai purettavista julkisista rakennuksista ja kirkoista. Aiemmin toimikunta oli tukeutunut lähinnä Emil Nervanderiin kotimaan vanhempaa taidetta ja arkkitehtuuria koskevissa kysymyksissä.<sup>42</sup> Kirkkojen purkamisen ja korjausten lisäantäytessä niiden tutkimisen ja dokumentoinnin tarve kasvoi. Nyström teki tutkimusmatkoja toimikunnan määräyksestä, mutta omien sanojensa mukaan tärkeimmät ja pisimmät



**Kuva 4. Armas Lindgren, *Saloisten kirkon interiööri*, Muinaismuistoyhdistyksen kuudes taidehistoriallinen retkikunta 1896. Sekatekniikka, 39 x 28 cm. Kuva: Historian kuvakokoelma, Museovirasto.**

matkat hän teki omasta aloitteestaan. Välikillä mukana oli valtionarkeologi J. R. Aspelin, mutta kaikkein antoisimpia olivat hänen omien sanojensa mukaan ne, jotka hän teki joko yksin tai oppilaidensa kanssa.<sup>43</sup>

Nyströmin oppilaat dokumentoivat uuden ajan puukirkkoarkkitehtuuria 1900-luvun alkuvuosista lähtien. Kesällä 1905 vastavalmistunut arkkitehti Toivo Aukusti Paatola (entinen Packalin) sekä arkkitehtiopiskelijat Paavo Uotila ja (Jalo Oiva) Antti Viljanen kiersivät Hämälaís-Osakunnan lähettäminä dokumentoimassa kotiseutunsa Hämeen rakennusperintöä.<sup>44</sup> Paatola ja Uotila työskentelivät opintojensa aikana Nyströmin toimistossa.<sup>45</sup> He järjestivät retkien tuloksista näyttelyn, jossa oli esillä piirustuksia, maalauksia ja valokuvia alueen vanhoista kirkoista. *Hufvudstadsbladetin* mukaan näyttelyssä esitellyt Keuruun ja Petäjäveden kirkot olivat ”erittäin kiinnostavia joka suhteessa” (”ytterst intressanta i alla afseenden.”)<sup>46</sup> Opiskelijoiden ja nuorten arkkitehtien kesäiset dokumentointiretket johtuivat paitsi kansanrakentamisen ja kotiseutuhistorian muodikkuudesta, myös siitä, että kotimaan arkkitehtuurin historia oli tärkeä osa tulevien arkkitehtien koulutusohjelmaa. Puukirkoista





**Kuva 5. Toivo Paatola, Paavo Uotila ja Antti Viljanen kirkkoretkellä, valokuva 1905–1906. Kuva: Museokeskus Vapriikki.**

oli tullut arkkitehtien piirustusmatkojen kohteita ja kiinnostavaa rakennusperintöä, jota esiteltiin näyttelyin myös laajalle yleisölle.

### **Kärkölä, Saloinen ja puukirkkojen arvostus**

Puukirkkoarkkitehtuurin yleisessä arvostuksessa tapahtui selvä ja hämmästyttävän nopea muutos 1900-luvun vaihteessa. Vielä vuonna 1897 monet asiantuntijat pitivät Suomen 1600- ja 1700-lukujen kirkkoarkkitehtuuria mitättömänä. J. J. Tikkanen kirjoitti silloin Muinaismuistoyhdistyksen edellisen kesän retkikunnan tuloksia esittelevästä näyttelystä: ”Kuten yleensäkin maalaiskirkkomme 1600- ja 1700-luvuilta, ovat Pohjois-Pohjanmaan saman ajan kirkot hyvin vähäpätöisiä ja niiden arkkitehtuuri erittäin köyhää niin ulkoa kuin sisältäkin.”<sup>47</sup> Ainoastaan Tornion kirkon interiööri oli Tikkasen mielestä poikkeus. Sitä hän kuvaili sanoilla ”originelli, rikas ja pittoreski”.<sup>48</sup> Seuraavien vuosien aikana suhtautuminen puukirkkojen arkkitehtuuriin muuttui täysin, johtuen niiden aiempaa tarkemmasta tutkimisesta ja uudesta statuksesta omaperäisenä rakennusperintönä. Vierailtuaan Saloisten kirkossa kesällä 1899 Gustaf Nyström ymmärsi sen salvottujen tu-

kipilarien, kattorakenteen ja myös esteettisten arvojen erityisyyden. Hän välitti löytönsä nopeasti Muinaistieteellisen toimikunnan ja Muinaismuistoyhdistyksen asiantuntijoille sekä opiskelijoilleen. Asialla oli kiire, koska monet puukirkot ja niiden maalaukset olivat välittömässä tuhoutumisvaarassa.

Puukirkkojen ja tapuleiden purkaminen oli tuolloin yleistä, ja näin tapahtui muiden muassa Kärkölän puukirkolle. Kärkölän seurakunta anoi alkuvuonna 1897 Muinaistieteelliseltä toimikunnalta suostumusta uuden tiilikirkon myötä käyttämättömäksi jääneen, vuonna 1745 valmistuneen puukirkon purkamiseen ja sen hirsien käyttämiseen uutta kansakoulua varten. Kuten jo aiemmin kävi ilmi, kirkko oli dokumentoitu Muinaismuistoyhdistyksen tutkimusretkellä 1892. Toimikunnan uusi jäsen Nyström ei työmatkan vuoksi päässyt osallistumaan kokoukseen, jossa Kärkölän kirkosta keskusteltiin. Toimikunnan sihteeri J. R. Aspelin kirjoitti pöytäkirjaan, että jos Nyström katsoisi sen aiheelliseksi, kirkossa oli suoritettava uudet tutkimukset. Nyströmin ja Nervanderin kehotuksesta tutkimusmatkalle lähti kirkkojen taitavana dokumentoijana kunnostautunut Armas Lindgren. Hänen 25.8.1897 päivätyjen akvarelliensa





ja piirustustensa valmistuttua valtionarkeologi Aspelin antoi luvan kirkon purkamiseen.<sup>49</sup>

Kirjeestä, jossa Nyström esitti Muinaistieteelliselle toimikunnalle ”nöyrän ehdotuksensa” Kärkölen kirkon dokumentoinnista, välittyy paitsi hänen käsityksensä Suomen puukirkoista olennaisena osana Suomen arkkitehtuurin vielä kirjoittamatonta historiaa, myös hänen pyrkimyksensä muuttaa toimikunnan siihen asti suosimaa vanhojen rakennusten dokumentointitapaa aiempaa tarkemmaksi. Hän pyysi, että valokuvien ja perspektiiviakvarellien lisäksi Kärkölen kirkosta laadittaisiin pohjapiirustus ja myös leikkaus- ja julkisivupiirustukset tietyssä mittakaavassa. Nyströmin mukaan nimenomaan rakenteelliset ominaisuudet olivat tärkeitä puukirkoissa, kuten ne olivat Norjan sauvakirkoissakin.<sup>50</sup> Hän kohdisti huomion kirkon arkkitehtuuriin, jonka arvot voisivat huolellisella dokumentoinnilla välittyä tuleville sukupolville.

Käänteentekeviä sekä Nyströmin tutkimuksille että puukirkkojen arvostukselle laajemmin olivat korjaukset ja tutkimukset Saloisten kirkossa. Huonokuntoista kirkkoa korjattiin 1880-luvulla, jolloin paikkakunnalla kinasteltiin siitä, tuliko maalaukset poistaa ja



**Kuva 6. Armas Lindgren, Kärkölen kirkon interiööri, 1897. Vesiväri ja lyijykynä, 25 x 18 cm. Kuva: Historian kuvakokoelma, Museovirasto.**

siirtää museoon vai säilyttää alkuperäisellä paikallaan. Kuulopuheet kertoivat, että erään arkkitehdin mukaan maalauksilla ei ollut ”mitään kaunotieteellistä arvoa, eikä myös mitään hengellisyyttä korottavaa vaikutusta”.<sup>51</sup> Maalaukset jäivät tuolloin paikoilleen, vaikka useat pitivät selvänä, että ”sopimattomat” maalaukset vielä peitettäisiin. Paikkakunnalla vierailut Eliel Aspelin vaati maalausten tutkimista ja kuvausta ennen peittämistä. Vaikka Aspelinin mukaan maalausten taitteellinen taso oli alhainen, niillä oli kuitenkin kulttuurihistoriallista arvoa.<sup>52</sup>

Saloisten kirkon arvon määrittäminen tuli jälleen ajankohtaiseksi keväällä 1896 kirkon korjauksen yhteydessä. Yleisten rakennusten ylihallitus antoi Oulun lääninarkkitehti W. A. Tötterströmille tehtäväksi laatia kirkon korjaussuunnitelmat.<sup>53</sup> Muinaistieteellinen toimikunta valtuutti Emil Nervanderin valvomaan toimikunnan etua paikkakunnalla. Nervanderin johtama Muinaismuistoyhdistyksen retkikunta dokumentoi samana kesänä kirkkoa ja erityisesti sen maalauksia, joiden se pelkäsi pian tuhoutuvan.<sup>54</sup> Korjaushankkeen käynnistyttyä sanomalehdissä uutisoitiin, että Saloisten kirkko aiotaan hajottaa ja rakentaa uudelleen. Valtionarkeologi Aspelin



lähetti kysymysryöpyyn paikkakunnan kirkko-herranvirastolle ”vanhoista maalauksistaan mainion kirkon” hajottamishuhuista: kuka oli tehnyt päätöksen, kuinka pitkälle asiaa oli ajateltu, missä olivat piirustukset ja eikö kirkkoa voisi korjata hajottamatta?<sup>55</sup> Vastauskirjeessä vakuutettiin, ettei kirkkoa hajotettaisi: ”Sanomalehdet näkyvät aina tietävän enemmän asiasta kuin tarpeellista olisikaan.”<sup>56</sup>

Tötterströmin korjaussuunnitelma tähtäsi kirkon lämmityksen parantamiseen. Sen mukaan kirkon vanha sisäkatto olisi purettu ja korvattu uudella. Laudat, joissa 1600-luvun maalaukset olivat, oli tarkoitus käyttää lattian korottamiseen; ne olisi sijoitettu uuden lattian alle. Kuultuaan tästä Nyström kauhistui. Kirjeessään ruotsalaiskollegalleen Agi Lindegrenille hän kertoi suuttuneensa ja kironneensa Tötterströmin suunnitelman hyväksyneille Yleisten rakennusten ylihallituksen arkkitehdeille niin, ”että rikinkatku haisi joka nurkassa”.<sup>57</sup> Tuolloin vielä yleensä ajateltiin, että arvokkainta Saloisten kirkossa olivat sen värikylläiset maalaukset. Korostaen maalausten merkittävyttä Muinaistieteellinen toimikunta ehdotti, että Yleisten rakennusten ylihallitus laatisi uuden, maalaukset säilyttävän ja niiden tyyliin sopivan korjaus-

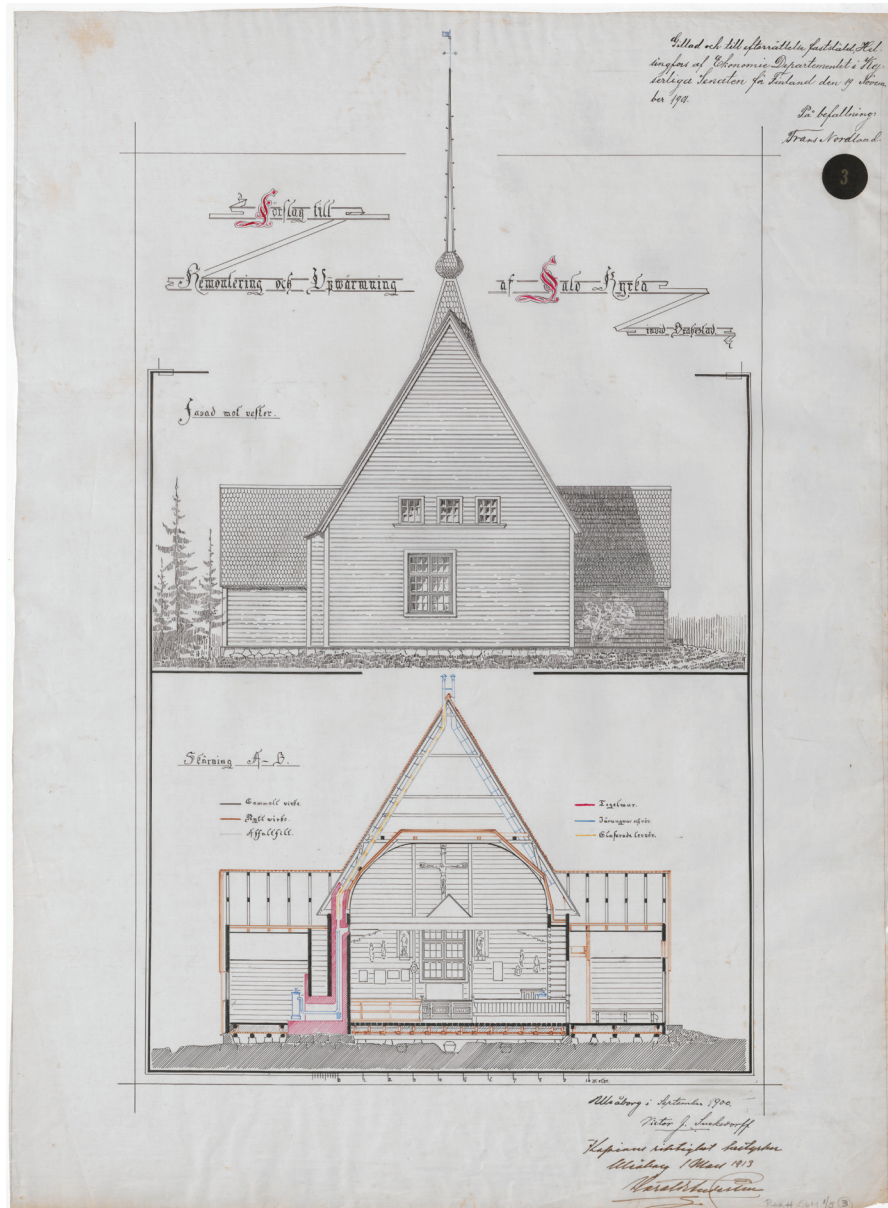
suunnitelman. Saloisten kirkko kuului sen mukaan taidehistoriallisessa mielessä maan kiinnostavimpiin kirkkoihin, ja Tötterströmin korjaussuunnitelma oli karkeinta mahdollista vandalismia.<sup>58</sup>

Nyström lähetti Tötterströmille kohteliaan kirjeen ja pyysi yhteistyötä tässä ”Suomen arkkitehtuurille erittäin merkittävässä ja kiinnostavassa asiassa”. Saloisten kirkko kuului Nyströmin mukaan Suomen arvokkaimpiin niin rakenteeltaan kuin maalauksiltaan. Hän pyysi lääninarkkitehtia tekemään kaikkensa, jotta sisäkatto maalauksineen säilyisi. Samalla hän vetosi myös Hailuodon kirkon ja sen maalausten säilymisen puolesta, joita uhkasi sama kohtalo.<sup>59</sup> Lääninarkkitehti Tötterström ja Yleisten rakennusten ylihallitus pitäytyivät kuitenkin kannassaan. Heidän mukaansa kirkkoa ei ollut mahdollista korjata maalaukset säilyttäen. Nervander kehotti valtionarkeologi Aspelinia kieltämään seurakuntaa hajottamasta kirkkoa ennen kuin se oli dokumentoitu tarkemmin ja ehdotti katon maalausten siirtämistä museokokoelmiin Helsinkiin.<sup>60</sup> Nyström tarjoutui matkustamaan paikan päälle tutkimaan, jos kirkon voisi sittenkin korjata maalaukset säilyttäen.<sup>61</sup>

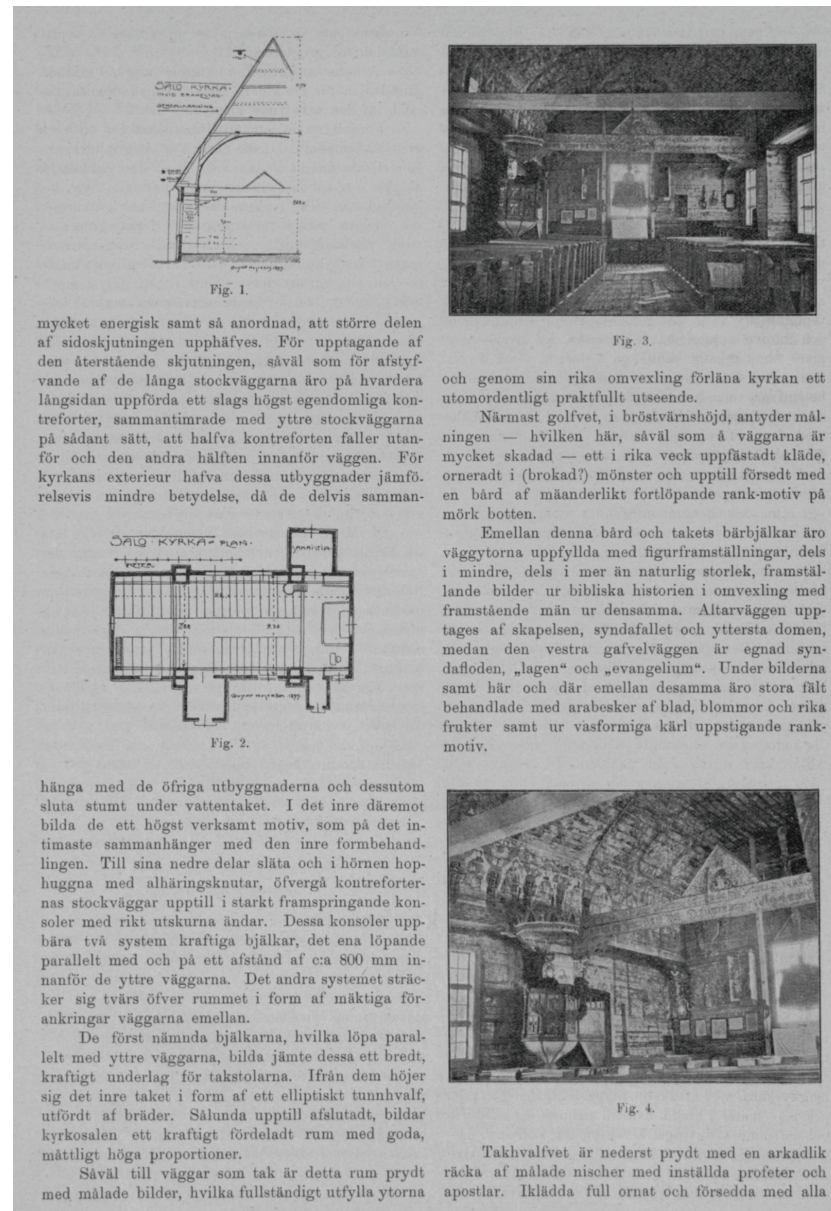
Nyström matkusti Saloisiin kesän 1899 alkaessa yhdessä arkkitehtiveljensä Alexander Nyströmin kanssa. Tuolloin veljekset alkoivat tutkia puukirkon erikoisia rakenteita, muun muassa kattotuoleja ja sen seinien onttoja, salvottuja tukipilareita. Heidän matkansa jälkeen Muinaistieteellinen toimikunta esitti uusien korjaussuunnitelmien laatimista maalauksikoristelut säilyttäen.<sup>62</sup> Tämän seurauksena Victor Sucksdorff laati korjaussuunnitelman, jonka toimikunta Nyströmin lausuntoa seuraten hyväksyi täysin.<sup>63</sup>

Keskustelu Saloisten kirkosta johti vuosien 1899 ja 1900 aikana laajaan kiinnostukseen puukirkkoarkkitehtuuria kohtaan. Axel Gallén piirsi vuonna 1900 Pihlajaveden puukirkon hirsirakenteita.<sup>64</sup> Samoihin aikoihin virisi keskustelu Saloisten kirkon siirtämisestä Kansallismuseon viereiseen ulkomuseoon Helsinkiin.<sup>65</sup> Nyström kysyi kirjeitse Sucksdorffilta tämän näkemystä kirkon siirtämisestä ja sen riskeistä maalauksille. Sucksdorffin mukaan maalausten siirtäminen oli mahdollista, mutta koko rakennuksen siirtäminen ei ollut hänestä hyvä idea. Sitä vastoin hän ehdotti museohuonetta, jonka seinä ja katto koristivat Saloisten kirkon maalaukset. Sucksdorff vertasi museohuonetta Nürnberg-





Kuva 7. Kopio Victor Sucksdorffin Saloisten kirkon korjaussuunnitelmasta 1900. Rakennushallituksen piirustusarkisto, Kansallisarkisto.



Kuva 8. Gustaf Nyström, sivu artikkelista "Salo kyrka", Tekniska Föreningens i Finland Förhandlingar 1902.



gin germaaniseen kansallismuseoon sillä erotuksella, että Helsingissä Saloisten kirkon maalaukset olisivat ”aidot”.<sup>66</sup> Nyström ei puoltanut kirkon siirtämistä, koska maalaukset olisivat sen aikana väistämättä kärsineet. Muinaistieteellinen toimikunta seurasi hänen näkemystään.<sup>67</sup> Saloisten sijaan Seurasaa- ren ulkomuseoon siirrettiin lopulta vuonna 1912 Karunan kirkko.

### Nyströmin puukirkkotutkimukset

Nyström esitteli Saloisten kirkkoa *Tekniska föreningen i Finlandin* kokouksessa joulukuussa 1901 ja seuraavana vuonna hän julkaisi siitä artikkelin saman yhdistyksen lehdessä. Artikkelissa hän selosti sidehirsien kekseliästä rakennetta lautaholvin yläpuolella. Niin sidehirret kuin seinien omalaatuiset, ontot tukipilarit (”ett slags högst egendomliga kontreforter”) kuuluivat olennaisina osina kirkon erikoiseen rakenteeseen. Nyström kohdisti huomion erityisesti puukirkon rakenteellisiin ominaisuuksiin, kattorakenteen, sidehirsien ja tukipilareiden kokonaisuuteen. Vasta niiden jälkeen hän siirtyi käsittelemään kirkon runsaita maalauksia. Hän pyrki osoittamaan, että Saloisten kirkko kuului niin rakenteeltaan kuin sisätilojen koristeluiltaan

maan arvokkaimpiin ja kiinnostavimpiin rakennuksiin.<sup>68</sup> Hän vertasi Saloisten kirkkoa maalauksineen Pohjois-Italian kirkkoihin:

Till sin anordning påminner denna dekorerings om de härligheter som möta ögat nere i södern der kyrkornas tak, särskildt i norditalien, ofta äro bildade af enkla bräder på samma sätt som uti vår lilla kyrka här uppe vid polecirkeln – men genom målarens pensel höjts till konstverk som stå på höjden af sin tids skapareförmåga.<sup>69</sup>

[Jäsentelyltään nämä koristelut muistuttavat ihannuksia joita voi nähdä etelässä, missä kirkkojen katon, erityisesti Pohjois-Italiassa, on usein muodostettu yksinkertaisista laudoista samaan tapaan kuin pienessä kirkossamme täällä pohjoisessa napapiirin tuntumassa – mutta taiteilijan pensselin kautta kohotettuna aikansa luomiskyvyn huipulle.]

Nyström rinnasti periferisen Saloisten kirkon taiteen eteläisen keskuksen eli Italian kirkkoihin esittäen ne yhtä arvokkaina ja loisteliaina taideteoksina. Nyströmin kirjallisissa kuvauksissa Saloisten kirkosta toistuvat kirkon pohjoinen sijainti ja näennäinen vaatimattomuus sekä se, että sisätiloissa vierailijaa odotti yllätys: kirkon arkkitehtuuri ja maalaukset muodostivat omintakeisen ja esteettisesti erittäin korkeatasoisen kokonaisuuden. Pohjoismaisten arkkitehtien kokouksessa Kööpenhaminassa vuonna 1903 ja myös kirjeitse Nyström kuvaili piirroksin ja

valokuvin tätä ”melkein napapiirillä” ja kovin köyhällä alueella sijainnutta kirkkoa tanskalaiselle arkkitehti Herman Storckille. Maalauksen ainutlaatuisuuden lisäksi Nyström korosti kirkon arkkitehtonisia arvoja. Hän johdatti jälleen huomion kirkon salvottuihin tukipilareihin ja sidehirsiiin.<sup>70</sup> 1900-luvun alkuvuosina Nyström näki Suomen puukirkko-arkkitehtuurin kansainvälisesti kiinnostavana rakennusperintönä, jonka erityispiirteitä saattoi ylpeänä esitellä pohjoismaisille kollegoille.

Nyström oli 1900-luvun alkuvuosina selvästi innoissaan puukirkoista, ja etenkin 1910-luvulla myös hänen opiskelijansa mittasivat ja piirsivät niitä aktiivisesti. Keväällä 1916 hän kirjoitti veljelleen, että puukirkkotutkimus, jonka he yhdessä olivat aloittaneet vuosisadan vaihteessa, oli nyt tullut eräänlaiseen päätökseen. Tuolloin oli juuri valmistunut esitelmä, jonka Nyström piti seuraavana päivänä (15.3.1916) Arkkitehtiklubilla. Runsaan piirustuksin ja dioin elävöitetty esitelmä käsittelee hänen kauan pohtimaansa puukirkkorakennusten ideaa.<sup>71</sup> Kirjeessään Nyström kertoi vihdoinkin selvittäneensä asian juurta jaksain. Vain joitakin kirkkoja lukuun ottamatta, joiden esikuva oli Ruotsissa, Suomen



puukirkot olivat hänen mukaansa rakenteellisesti aivan oma ja ainutlaatuinen ryhmänsä. Hän viittasi Lorentz Dietrichsonin kuuluisaan kirjaan sauvakirkoista (*De Norske stavkirker*, 1892):

Det känns som då Dietrichson fick sin norska stavkyrka klar, och jag tycker, nej vet, att vi finska byggmästare kunna vara lika glada och stolta öfver våra förfäders byggnadskonst, som Norrmännen öfver sin.<sup>72</sup>

[Tuntuu samalta kuin Dietrichsonin saadessa norjalaiset sauvakirkkonsa valmiiksi, ja ajattelen, ei vaan tiedän, että me suomalaiset rakennusmestarit voimme olla yhtä iloisia ja ylpeitä esi-isiemme rakennustaiteesta kuin norjalaiset omastaan.]

Kirjeestä ilmenee tutkijan innostus ja myös helpottunut mieliala pitkäaikaisen työn valmistuttua. Nyström oli vakuuttunut, että vastaavia rakenteellisia ratkaisuja ei esiintynyt missään muualla. Suomen tukipilarikirkot olivat hänen mukaansa ainutlaatuisia, Norjan sauvakirkkoihin verrattavia arkkitehtuurin historian mestariteoksia.

Nyströmin esitelmä ei ole säilynyt, mutta hän esitteli tutkimustaan myös muissa yhteyksissä. Puolitoista vuotta aiemmin, syksyllä 1914, hän piti luentosarjan Suomen puukirkoista Teknillisessä korkeakoulussa.<sup>73</sup> Jouluukuussa 1914 hän esitelmöi aiheesta myös

Arkkitehtiklubilla.<sup>74</sup> Luennoissaan hän pyrki nostamaan vanhojen puukirkkojen arvostusta ja valitti niiden purkamista ilman mittauksia uusien kirkkojen valmistuttua. Nyström vetosi tuleviin arkkitehteihin: olivatko vanhat puukirkot tuomittu häviämään vai olivatko ne suojelemisen arvoisia? Eivätkö arkkitehdit voineet vaikuttaa siihen, että nämä vanhat ja arvokkaat rakennukset säilyivät?<sup>75</sup> Opiskelija Salme Setälä kirjasi ylös Nyströmin puukirkkoluennolla: ”Paljon muutokäsittelyä, joka on katoamaisillaan siksi, että emme intreseeräudu niistä”.<sup>76</sup>

Nyström luokitteli Suomen puukirkot rakenteen perusteella syksyn 1914 luentosarjassaan. Hän jakoi ne kolmeen ryhmään: yksiläiväiset, joissa oli suora kuori (muiden muassa Saloinen, Tornio ja Hailuoto), yksiläiväiset, joissa oli kolmisivuinen kuori (Sotunga) ja ristikirkot. Jälkimmäiset hän jakoi sittemmin puukirkkotutkimuksissa toistuneihin tyyppeihin eli ulkoviisteisiin, 24-kulmaisiin ja kahtamoiisiin. Kyseessä on ilmeisesti varhaisin Suomen puukirkkojen jaottelu rakenteen perusteella. Jotkut Suomen puukirkoista olivat samankaltaisia kuin Ruotsissa, ja Nyström vertasi niitä Suomen kirkkoihin. Ulkomaisista vaikutteista huolimatta koti-

maan puukirkoissa näkyi hänen mukaansa kansallinen omaleimaisuus, ja siksi niillä oli erityinen, pysyvä arvo.<sup>77</sup>

Nyström kiinnitti puukirkot jo vuosikymmeniä esillä olleeseen ajatukseen siitä, kuinka kansalle ominainen henki, sen omintakeiset piirteet, ilmenivät kansan omissa rakennuksissa. Nyström luonnehti lämpimän tunteellisesti kotimaan puurakennuksia, joissa kiteytyivät entisaikojen elämä köyhissä olosuhteissa ja työ, jolle tuleva hyvinvointi perustui. Kansan omat puurakennukset olivat vaatimattomia, mutta kodikkaita. Hän luennoi arvostavasti aikaisempien vuosisatojen työmiesten taitavuudesta ja silloisen rakennusmateriaalin erinomaisuudesta. Koulutamattomien kansanrakentajien ja toisaalta paikallisen materiaalin eli puun mestarillisen käytön kautta Nyström satoi rakennukset käsityksiin suomalaisille ominaisesta ja vuosisatojen tai jopa vuosituhansien kuluessa jalostuneesta rakennusperinteestä.

Nyström kertoi löytäneensä Suomen puukirkoista ”paljon omituisuuksia” ja ”intressantteja asioita” niin muodoista kuin rakenteistakin.<sup>78</sup> ”Tällaisia muotoja en ole nähnyt muualla kuin Suomessa”, Nyström luennoi opiskelijoilleen ja ylisti puukirkkojen



puisia rakenteita paitsi materiaalille sopiviksi myös kauniiksi. Saloisten kirkossa myös kattorakenne oli erityinen. ”Elegantti ja fixu konstruktio”, Salme Setälä kirjoitti muistiinpanoihinsa.<sup>79</sup> Rakenteiden ainutlaatuisuuden lisäksi Nyström korosti puukirkkojen esteettisiä arvoja. Saloisten kirkon ohella Seiskarin pieni kirkko oli Nyströmin mielestä erityisen kiinnostava: ”Seiskari on kauneimpia, menkää sinne mittaamaan!” hän kehotti luennollaan.<sup>80</sup> Maan kauneimpiin kuului hänen mielestään myös tuolloin jo purettu Kuolemajärven vanha ristikirkko erikoisine tapuleineen.<sup>81</sup>

Vanhat, yksinkertaiset, mutta tunnelmalliset kirkot tarjosivat Nyströmin mukaan paljon ajattelemisen aihetta uusien kirkkojen suunnittelijoille: ne olivat ”tosia”, niillä oli ”karakttäari”, ja ne olivat esimerkkejä siitä, kuinka rakennuksen henki oli tärkeämpi kuin ulkoinen koreus.<sup>82</sup> Hän yritti välittää opiskelijoilleen ajatusta siitä, että kotimaan arkkitehtuuri oli aivan yhtä arvokasta kuin taiteen keskuksissa. Nyström liitti luennoissaan puukirkot arkkitehtuurikeskusteluissa jo pitkään toistettuihin ihanteisiin totuudenmukaisuudesta, rakennukselle ominaisen luonteen ilmaisusta ja liiallisen koristelun vahingolli-

suudesta. Samalla hän painotti niiden kautta ajatuksiaan arkkitehtuurin ikuisena samana pysyvistä lainalaisuuksista ja siitä, että nykyisten arkkitehtien tuli ottaa oppia edeltäjiensä töistä ja edistää siten omalta osaltaan arkkitehtuurin kehittymistä.<sup>83</sup>

Kesämatkoillaan Nyström keräsi puukirkoista materiaalia tulevaa julkaisua varten. Vuonna 1915 senaatti myönsi hänelle 1200 markan apurahan kotimaan vanhojen rakennusten ja erityisesti puukirkkojen valokuvaamiseen ja mittaamiseen. Teknillinen korkeakoulu antoi puolestaan 2500 markkaa ”Suomen vanhempia puukirkkoja” käsittelevän teoksen piirustuskuluihin ja kuvalaattojen valmistukseen.<sup>84</sup> Nyström perusteli apuraha-anomustaan seuraavalla selostuksella kotimaan rakennusperinnön siihenastisesta tutkimuksesta:

En viktig grupp af våra äldre byggnader har under detta undersökningsarbete hitintills mycket försumrats, nämligen träkyrkorna. De äldre ibland dem, som i många afseende äro de mest värdefulla, utgöra snart ett minne blott. I vår byggnadshistoria hafva de dock spelat en viktig rôl och de gömma en skatt af erfarenhet och sund, inhemsk byggnadstradition, som icke borde få gå helt förlorad för kommande släkten.<sup>85</sup>

[Tärkeä osa vanhemmasta rakennuskannastamme on tutkimustyön aikana aiemmin jätetty vaille huo-

miota, nimittäin puukirkot. Vanhimmat niistä, jotka monessa mielessä ovat arvokkaimpia, ovat pian muisto vain. Rakennushistoriassamme niillä on kuitenkin ollut tärkeä rooli, ja niissä piilee kokemus ja terve kotimainen rakennustraditio, jota ei pitäisi hukata tulevilta sukupolvilta.]

Nyströmin mukaan puukirkot olivat terveen, kotimaisen puurakennusperinteen arvokkaita ilmentymiä. Niiden hirsirakenteissa tiivistyi kokemus siitä, millä tavoin puuta saattoi käyttää teknisesti parhaalla ja samalla esteettisesti korkealaatuisella tavalla. Tulevillä arkkitehtisukupolvilla oli paljon opittavaa näistä ikaikaisen perinteen viimeisistä todistajista.

Kotimaan rakennusperinnön tutkiminen, dokumentointi, suojelu ja tiedon levittäminen niistä esitelmin ja julkaisuin tähtäsivät Nyströmin ajattelussa samaan päämäärään: uuden taiteen ja arkkitehtuurin kehittämiseen. Ainoastaan traditioon kiinnittymällä ja sitä jatkamalla uusi arkkitehtuuri voisi olla merkityksellistä, kehittyä kansainvälisesti korkeatasoiseksi ja ylittää aiemmat saavutukset. Tämän päämäärän saavuttamisen tärkein edellytys oli vanhojen rakennusmonumenttien säilyminen.<sup>86</sup> Luennollaan Suomen puukirkoista Nyström siteerasi tanskalaisen Vilhelm Lorenzenin



sanoja koskien kotimaansa rakennusperintöä:

Det vi ärft i byggnadsväg af våra fäder är som ett kapital, satt på ränta. Hur stor räntan är kan ej pedantiskt uppmätas, men hon finnes. Våra goda, gamla byggnader höra, menskligt och nationelt sett, till det mest värdefulla vi äga!<sup>87</sup>

[Isiltä perityt rakennuksemme ovat kuin pääoma, joka kasvaa korkoa. Koron suuruutta on mahdotonta tarkasti laskea, mutta se on olemassa. Vanhat hyvät rakennuksemme ovat, inhimillisesti ja kansallisesti katsottuna, arvokkainta omaisuuttamme!]

Nyströmin kirjoituksista selviää, että hän ajatteli jonkinlaista kansallista arkkitehtuuria tieksi pois ”hermostuneesta rauhattomuudesta”, liiallisesta individualismista ja uutuudentavoittelusta, joka hänen mukaansa 1900-luvun alussa vallitsi suomalaisten arkkitehtien keskuudessa. Kaikkein läheisimmiltä tuntuivat nimittäin ne rakennukset, joiden parissa ihmiset olivat kasvaneet ja jotka vastasivat heidän kauneuden tarpeeseensa. Jokaisen kansan arkkitehtuurista löytyi arvokas perusta uudelle arkkitehtuurille.<sup>88</sup> Kotimaista rakennusperintöä ei tullut kuitenkaan Nyströmin mukaan jäljitellä sellaisenaan, vaan tärkeintä oli ottaa sen ”totuudellisuudesta” ja sopivuudesta opiksi.<sup>89</sup>

Nyström edisti kaikin tavoin kotimaan rakennusperinnön tutkimista. Elokuussa 1917

hän kirjoitti veljelleen Alexanderille: ”Koen niin voimakkaasti tutkimusten ja oman maan muinaistaitteen keräämisen hyödyn, että haluan omistautua sille kokonaan.”<sup>90</sup> Hän oli varsin tietoinen siitä, että toisin kuin kirjoilla, arkistoihin kerätyllä materiaalilla ei ollut vaikutusta arkkitehteihin.<sup>91</sup> Muut työt veivät kuitenkin paljon aikaa, ja hänen pitkään valmisteleman julkaisusarja vanhasta suomalaisesta kirkkoarkkitehtuurista ei ehtinyt valmistua ennen hänen kuolemaansa 30.12.1917.

Nyströmin julkaisemattomat tutkimukset jatkoivat kuitenkin osittain elämäänsä hänen oppilaansa Carolus Lindbergin tutkimuksissa. Lindberg julkaisi yleisteoksensa Suomen kirkkoarkkitehtuurista vasta myöhemmin, mutta vain muutama vuosi Nyströmin kuoleman jälkeen, aivan 1920-luvun alkuvuosina, hän jakoi tietojaan Suomen puukirkoista Josef Strzygowskille. Lindberg esitteli Strzygowskille Teknillisen korkeakoulun mittauspiirustusmateriaalin ja vei tämän paikan päälle Keuruun ja Petäjäveden kirkkoihin.<sup>92</sup> Lindbergin voi siten tulkita toimineen Nyströmin ideoiden välittäjänä.

### Lopuksi

Tämän tutkimuksen valossa Gustaf Nyström oli Suomen puukirkkojen ja ylipäätään ra-

kennustutkimuksen edelläkävijä, joka koulutti tulevat arkkitehdit kädestä pitäen mahdollisimman tarkkaan vanhojen rakennusten dokumentointiin. Kotimaan rakennusperinnön tutkiminen, mittaaminen, piirtäminen ja valokuvaaminen olivat osa laajempaa koulutushanketta, jonka yhtenä tärkeänä tavoitteena oli saada nuoret opiskelijat tarkastelemaan vanhoja rakennuksia ainutlaatuisina taideteoksina, joiden säilymisestä oli pidettävä huolta. Kaikkein tärkeimpänä tavoitteena oli kuitenkin uuden, kansallisesti omalaatuisen ja kansainvälisesti korkeatasoisen arkkitehtuurin kehittäminen. Vanhojen rakennusten dokumentointi ja suojelu eivät olleet Nyströmin ajattelussa antikvaarista, vaan ennen kaikkea uuden luomiseen tähdänyttä toimintaa; tulevaisuuden korkeatasoisen arkkitehtuurin mahdollistaminen oli rakennusperinnön tutkimisen ja säilyttämisen olennainen ydin.

Luennoissaan Nyström toisti jatkuvasti ajatusta, jonka mukaan edellisten sukupolvien työtä oli kunnioitettava ja jatkettava. Hän pyrki luomaan yhteenkuuluvuuden tunnetta nykyisten ja entisten arkkitehtien välille, mikä oli tärkeää paitsi ammatti-identiteetin, myös ammattitaidon kannalta. Hän yritti välittää



opiskelijoilleen ajatusta, jonka mukaan edeltävien sukupolvien kokemuksta ja tietotaitoa piti kunnioittaa ja jalostaa eteenpäin. Vanhoista kirkoista välittyvät kotimaisen rakennusperinteen parhaat puolet, mistä tulevien arkkitehtien oli mahdollista ammentaa ratkaisuja uusiin suunnittelutehtäviinsä. Nyströmin mukaan Suomen puukirkkorakentamisen perinteessä tekniikka ja estetiikka yhdistyivät esimerkillisellä tavalla toisiinsa. Luennoillaan hän toi esiin, kuinka entisaikojen suomalaiset rakentajat olivat käyttäneet niissä kekseliäitä ja taidokkaita, puumateriaalille ominaisia rakenteellisia ratkaisuja. Samalla he olivat onnistuneet luomaan niihin erityisen tunnelman, joka puhutteli vuosisadasta toiseen. Tämä oli tavoiteltavaa jokaisen arkkitehdin työssä aikakaudesta riippumatta.

Nyströmiä voidaan pitää paitsi kotimaan rakennusperinnön dokumentoinnin merkittävänä edistäjänä, myös pohjalaisen tukipilarirakenteen ”löytäjänä”, aivan kuten Lars Pettersson arveli. Hänen luentoja ja esitelmiensä johdosta tukipilarikirkkojen erityisyys oli todennäköisesti jo 1900-luvun alkuvuosina ja viimeistään vuonna 1916 arkkitehtiopiskelijoiden ja muiden aiheesta kiinnostuneiden tiedossa. Nyströmin mukaan

Suomen puukirkot olivat Norjan sauvakirkkoihin verrattava, kansainvälisesti ainutlaatuinen aarre, jonka säilyminen oli kaikin keinoin varmistettava.

### Viitteet

1 Artikkelin perustuu Jenny ja Antti Wihurin rahaston tukemaan tutkimushankkeeseen arkkitehti Gustaf Nyströmistä, jonka olen toteuttanut yhdessä Teppo Jokisen kanssa. Kiitän lämpimästi Teppo Jokista erinomaisesta yhteistyöstä. Lisäksi haluan kiittää erityisesti Leena Valkeapäää ja Rainer Knapasta kommentista ja avusta tätä artikkelia valmistellessani.

2 Käytän tästä vuonna 1930 palaneesta, Pohjois-Pohjanmaalla sijainneesta puukirkosta nimeä Saloisten kirkko, vaikka sitä kutsutaan myös Salon kirkoksi.

3 Lars Pettersson, *Templum Saloense: Pohjalaisen tukipilarikirkon arvoitus* (Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys, 1987), 23.

4 ”Pettersson also discovered many new phenomena in the architecture of the wooden churches. One of the most interesting of these is the so-called Bothnian ’block-pillar’ church”. Henrik Lilius, ”Lars Pettersson”, *Suomen Museo* 1993: 6.

5 Renja Suominen-Kokkonen, ”Studies of wooden churches in Finland: Josef Strzygowski and Lars Pettersson”, *Tahiti* 4/2016.

6 Anders Åman, ”De nordiska träkyrkorna i ett internationellt perspektiv”, teoksessa *Kyrka af träd: Kyrkobyggande under 1600- och 1700-talen i Finland, Norge och Sverige*. Red. Ingrid Sjöström (Stockholm: Riksantikvarieämbetet, 2000), 14; Janne Könönen, *Unohduksista Unescoon: Petäjäveden vanhan kirkon*

*vaiheet 1879–2014* (Petäjävesi: Petäjäveden vanhan kirkon säätiö, 2014).

7 Josef Strzygowski, ”Finlands västkust i träbyggnadskonsten”, *Hufvudstadsbladet* 3.11.1923. Strzygowskin puukirkkotutkimuksista Suomessa Suominen-Kokkonen, ”Studies of wooden churches”; Katri Kähkönen, Josef Strzygowski ja Suomi: *Taidehistorian uusi rintama humanismia vastaan*. Pro gradu -tutkielma, Historian laitos, Helsingin yliopisto, 2008.

8 Gustaf Nyströmistä restaurointiarkkitehtina Leena Valkeapää, *Pitäjänkirkosta kansallismuistiksi. Suomen keskiaikaisten kivikirkkojen restaurointi ja sen tausta vuosina 1870–1920* (Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys, 2000); Anna Ripatti, *Jac. Ahrenberg ja historian perintö. Restaurointisuunnitelmat Viipurin ja Turun linnoihin 1800-luvun lopussa* (Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys, 2011).

9 Vilhelm Helander, ”Perinteen kantajat”, teoksessa *Hokos, Warma, Voloi...: taloja ja kyliä saaristosta, Karjalasta ja Inkeristä*, toimittanut Simo Freese (Helsinki: Pohjoinen, 1997).

10 Eliel Aspelin, *Suomalaisen taiteen historia pääpiirteissään* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1891).

11 Gustaf Nyströmin kirjekonsepti Usko Nyströmille 25.12.1890. Nyström 2, Arkkitehtuurimuseo (MFA).

12 Gustaf Nyström, ”Uppmätningar av äldre inhemska byggnadsverk utförda av studerande vid tekniska högskolan”, *Arkitekten* 4/1917: 56; Polyteknillisen opiston vuosikertomus 1888–1889, 24; Polyteknillisen opiston opettajaneuvoston pöytäkirja 29.3.1889, Aalto-yliopiston arkisto (AA); KTT KD 18/143 1889 ja Senaatin talousosaston pöytäkirja 11.4.1889. Senaatin arkisto, Kansallisarkisto (KA).

13 Turun tuomiokirkon pitkäkestoisesta restaurointihankkeesta Marja Terttu Knapas, *Turun tuomiokirkon restaurointisuunnitelmat vuosilta 1896 ja 1901: Kansallisia ja kansainvälisiä tavoitteita rakennusmuistomerkkien hoidon alkutaipaleelta*. Taidehistorian lisensiaatintutkimus, Helsingin yliopisto,





1983.

14 Kesällä 1890 Usko Nyström ja Henrik Reinhold Helin mittasivat ja piirsivät Hattulan ja Vanajan kirkot, Yrjö Sadenius ja Georg Hjalmar Åberg Pohjan kirkon. Jälkimmäinen oli Muinaismuistoyhdistyksen retkikunnan kohteena kesällä 1885, Hämeen kirkot kesällä 1887. Muinaismuistoyhdistyksen tutkimusmatkoista Leena Valkeapää, ”Suomen muinaismuistoyhdistyksen taidehistorialliset tutkimusretket Suomessa 1871–1902”, *Tahiti 1/2018* ja hänen tuleva kirjansa, joka julkaistaan Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja -sarjassa. 15 Lähteiden perusteella vaikuttaa siltä, ettei Polyteknillisessä opistossa järjestetty yhteisiä mittauspiirustusmatkoja tammikuun 1892 ja kesän 1899 välisenä aikana. Todennäköisesti Nyström suositteli opiskelijoitaan Muinaismuistoyhdistyksen taidehistoriallisiin retkikuntiin, jotka koostuivat tuolloin lähes yksinomaan nuorista arkkitehteistä ja arkkitehtiopiskelijoista. 16 Kauppa- ja teollisuustoimituskunnan akti SD HE 971/212 1915, Senaatin arkisto, KA; Nyström, ”Uppmätningar av äldre inhemska byggnadsverk”, 56; Salme Setälä, *Polusteekin koulussa: Opiskelua kymmenluvulla* (Helsinki: Otava, 1970), 124. 17 Kesällä 1909 Nyström järjesti Turun tuomiokirkon Kankaisten kappeliin valokuva- ja piirustusnäyttelyn Suomen vanhoista kirkoista. Näyttely kuului Pohjoismaiden arkkitehtien tapaamisen ohjelmaan. ”Det skandinaviska arkitektbesöket”, *Åbo Underrättelser* 4.7.1909. 18 Teknillisen korkeakoulun opettajaneuvoston pöytäkirja 27.4.1911, AA. Avustus käytettiin pääasiassa vasta vuosina 1915–1916, jolloin Nyströmin apulaisena toimi arkkitehti Aarne Eklund. Nyström 44: 104, MFA. Kiitän Teppo Jokista tästä tiedosta. 19 Teknillisen korkeakoulun opettajaneuvoston pöytäkirja 12.12.1912, AA. 20 ”Tekniska högskolans utställning”, *Teknikern* 1913: 323. 21 Teknillisen korkeakoulun vuosikertomus 1915–

1916, 34.

22 ”Gustaf Nyström 60 år” ja ”Avritningar av äldre finska byggnader”, *Arkitekten* 1916: 1–7. 23 Sveitsin kansanrakennusten tutkimisen ja Zürichin Polyteknillisen koulun opetustoiminnan yhteydestä 1800-luvun jälkipuolella, Knut Stegmann, ”Analysing Historical Timber Structures. A Case Study on Ernst Gladback (1812–1896) and His Research on the ‘Swiss Style’”, teoksessa *Nuts & Bolts of Construction History. Culture, Technology and Society. Vol 1*, toimittaneet Robert Carvais, André Guillerme, Valérie Nègre & Joël Sakarovitch (Paris: Picard, 2012), 3–10. 24 G. Nyström, Föreläsningar i arkitektur. Nyström 21, MFA. 25 Nyström viittasi toistuvasti Tanskan esimerkkiin: *Träkyrkor i Finland*. Nyström 26: 32, MFA; G. Nyström, ”Vår egen byggnadskonst”, *Teknikern* 1/1916: 14; Nyström, ”Uppmätningar av äldre inhemska byggnadsverk”, 56. Myös Muinaismuistoyhdistys piti tanskalaisten dokumentointitapaa esimerkillisenä. Valkeapää, ”Suomen Muinaismuistoyhdistyksen taidehistorialliset tutkimusretket”, 19. 26 Erik Hansen, ”Indledning”, teoksessa *Opmaalinger: Foreningen af 3. December 1892* (København: Kunstakademiets Forlag Arkitektskolen og Arkitektens Forlag, 1992), 11. 27 *Svensk Arkitektur: Uppmätningar af äldre svenska byggnadsverk jämte fotografi-reproduktioner och beskrivande text* (Stockholm: Arkitekturminnesföreningen, 1908), 1. Nyström viittasi tähän puukirkkoluenuoillaan vuonna 1914. *Träkyrkor i Finland*, Nyström 26: 32, MFA. 28 Muinaistieteellisen toimikunnan pöytäkirja 17.6.1904, MV. 29 Kesällä 1903 Nyström matkusti usean opiskelijansa kanssa Pohjoismaiden arkkitehtien tapaamiseen Tanskaan. Kesäkuussa 1907 hän johdatti yhdessä Usko Nyströmin kanssa 19 arkkitehtiopiskelijaa Kööpenhaminaan ja Lyypekkiin. Samankaltainen matka toteutui myös keväällä

1912. Tiedot Polyteknillisen opiston ja Teknillisen korkeakoulun vuosikertomuksista.

30 Kauno S. Kallio, ”Toiselta pohjoismaiselta arkkitehtiretkeltä Tanskassa”, *Rakentaja* 5/1903:

36. Artikkelijatkui lehden seuraavassa numerossa.

Arkkitehdit tutustuivat tuolloin myös Tanskan keskiaikaisiin linnoihin ja kirkkoihin, muun muassa Ringstedin Pyhän Bendtin kirkkoon sen restaurointiarkkitehdin Herman Storckin johdolla. Kiitän Teppo Jokista näistä tiedoista.

31 ”Herr Professorns råd att lägga oss till med *Tegningar af äldre nordisk Arkitektur* skall jag gerna följa, så mycket hellre som jag länge önskat att vi ägde något åt det hållet. – Vi och våra fäder här i Finland hafva allt för långa varit oförklarligt blinda för hvad som ligger oss närmast och som varit värdt att taga vara på här hemma i Norden. Kanske är det den ständiga frosten, och hungersnöden här i landet som gjort att Italien alltid glimrat så härlig för vår fantasi, att vi aldrig haft ro att stanna i Danmark eller Sverige, då vi varit nog lyckliga att slippa ut! Besöket i Danmark för två år sedan har äfven i detta afseende gifvit oss mycket att tänka på.” G. Nyström Hans J. Holmille 25.3.1905. Nyström 8: 112–115, MFA.

32 G. Nyström Georg Bestlille Kööpenhaminaan 26.5.1914. Nyström 10: 60, MFA; Nyströmin oppilas Carolus Lindberg käytti samaa Nyropin mottoa väitöskirjassaan. Carolus Lindberg, *Om teglets användning i finska medeltida gråstenskyrkor* (Helsingfors: H. Schildt, 1919), 5.

33 Teknillisen korkeakoulun vuosikertomus 1914–1915, 46.

34 Nyströmin korjausehdotukset Lindbergin väitöskirjan käsikirjoitukseen, Arkkitehtuurin laitos, Aalto-yliopisto.

35 *Viittauksia Suomen Muinaismuisto-Yhtiön tarkoituksesta ja vaikutusalasta*. (Helsinki, 1871), 22. Seuraavassa, vuoden 1892 painoksessa puukirkkoja koskeva osuus pysyi samana, mutta epäselvää kieltä oli korjattu. Kiitän Leena Valkeapäättä tätä lähdeä ja Muinaismuistoyhdistyksen taidehistoriallisia



retkikuntia koskevista tiedoista.

36 Aspelin, *Suomalaisen taiteen historia*, 29.

37 Valkeapää, "Suomen muinaismuistoyhdistyksen taidehistorialliset tutkimusretket", 13.

38 Ritva Wäre, *Rakennettu suomalaisuus: Nationalismi viime vuosisadan vaihteen*

*arkkitehtuurissa ja sitä koskevissa kirjoituksissa* (Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys, 1991);

Helena Lonkila, *Syvällä Sydänmaassa: Yrjö*

*Blomstedtin ja Victor Sucksdorffin Kainuu* (Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto 2016).

39 Emil Nervander, "Kesämatkoja Suomessa. Pohjois Pohjanmaalla." *Päivälehti* 22.7.1896.

40 "Det låg en liten honnör för dess okände målare i det skämtnamn, man på utställningen hörde

besökare gifva den lilla, landtliga, murknande kyrkan: 'Finlands San Marco.'" Emil Nervander, "Finska

Formminnesföreningens utställning i Helsingfors den 28–31 Mars 1897", *Finskt Museum* 7–10/1897: 77;

Pettersson *Templum Saloense*, 51.

41 Nyström erosi Muinaistieteellisestä toimikunnasta vuonna 1908.

42 Emil Nervanderista Muinaistieteellisen toimikunnan lausunnonantajana Leena Valkeapää, *Vapaa kuin lintu: Emil Nervanderin elämä* (Helsinki: Taidehistorian

Seura, 2015), 101, 104–111.

43 G. Nyströmin päiväämätön käsikirjoitus [1906], Arkkitehtuurin laitos, Aalto-yliopisto.

44 Henkilötiedot teoksessa *Nimikirja Suomen Polyteknillisen Opiston opettajista ja oppilaista*

*1898–1908*, toimittanut Sulo Heiniö (Hämeenlinna: Arvi A. Karisto, 1918), 218, 220, 242–243.

45 Paatola työskenteli Nyströmin toimistossa vuonna 1904, Uotila vuonna 1905. Teppo Jokisen keräämät

tiedot koskien Nyströmin toimistossa työskennelleitä oppipoikia.

46 "En intressant konsthistoris (sic) utställning", *Hufvudstadsbladet* 8.12.1905.

47 "Liksom i allmänhet våra landskyrkor från 1600- och 1700-talen äro de nordösterbottniska från samma tid mycket oansenliga och af en ytterst torftig

arkitektur såväl ut- som invändigt." J. J. Tikkanen, "Finska fornminnesföreningens utställning", *Finsk*

*Tidskrift* 4/1897: 300. Kiitän Leena Valkeapäätä tämän lähteen tiedoista.

48 Lähteessä "originell, rik och pittoresk". J. J.

Tikkanen, "Finska fornminnesföreningens utställning", 300.

49 Muinaistieteellisen toimikunnan pöytäkirja

27.2.1897, MV; Riitta Nikula, "Armas Lindgren

och den historiska arkitekturen", *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 9 (Helsinki: Taidehistorian seura, 1986),

146–147.

50 G. Nyströmin kirje J. R. Aspelinille 20.3.1897.

Topografinen arkisto: Kärkölä, MV. Ote Nyströmin kirjeestä julkaistu Nikula, "Armas Lindgren och den

historiska arkitekturen", 146–147.

51 H[aniel].Ö[string]., "Muistomerkeistä Raahessa ja Salon pitäjäässä", *Oulun Lehti* 24.5.1884.

52 Peregrinus [Eliel Aspelin], "Anteckningar under en resa II. Salo kyrka", *Wasabladet* 2.8.1884; Pettersson, *Templum Saloense*, 45.

53 Raahan ja Salon kirkkoherranviraston kirje

"Suomen Arkeologiselle komissioonille" 18.5.1896. Topografinen arkisto: Saloinen, MV.

54 Muinaistieteellisen toimikunnan pöytäkirja

28.5.1896, MV; Valkeapää, "Suomen

muinaismuistoyhdistyksen taidehistorialliset tutkimusretket", 14.

55 Kopio valtionarkeologin kirjeestä Raahan ja Saloisten kirkkoherranvirastolle 1.11.1897.

Topografinen arkisto: Saloinen, MV.

56 Raahan ja Saloisten kirkkoherranviraston kirje

valtionarkeologille 3.11.1897. Topografinen arkisto: Saloinen, MV.

57 G. Nyströmin kirje Agi Lindegrenille 17.12.1900.

Nyström 6: 162, MFA.

58 Muinaistieteellisen toimikunnan pöytäkirja

31.3.1898, MV; Kopio MV:n kirjeestä Keisarille

31.3.1898 ja Muinaistieteellisen toimikunnan lausunto

12.9.1901. Topografinen arkisto: Saloinen, MV.

59 G. Nyströmin kirje W. A. Tötterströmille

12.5.1898. Topografinen arkisto: Saloinen, MV; Muinaistieteellisen toimikunnan pöytäkirja 26.5.1898,

MV; Pettersson *Templum Saloense*, 52.

60 Emil Nervanderin kirje valtionarkeologille

26.1.1899. Topografinen arkisto: Saloinen, MV.

61 Muinaistieteellisen toimikunnan pöytäkirja

8.2.1899, MV.

62 Muinaistieteellisen toimikunnan pöytäkirja

30.6.1899, MV.

63 Muinaistieteellisen toimikunnan pöytäkirja

30.6.1899; Muinaistieteellisen toimikunnan lausunto

14.2.1901. Topografinen arkisto: Saloinen, MV.

64 Lars Pettersson, *Suomalainen puukirkko*, 6–7.

65 Armas Lindgren visioi Saloisten vanhan kirkon siirtämistä pääkaupungin ulkoilmamuseoon. Nikula, "Armas Lindgren och den historiska arkitekturen",

149.

66 G. Nyströmin kirje V. Sucksdorffille 13.11.1900. Nyström 06: 148, MFA; Victor Sucksdorffin lausunto

14.1.1899 & kirje G. Nyströmille 16.11.1900.

Topografinen arkisto: Saloinen, MV.

67 Muinaistieteellisen toimikunnan pöytäkirja

12.12.1900; Muinaistieteellisen toimikunnan lausunto

14.2.1901. Topografinen arkisto: Saloinen, MV.

68 Gustaf Nyström, "Salo Kyrka", *Tekniska Föreningens i Finland Förhandlingar* 2/1902: 47–49.

69 Träkyrkor i Finland, CXIX. Nyström 26, MFA.

70 G. Nyströmin kirje H. B. Storckille 19.12.1903. Det Kongelige Bibliotek, Kööpenhamina. Collection: NKS 2713, 2° I, 2.

71 Piirustukset ja diat mainitsee *Hufvudstadsbladet* 16.3.1916.

72 G. Nyströmin kirje Alexander Nyströmille

14.3.1916. Nyström 10 (irrationaalinen kirjekopio), MFA.

73 Träkyrkor i Finland. Nyström 26, MFA.

74 *Hufvudstadsbladet* 29.12. ja 30.12.1914.

75 Träkyrkor i Finland. Nyström 26, MFA; Salme

Setälän muistiinpanot G. Nyströmin kurssilta Suomen puukirkot 1914. Setälä 7, MFA.

76 Salme Setälän muistiinpanot G. Nyströmin kurssilta Suomen puukirkot 24.11.1914. Setälä 7,



MFA.  
77 Träkyrkor i Finland. Nyström 26 MFA; Salme Setälän muistiinpanot G. Nyströmin kurssilta Suomen puukirkot 1914. Setälä 7, MFA.  
78 Träkyrkor i Finland. Nyström 26 MFA; Salme Setälän muistiinpanot G. Nyströmin kurssilta Suomen puukirkot 16.11.1914. Setälä 7, MFA.  
79 Träkyrkor i Finland. Nyström 26 MFA; Salme Setälän muistiinpanot G. Nyströmin kurssilta Suomen puukirkot 16.11.1914. Setälä 7, MFA.  
80 Salme Setälän muistiinpanot G. Nyströmin kurssilta Suomen puukirkot 16.11.1914. Setälä 7, MFA.  
81 Salme Setälän muistiinpanot G. Nyströmin kurssilta Suomen puukirkot 24.11.1914. Setälä 7, MFA.  
82 Träkyrkor i Finland. Nyström 26, MFA.  
83 Nyströmin arkkitehtuurikäsitteistä Ville Lukkarinen, *Classicism and History. Anachronistic Architectural Thinking in Finland at the Turn of the Century. Jac. Ahrenberg and Gustaf Nyström* (Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys, 1989).  
84 SD HE 971/212 1915, KA; Nyströmin anomus Suomen Keisarillisen Senaatin Kauppa- ja teollisuustoimituskunnalle 7.6.1915. Nyström 17: 298–300; Nyström 48/Matkarahat, MFA; Teknillisen korkeakoulun opettajaneuvoston pöytäkirja 28.5.1915, AA; Teknillisen korkeakoulun vuosikertomus 1914–1915, 36; *Finlands Allmänna Tidning* 20.08.1915.  
85 G. Nyström Senaatin Kauppa- ja teollisuustoimituskunnalle. SD HE 971/212 1915, KA.  
86 Tätä ajatusta Nyström yritti tähdentää muun muassa kirjeessään Tötterströmille 12.5.1898. Topografinen arkisto: Saloinen, MV.  
87 Träkyrkor i Finland. Nyström 26: 36, MFA.  
88 G. Nyström 19.6.1914. Nyström 21, MFA.  
89 Nyström, "Vår egen byggnadskonst", 14.  
90 "Nyttan af undersökningarna och samlandet af det egna landets fornkonst känner jag så djupt att j[ag] vill gifva mig helt åt det arbetet." G. Nyström, "Alexander, 12.8.1917. Skrifvit då ja var sjuk. Icke afsändt",

Nyström 10: 145–148, MFA.  
91 G. Nyström Svenska Litteratursällskapet i Finlandille 18.10.1914. Nyström 17: 204–206, MFA.  
92 Josef Strzygowski, "De gamla träkyrkorna i Keuru och Petäjävesi", *Hufvudstadsbladet* 14.10.1923; Suominen-Kokkonen, "Studies of wooden churches".

**FT, taidehistorioitsija Anna Ripatti toimii Maija Lehtonen yliopistotutkijana Helsingin yliopistossa. Hän on tutkinut 1800-luvun arkkitehtuuria, restauroinnin historiaa ja taidehistorian tutkimushistoriaa.**



# Tie ulos nykyisyydestä – Carl Einstein, Afrikka, taide ja historia

Roni Grén

Kun modernismin merkitystä ja vaihtoehtoista historiaa on viime vuosikymmeninä pyritty kaivamaan esiin, on 1900-luvun alkua koskevissa uudelleenarvioinneissa noussut esiin myös "kirjailija ja taidehistorioitsija, vapaus-taistelija"<sup>1</sup> Carl Einstein (1885–1940). Einstein teki akateemisen kehyksen ulkopuolella merkittävän taidehistorioitsijan työn sekä afrikkalaisen taiteen että aikansa avantgarden tulkitsijana. Hänen omalaatuinen formalistinen historiografiansa sekä etenkin klassikkotekstistään *Negerplastik* (1915) tunnettu tapa olla kommentoimatta kirjassaan esiintyviä teoskuvia on saanut huomiota myös keskusteluissa taidehistoriallisen metodiikan suuntaviivoista.<sup>2</sup>

Kiinnitän tässä artikkelissa huomiota Einsteinin kahden eri tekstin esittämään

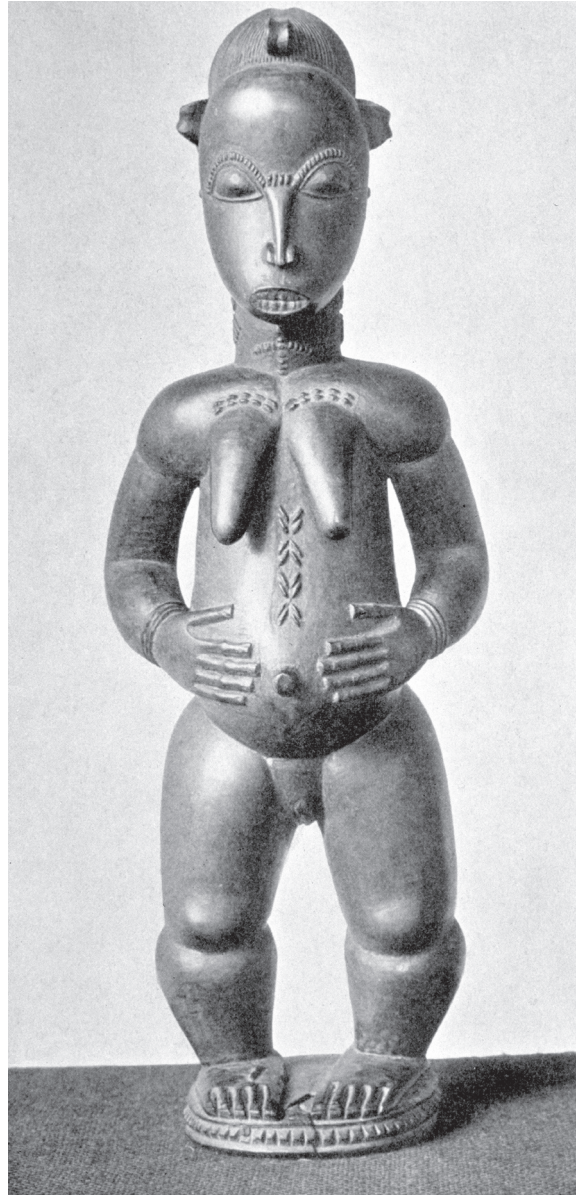
Afrikka-käsitykseen suhteessa tekstien esittämiin taidenäkemyksiin ja tapaan tulkita historiaa: vertailen ja kontekstualisoin jo mainittua klassikkotekstiä *Negerplastik* ja vuonna 1930 *Documents* -lehdessä julkaistua lyhyttä Hans (ts. Jean) Arpin taidetta esittelevää esseetä "L'enfance néolithique". Otan esiin nämä kaksi tekstiä, koska niissä taiteen, historian ja afrikkalaisen kulttuurin välinen suhde määritellään hyvin erilaisista näkökulmista, joilla on kummallakin spesifisti määrittyvät metodiset tehtävänsä. Kysyn niiden osalta *miten ja mistä syistä afrikkalaisen kulttuurin, Einsteinin teksteissä esittämän taidenäkemyksen ja historiankirjoituksen suhde – toisin sanoen afrikkalaisen kulttuurin historiografisen paikka – määräytyy näissä teksteissä niiden esittämällä tavalla, ja mistä syistä näiden kahden tekstin kohdalla tämä suhde tulee esiin varsin eri tavoin?*

Nimenomaan valitsemani kahta tekstiä vertailevaa tutkimusta ei tietääkseni ennalta ole olemassa, mikä on sinällään melko ymmärrettävää sillä tekstit ovat luonteiltaan hyvin erilaiset, sisältävät hyvin erilaista historiankirjoitusta ja ennen kaikkea ilmaisevat monin osin toistensa kanssa vastakkaisia käsityksiä. Näiden erojen avulla pyrin avaamaan erikseen molempien tekstien esittämää Afrikka-kuvaa, vaikka ainakin ensi katsomalta lukijasta voi vaikuttaa siltä, että Afrikka näyttelee myöhemmässä teksteistä melko pientä sivuroolia. Tekstien hyvin erilaiset kontekstit ja melko erilaiset motiivit tarjoavat myös näkymän Einsteinin tekstien historiografisten metodien valikoimaan, yhdestä hänen uransa objektiivisimmasta yrityksestä yhteen kaikkein subjektiivisimpaan. Tekstien erilaisuuden vuoksi pyrin pitämään ne erillään näyttääkseni miten tekstit toimivat nimenomaan Afrikka-, historia- ja taidekäsi-



tystensä kautta. Uskon, että tämä tekstien välistä epäjatkuvuutta korostava katsanto voi auttaa tulkitsemaan myös niin kutsutun primitiivisen taiteen avantgardistisen vastaanoton mekanismeja tarkemmin ja erilaisen vastaanoton kontekstien välistä syntetisointia välttäen.

Einstein-tulkintojen kannalta näiden kahden artikkelin tarkastelun etuna myös on, että niiden avaaminen rinnakkain voi auttaa Einsteinin elämän kahden eri kauden ja niiden eriytyneiden tutkimustraditioiden tulkittaa. Kuten Sebastian Zeidler on vuonna 2015 teoksessaan *Form as Revolt: Carl Einstein and the Ground of Modern Art* huomauttanut, Einstein-tutkimus on viime vuosikymmeninä ilmestyneen tutkimusmäärän kasvusta huolimatta keskittynyt joko Einsteinin elämää biografisena ja yhtenäisenä kertomuksena käsitteleviin teksteihin tai sitten kuppikuntaiseen tarkasteluun, jossa juopa näkyy etenkin siinä, että Einsteinin Saksan-kautta (ennen vuotta 1928) tulkitsevat tekstit suhtautuvat yliolkaisesti myöhempisiin töihin, ja päinvastoin taas Ranskan-kauden tulkitsoijien teksteistä voisi päätellä, Zeidleria lainaten, "että Einstein ei olisi elänytään ennen *Documents'ia*"<sup>3</sup>. Vaikka Zeidlerin näkymä



Einstein-tutkimuksen tilaan on karrikoitu, on totta että vertailevia esityksiä näiden kahden kauden välillä on esiintynyt kovin vähän.<sup>4</sup>

Johdannon lopuksi tehtäköön vielä Einsteinin Afrikka-kuvaa koskeva ja artikkelini termistöä selittävä merkintä, koska puhun artikkelissani "afrikkalaisuudesta" ja afrikkalaisesta kulttuurista selkeyden vuoksi samassa merkityksessä missä Einsteinkin niistä omissa teksteissään puhuu. Tämä tarkoittaa, että ilmaisu ei kata alleen sen paremmin muinaisen Egyptin avaamien traditioiden kuin Afrikan arabialaisten kulttuurien taidetta, vaan määritelmällisesti hyvin epätarkasti koskee nimenomaan niin sanottua mustan Afrikan kulttuuripiiriä. Lisäksi olen aina merkityksen mielestäni antaessa sille myöten kääntänyt sanan "neekeri" [Neger/nègre] "afrikkalaiseksi". Valinnan taustalla on sanan "neekeri" kolonialistinen, rasistinen ja alentava käyttö 1800- ja 1900-lukujen aikana, joka luo nykykääntäjälle ja -tulkitsoijalle



**Kuva 1. Naisfiguuri Norsunluurannikolta. Carl Einstein, Negerplastik, kuva 54. [http://raai.library.yale.edu/site/index.php?globalnav=image\\_detail&image\\_id=643](http://raai.library.yale.edu/site/index.php?globalnav=image_detail&image_id=643).**

ongelman etenkin sikäli, että sanaa on mahdollonta sijoittaa sellaisenaan takaisin esimerkiksi vuoteen 1915 huomaamatta, että sen konnotaatiot ovat viimeisen vuosisadan aikana muuttuneet perustavasti. Einsteinin aikana sanan käyttö oli normalisoitunutta ja sittemmin vääräksi ja kestäättömiksi osoitautuneista rotuopillisista ajatuksista joitakin pidettiin vielä tieteellisesti tosina, mutta saanaan myös kytkeytyi varsin eriarvoinen poliittinen lataus kuin nykyisin. Einstein myös käytti sitä sekä puhuessaan yksilöistä että kulttuurista laajemminkin, kuten esimerkiksi Negerplastikin otsikossa. Syy siihen miksi olen toisinaan pakotetustikin käyttänyt nimenomaan mainittua maantieteelliseen alkuperään sitoutuvaa – ja sikäli joiltakin osin virheellistä – käännöstä, johtuu myös Einsteinin joidenkin ilmaisujen jo omana aikanaan kantamasta ilmimerkityksestä: "Negerplastik" tai sen ranskankielinen vastine "sculpture nègre" tarkoittaa nimenomaan (jonkin) afrikkalaisen kulttuurin tuottamaa veistotaidetta, eikä termi ollut kokonaisuudessaan ihonväriin tai rotuun sidottu. Ilmaisen mukanaan kantaman kolonialistisen historian jätän muiden artikkeleiden tarkasteltavaksi.

### Tekstien taustaa

Einstein julkaisi *Negerplastikin* kolmikymmenvuotiaana. Teos oli hänen ensimmäinen taidehistoriaa käsitellyt itsenäinen teoksensa. Siihen mennessä hänet oli opittu tuntemaan vasemmistolaisanarkistista kirjallisuutta julkaisseen *Die Aktion* -kustantamon keskustelupiireissä aikansa modernista taiteesta pitämistään luennoista ja hän oli kirjoittanut myös joitakin taidekriitikoita.<sup>5</sup> Saksankielinen kirjallisuusmaailma tunsikin Einsteinin myös saman kustantamon vuonna 1912 julkaisemasta romaanista *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*. Nytkin melko lailla unohduksiin jäänyt teos oli tuonut kirjoittajalleen nimeä aikansa avantgarde-piireissä, ja esimerkiksi Hugo Ball mainitsi Dada-muistelmissaan *Flucht aus der Zeit* vuonna 1927, että "Carl Einsteinin *Dilettanten des Wunders* näytti tien"<sup>6</sup>.

*Negerplastik* on taidehistorian pieni klassikko. Teos pitää sisällään Einsteinin noin 20 sivua pitkän tekstin, joka ei lainkaan kommentoi sen sivussa julkaistua 119 kuvaa. Taidehistorialliselta otteeltaan se on formalistinen, ja tekee sikäli kunniata Einsteinin opettajana Friedrich-Wilhelm-Universitätissä (nyk. Humboldt-Universität zu Berlin) vuosina

1904–1908 toimineelle Heinrich Wölfflille, jonka historiografiaa vastaan Einstein myöhemmällä iällään aggressiivisesti hyökkää, mutta jonka formalismin jäljet näkyvät hänen tuotannossaan kautta linjan.<sup>7</sup> *Negerplastikista* ei ole liioiteltua sanoa, että sille ei ole taidehistorian alalla vertaista missään mitä "primitiivisten kulttuurien" taiteesta oli kirjoitettu siihen mennessä, eikä vastaavaa tultu tekemään vuosikymmeniin.

Einsteinin suhde afrikkalaiseen taiteeseen on perua viimeistään vuodelta 1912, jolloin hän oli Pariisin-matkallaan tavannut muun muassa Pablo Picasson taidekauppiaina tunnetun Daniel-Henry Kahnweilerin ja ystävystynyt eliniäksi.<sup>8</sup> Einsteinin ja Kahnweilerin välinen kaksi vuosikymmentä jatkunut kirjeenvaihto on sittemmin julkaistu.<sup>9</sup> Kahnweilerin vaikutuskentässä tärkeät virtaukset – kubismi ja afrikkalainen taide – tulivat tärkeiksi myös Einsteinille, ja kubistisen vastaanoton vaikutus näkyy *Negerplastikissa* tehdyissä väittämässä myös koskien afrikkalaisen taiteen tulkintaa, mutta Einstein kirjoittaa tekstissä myös aikansa nykytaiteen suuntautumisesta kohti abstraktiota varsin kriittisesti. Tämä ei tosin ole niin yllättävää, sillä Kahnweilerin, Picasson ja Georges Braquen –



joista viimeistä koskien Einstein julkaisi vuonna 1934 monografian<sup>10</sup> – edustama kubismin haara suhtautui tunnetusti täysabstraktiin taiteeseen vastentahtoisesti.<sup>11</sup>

Einstein ei *Negerplastikissa* anna kuvilleen lähdetietoja eikä muitakaan kuvatekstejä, ja kuten mainittua, hän ei puhu yksittäisistä teoksista vaan ennemminkin keskittyä teosten muotokieleen yleensä. Puutteelliset taustatiedot – joita Einstein tosin itsekin kirjassaan valittelee – ovat johtaneet myös muutamaan virhearvioon teosten afrikkalaisuudesta, sillä teoksessa on julkaistuina myös kuvia joistakin Polynesian alueelta peräisin olevista esineistä.<sup>12</sup> Muut teokset sijoituvat nykyarvioiden mukaan alkuperältään melko tasaisesti Saharan eteläpuoliseen Länsi- ja Keski-Afrikkaan Gambiasta Kongon demokraattiseen tasavaltaan (silloinen Belgian Kongo) – sillä erotuksella että valtaosa teoksessa esiintyvistä naamioista sijoittuu nykyiseen Norsunluurannikkoon ja sen lähialueille – ja mukana on myös muutamia yksittäisiä eteläisemmästä Afrikasta peräisin olevia teoksia Angolan, Sambian ja Madagaskarin alueilta.<sup>13</sup> Esitellyt teokset ovat peräisin useammista kokoelmista, ja niitä kuuluu sekä museoille – joista useimmat Berlin Mu-

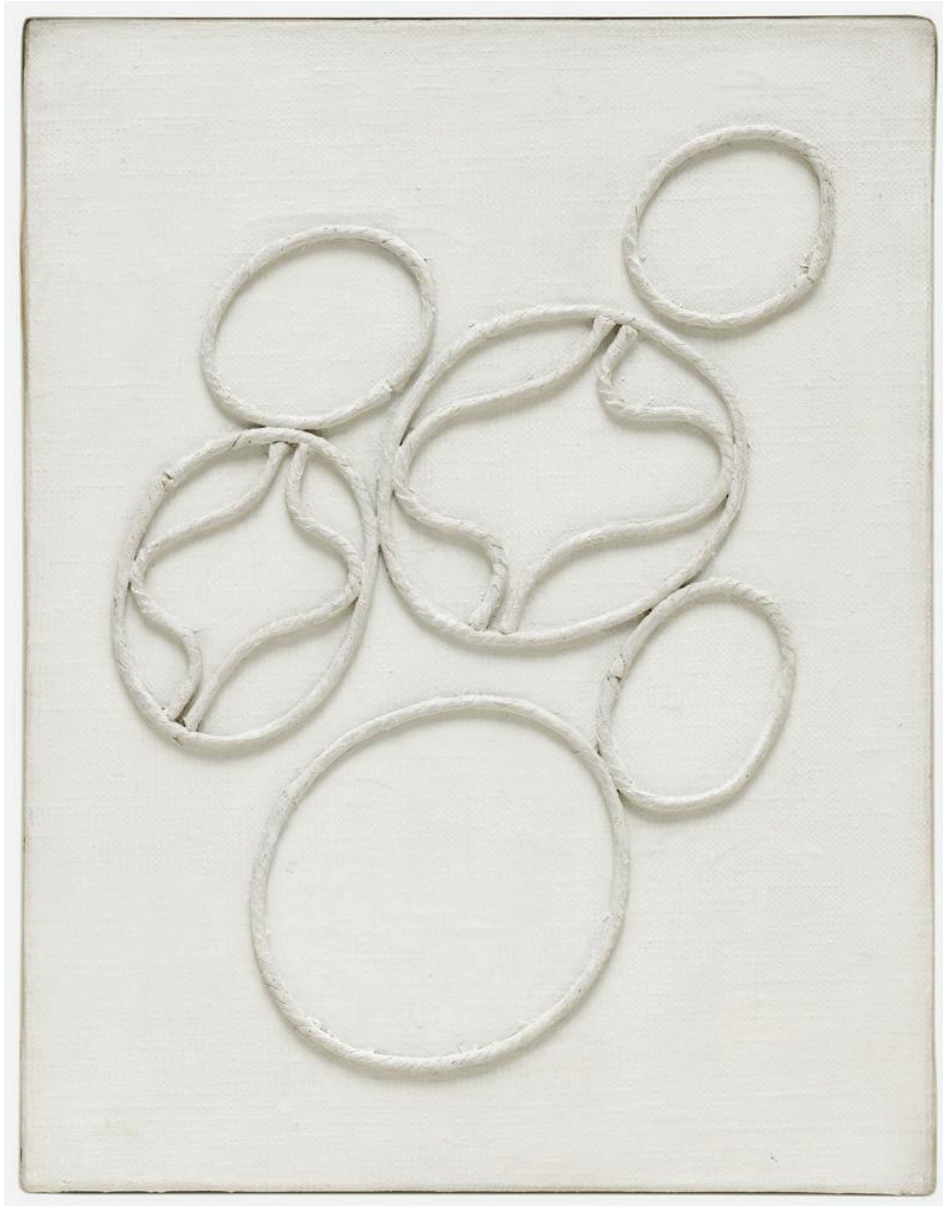
seum für Volkekundelle (nyk. Etnologisches Museum Berlin) ja British Museumille – että yksityiskokoelmille, mutta huomattavaa on, että kymmenet teoksista olivat olleet pariisilaisen ei-länsimaalaisiin taide-esineisiin erikoistuneen taidekauppias Joseph Brummerin omistuksessa.<sup>14</sup> Brummerin on arveltu toimineen Einsteinin käyttämien valokuvien tärkeimpänä lähteenä ja myös tutustuttaneen Einsteinin afrikkalaiseen taiteeseen tarkemmin.<sup>15</sup> Teokseen valittujen valokuvien luonne on myös usein pantu merkille: lähes kaikki teokset esiintyvät kuvissa huomattavan frontaalisesti kuvattuina, mikä antaa painoarvoa Einsteinin teoksessa tekemälle tulkinnalle teosten "formaalisesta ulottuvuudesta"<sup>16</sup>, mihin palaamme jäljempänä.

Vuonna 1930 Einsteinin tilanne oli varsin toisenlainen. Hän oli muuttanut pysyvästi Pariisiin vuonna 1928, ja liittynyt Georges Bataillen editoiman, radikaalin avantgardea ja etnologiaa yhdistelleen *Documents* -julkaisun toimitukseen. Tässä välissä Einstein oli tullut jo Saksassa asuessaan arvostetuksi akateemisen maailman ulkopuolisena taidehistorioitsijana, mutta oli saanut mainetta myös poliittisena vallankumouksellisena – osana sekä marraskuussa 1918 Brysselissä

vallan kaapannutta "Brysselin sotilasneuvostoa"<sup>17</sup> että vuoden 1919 Saksan spartakistikapinaa<sup>18</sup> – ja ollut kaunokirjallisten toimiansa vuoksi vuonna 1921 otsikoissa saatuaan sakkoja jumalanpilkasta Kristuksen ristiinnaulitsemista käsittelevän näytelmänsä *Die schlimme Botschaft* johdosta.<sup>19</sup> *Negerplastikin* ja *Documents'n* välisenä aikana Einsteinin tärkeimpiin taidehistoriallisiin julkaisuihin olivat kuuluneet populaarin Orbis Pictus -julkaisusarjan osina julkaistu uusi teos koskien afrikkalaista veistotaidetta (*Afrikanische Plastik*, 1921) ja japanilaisia puupiirroksia käsittelevä nide (*Der frühere japanische Holzschnitt*, 1922) sekä ennen kaikkea ensimmäisenä painoksena vuonna 1926 julkaistu ehkä aikansa arvovaltaisimman taidekustantaja Propyläen Verlagin julkaiseman *Propyläen-Kunstgeschichte* -sarjan 1900-luvun taidetta käsittelevä osa *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Afrikkalaiseen kulttuuriin liittyen hän oli myös toimittanut vuonna 1925 kirjaksi "afrikkalaisia satuja ja legendoja" (*Afrikanische Märchen und Legendes*).

*Documents* toimi surrealistisen ryhmän laitamilla, ja monet sen toimituskunnan jäsenistä olivat surrealistisen ryhmän karkulaisia





tai toisinajattelijoita, jotka André Bretonin pitämä ryhmäkuri ja *Second Manifeste du surréalisme* (1929) oli enemmässä tai vähemmässä määrin suuttanut. Einsteinin oma suhde ranskalaiseen avantgardeen taas oli siihen mennessä muodostunut lähinnä Kahnweilerin tuttavuuksien ympärille, mutta sen kautta Einsteinille oli myös syntynyt tiiviit yhteydet Musée d'ethnographie du Trocadéron sisäpiiriin, minkä johtokuntaan myös *Documents'n* merkittävin rahoittaja Georges Wildenstein kuului.<sup>20</sup> Einsteinin osaa *Documents'n* toimituksessa on voitu tähän päivään asti vain arvailla, ja hänen on epäilty olleen lehden linjan kannalta vaikutusvaltaisempi kuin mitä hänen virallinen asemansa sen ensimmäisten numeroiden toimituskun-



**Kuva 2.** Hans Arp, Jean (Hans) Arp, *Lehtiä ja napoja*, 1929. Öljyväri kankaalle ja narua, 35 x 27.3 cm. Museum of Modern Art, New York. ArtStor, [https://library-artstor-org.ezproxy.utu.fi/#/asset/AMOMA\\_10312310226;prevRouteTS=1550094428426](https://library-artstor-org.ezproxy.utu.fi/#/asset/AMOMA_10312310226;prevRouteTS=1550094428426). Kuva teoksesta julkaistiin nimellä "Feuilles" ["Lehtiä"] Einsteinin artikkelin "L'enfance néolithique" yhteydessä.



nan rivijäsenenä antaisi ymmärtää.<sup>21</sup> Joka tapauksessa *Documents'n* kausi oli Einsteinin kirjoittajanuralla varsin tuotteliasta aikaa, ja "L'enfance néolithique" tullessa julkaistuksi *Documents'n* viimeisessä numerossa, Einstein oli ehtinyt sen lisäksi julkaista lehden viidessätoista numerossa jopa kolmetoista artikkelia vuosina 1929–1930.<sup>22</sup> Jälkimmäisenä vuonna hän julkaisi myös kirjat liittyen Gaston-Louis Roux'n ja Giorgio de Chiricon teoksiin.<sup>23</sup>

Vain muutaman liuskan mittaista esseettä "L'enfance néolithique" pidetään Einsteinin myöhäiskauden avaintekstinä.<sup>24</sup> Ensi lukemalta tämä saattaa tuntua lähes käsittämättömältä, sillä *Negerplastikin* järjestelmällisestä argumentoinnista tekstissä ei ole tietoaakaan. Periaatteessa artikkeli kertoo Hans Arpin taiteesta – näin se ainakin uskottelee lukijalleen ensimmäisestä kappaleestaan viimeiseen asti – mutta olennaista tekstissä on nimenomaan laaja skaala, jolla se tuo esiin kirjoittajansa näkemystä taiteesta ja sen osasta modernissa yhteiskunnassa. Tekstissä on esseistinen välittömyyden tuntu, joka saa sen toisinaan tuntumaan yhdeltä istumalta kirjoitetulta raivoisalta purkaukselta, ja paikka paikoin teksti vaikuttaa vain sel-

laisten asioiden luettelolta, joiden kirjoittaja on voinut parhaiten ajatella yllyttävän "porvarin vihaa"<sup>25</sup>. Kuitenkin tässä sivussa Einstein tarjoilee äärimmäisyyteen asti merkityksiä täyteen ladattuja lauseita, jollaisten lähintä vertailukohtaa voi ehkä parhaiten etsiä aikalaikirjoittaja Walter Benjaminin töistä, ja joissa Einstein liikkuu runollisuuksista ja suoranaisista hävyttömyyksistä teoreettisiin ja poliittisiin kysymyksiin länsimaisen avantgardistisen taideinstituution tarkoituksesta, merkityksestä ja voimattomuudesta sekä esittää oman näkemyksensä koko länsimaisesta historiakäsityksestä sitä avoimesti pilkaten. Kaiken lisäksi artikkeli ehtii muutamien sivujen aikana lyödä kättä Einsteinin omien lapsuusmuistojen kanssa. Tämän keskelle Einstein tuo siinä myös yhdenlaisen käsityksen afrikkalaisista ja afrikkalaisesta kulttuurista, joka eroaa varsin paljon siitä mitä hän oli *Negerplastikissa* sanonut.

Tarkastelen seuraavaksi näiden kahden tekstin osalta, ensin niitä erillään käsitellen, miten ja minkä premissien ehdoilla Einstein niissä afrikkalaisen kulttuurin historiografisen paikan hahmottelee, minkä jälkeen palaan artikkelini loppuluvussa vielä tarkemmin kysymyksiin töiden konteksteista ja taustoista.

## Kaksi historiaa, yksi taide: Negerplastikin metodi

*Negerplastikissa* Einstein pyrkii ääriformalistiseen tulkintaan, joka pakottaisi länsimaisen taiteen samalle tarkastelutasolle afrikkalaisen kanssa. Teoksen alkulauseet näyttävät jylhästi ja osoittelevasti sen ideologiset lähtökohdat, ja tuovat esiin sen, minkä häivyttämiseen Einstein pyrkii:

On tuskin olemassa toista taidetta, jota eurooppalainen lähestyisi yhtä varautuneesti kuin afrikkalaista. Ensimmäiseksi hän kieltää, että se olisi taidetta lainkaan, ja huomauttaa halveksien etäisyydestä, joka erottaa näitä objekteja eurooppalaisesta asennoitumisesta, jolla hän synnyttää näin todellisen negation terminologian. Tämä ero ja siitä johtuvat ennakkoluulot estävät kaikenlaisen esteettisen arvioinnin; todella, ne tekevät sen täysin mahdottomaksi, sillä esteettinen arviointi edellyttää lähtökohtaista läheisyyttä. Alusta lähtien afrikkalaista pidetään alempiarvoisena ja säälimättömän tarkastelun kohteena, ja hänen työnsä tuomitaan apriorisesti puutteellisiksi. Hämäriä väittämiä evoluutiosta liitetään huolettomasti häneen; joillekin hän kelpaa esimerkiksi harhaanjohtavasta primitiivin käsitteestä, kun taas jotkut käyttävät hyväkseen avutonta kohdettaan tarkoitukseenaan kiillottaa yhtä vietteleviä ja yhtä valheellisia fraasejaan kuten "ikuisen esihistorian lapset" ja niin edelleen. Näin toivotaan löydettävän afrikkalaisesta eräänlainen alkuperä, olotila joka ei koskaan kehittyisi alkuaan pidemmälle. Monet afrikkalaisia koskevat mielipiteet lepäävät tällaisten ennakkoluulojen päällä ja ovat kehitellyt palvelukseksi tyyntäviä teorioita. Kaikissa arvioissaan eurooppalainen lähtee liikkeelle yhdestä oletuksesta, hänen omasta absoluuttisesta mielikuvituksellisesta ylemmyydestään.<sup>26</sup>



Kahnweiler vastasi vuonna 1921 Einsteinille *Negerplastikin* luettuana, että piti kirjassa kaikesta muusta paitsi sen nimestä. Perusteluksi Kahnweiler esitti, että hänestä kirja ei niinkään kertonut afrikkalaisesta veistotaiteesta kuin "veistotaiteesta sinällään"<sup>27</sup>. Tätä voisi pitää teoksen tarkastelulle hyvänä, joskin osittain puutteellisena lähtökohtana. Se ottaa huomioon ainoastaan teoksen takana vaikuttavan pyrkimyksen ja metodin, ei niinkään sitä millaisia Einstein toteaa eurooppalaisen ja afrikkalaisen veistotaiteen historiallisesti muotoutuneiden erojen olevan.

Metodinsa Einstein esittelee kirjan ensimmäisessä luvussa. Siinä määritellään myös afrikkalaisen taiteen tarkastelun suhde sen historiaan ja sovitettuna teoksen tarkoitukseen. Tekstin ainoassa vihjauksessa teoksen kuviin Einstein kirjoittaa näin:

Ehkä tämän kirjan kuvitukset todistavat tämän veran: afrikkalainen ei ole kehittymätön; merkittävä afrikkalainen kulttuuri on raunioitunut; ehkä tämän päivän afrikkalaiset suhteuttavat itseään "antiikin" afrikkalaiseen kuten Egyptin fellahit suhteuttavat muinaiseen egyptiläiseen.<sup>28</sup>

Näiden kahden "ehkän" avulla Einsteinin on tarkoitus sanoa, että afrikkalaisilla on historia – toisin sanoen että afrikkalaiset eivät elä "ikuisessa esihistoriassa", kuten hänen

kritisoimissaan fraaseissa väitetään. Tämä muistutus toimii johdantona merkinnälle, joka on perustelemassa Einsteinin metodia ja jonka mukaan "tietämyksemme afrikkalaisesta taiteesta on kokonaisuudessaan heikkoa ja epätarkkaa"<sup>29</sup>. Sitä puolestaan seuraa lyhyt kommentti sekä afrikkalaisen taiteen historioivan tulkinnan ongelmista että tutkimuksen surkeasta tilasta: käytännössä vain muutamia Beninistä löytyneitä teoksia oli Einsteinin mukaan ajoitettu siihen mennessä, ja alueellisesti paikannettujen teosten osalta vallitsi tyyllinen sekamelska, joka saattoi olla seurausta teosten ja ihmisten vaelluksesta paikasta toiseen tai esimerkiksi teosten ryöstämisistä, eikä yleensä kukaan teosten alkuperää tunnettu.<sup>30</sup> Metodin perustelu seuraa juuri näistä ongelmista:

[–] tällä hetkellä ei historiallinen eikä maantieteellinen tietämyksemme anna meille mahdollisuutta edes kaikkein vaatimattomimpiin määritelmiin tätä taidetta koskien. Ilmeinen vastaväite olisi, että tyyliperustaisen kritiikin metodologisen kehyksen turvin voisimme pakottaa ilmoille historiallisen jatkumon ja edetä siten yksinkertaisimmasta monimuotoisimpaan. Mutta meidän on syytä vapauttaa itsemme harhasta, jonka mukaan yksinkertainen ja alkuperäinen voisivat olla identtisiä; aivan liian huolettomasti johdamme itseämme harhaan ajatteleamalla, että intellektuaalisen ajattelun edellytys ja metodi ovat samanlaiset kuin yleisen historiallisen prosessin alku ja sen luonne; todellisuudessa jokai-

nen alkuperä, jolla tarkoitan yksilöä, suhteellinen alku – muunlaisia emme tosiasiallisesti voi varmentaa – on erittäin monimuotoinen, sillä erityistilanteissa ihmiset ovat taipuvaisia ilmaisemaan niin paljon, todellakin liian paljon.<sup>31</sup>

Täten Einsteinin huomioima vajavainen tuntemus afrikkalaisten kulttuurien historiasta ja traditioista antaa hänen epähistorialliselle metodilleen validiteetin. Hän julistaa pyrkivänsä teoksessaan "määrittelemään voimeko johtaa näiden veistosten formaaleista ominaisuuksista kokonaisvaltaisen muodon käsitteen, joka on samanlainen kuin taiteellinen muoto"<sup>32</sup>. Tämän tehtävän kannalta on hänen mukaansa "välttämätöntä, että tätä yhtä metodia seurataan ja toista vältetään; on rajoitettava visuaaliselle alueelle ja seurattava sen erityisiä lakeja"<sup>33</sup>.

Einsteinin *Negerplastikissa* esittämien länsimaisen taiteen eriytyneitä historiaa koskevien käsitysten avulla voidaan valaista lisää myös Einsteinin metodille syntyneitä tarvetta. Tähän historialliseen eroon hän siirtyy kirjansa toisessa luvussa "Das Malerische"<sup>34</sup>. Hänen olennainen väitteensä on, että perspektiivikuvan ylivallasta lähtien länsimainen taide on hylännyt sen, mitä hän kutsuu "plastiseksi visioksi"<sup>35</sup> ja suosinut "maalauksellista" ja taiteilijan ja teoksen katsojan katseen



hallintaa plastisen muodon sijaan. Hän väittää täten, että perspektiivikuvan aikakaudella "maalarit, eivät kuvanveistäjät, esittivät kolmiulotteisuutta koskevat avainkysymykset"<sup>36</sup>. Tiiviynen vuoksi kannattaa tätä historiaa koskien lainata jakso Einsteinin tekstistä:

Sanomattakin on selvää, että näiden formaalien virtausten vallitessa oli välttämätöntä, että meidän taiteemme tuli kulkeutua läpi sellaisen aikakauden, jossa maalauksellinen kävi täydellisesti yksiin veistoksellisen kanssa (barokki) ja että sellaiset käytännöt saattoivat johtaa vain veistotaiteen kokonaisvaltaiseen tappioon, sillä kiinnittääkseen itseensä taiteilijan kiihtymystilan ja välittääkseen sen teoksen katsojalle, täytyi veistotaiteen muuntaa läpikotaisin maalaukselliseksi ja impressionistiseksi. Kolmiulotteisuus tuli optisen aistimuksen kuluttamaksi; persoonallinen käsiala hallitsi.<sup>37</sup>

Näiden kehityskulkujen jälkeen ollaan jo Auguste Rodinin ja Einsteinin omalla aikakaudella. "Niin hämmäntävältä kuin se saattaa vaikuttaakin", Einstein kirjoitti, "ranskalainen veistotaide näyttää Rodiniin asti olleen ennen kaikkea ollut keskittynyt veistoksellisen muodon hajottamiseen"<sup>38</sup>. Maalauksellisten keinojen valta-asema näyttäytyy nimenomaan siinä, että "kolmiulotteisuus pyritään summaamaan muutaman tasopinnan avulla"<sup>39</sup>, jotka määrittelevät katsomiskulmat tai

vaihtoehtoisesti "etsivät formaaleja vastavaihtoisuuksia kuvatuun aiheeseen liikkeille"<sup>40</sup>. Molemmissa tapauksissa "kolmannen ulottuvuuden välitön ilmaisu manataan pois"<sup>41</sup>, Einstein väittää. Tämä kehitys, jossa "vapaaasti seisovan veistoksen ja reliefin rajat ovat tulleet vakaasti häivytytyiksi aina renessanssista lähtien"<sup>42</sup> on hänen mukaansa johtanut siihen, että kuvanveistäjät "käsittelevät massaa, joka on täten kuutiomaista vain materiaalisessa mielessä"<sup>43</sup>. Einsteinin analyysi afrikkalaisen taiteen muotokielestä asettuu puolestaan tätä historiaa vastaan, joka edelleen perustelee hänen metodologiaan, osoittaen että traditioita ei voida käsitellä yhdessä ja samalla tasolla kuin formaalista ulottuvuudesta lähtien ja niiden eroja korostaen, eikä siis yhteisestä historiasta tai taiteiden kehitystarinasta alkaen.

Kirjan seuraavassa kahdessa luvussa Einstein asettaa johdonmukaisesti afrikkalaisen taiteen formaalit ominaisuudet vastaakohtaisiksi niille termeille, joiden avulla hän on hahmottanut länsimaisen veistotaiteen.<sup>44</sup> Kokonaisargumentin tasolla hän toteaa, että afrikkalaiset taiteilijat ovat keksineet vastauksen ongelmaan siitä "miten kiinnittää kolmiulotteisuus optisen representoinnin yk-

sittäiseen aktiin siten, että se voidaan nähdä totaliteettina ja käsittää yksittäisenä ja yhteisenä"<sup>45</sup>. Afrikkalaisten vastaus tähän ongelmaan vaikuttaa Einsteinin arvion mukaan meidän käsitystemme kannalta paradoksaaliselta, koska se on annettu "formaalisen ulottuvuuden" muodossa.<sup>46</sup> Tähän päätelmään hän päätyy kirjansa neljännessä luvussa, jota ennen hän on analysoinut miksi ja miten afrikkalainen taide voi sekä näyttäytyä kaikkein etäisimpänä eurooppalaisille, kuten hän jo kirjansa alkulauseessa oli todennut, ja miten se on elänyt ilman vastaavaa taidekäsitystä ("äärimmäistä dekoratiivisuutta"<sup>47</sup>) kuin omamme. Vastaus tähän löytyy afrikkalaisen taiteen eroavasta uskonnollisesta luonteesta, johon Einsteinin uskomuksen mukaan kuuluu, että veistäjä "luo teoksensa jumalaksi tai sen vartijaksi, toisin sanoen hän säilyttää alusta asti etäisyyden teokseensa, joka joko on jumala tai sisältää jumalan"<sup>48</sup>.

Einsteinin edellinen päätelmä ei astu niin paljoa sivuun metodiselta polulta kuin ensinäkemältä voisi epäillä. Itse asiassa sen väittämä afrikkalaisen uskonnollisuuden luonteesta ei niinkään ole hänen teoksensa kannalta yhtä tärkeä kuin sen mahdollistama ajatus, jonka mukaan juuri afrikkalaista



taidetta, erotettuna länsimaisesta, on täten mahdollista ja hedelmällistä tarkastella formaalissa ulottuvuudessa vailla "metafyysistä korrelaattia"<sup>49</sup>, sillä afrikkalaisessa taiteessa tämä korrelaatti sijoitetaan teoksiin itseensä ja sitä voidaan pitää "itsestään selvänä"<sup>50</sup>. Länsimaiselle taiteelle tämä metafyysinen korrelaatti taas takasi juuri ne ominaisuudet ja sen omalaatuisen luonteen ja historian, jonka Einstein juuri oli, tosin melko kärjistäen, esitellyt. Tämä korrelaatti – toisin sanoen teoksen statuksen takaava transsendentti osa, joka myös määrittelee teoksen muodon – sitä vastoin oli imaissut länsimaisen taiteen historian kohdalla sisäänsä kaiken: korrelaattiksi saattoi käsittää niin Jumalan kuin taideinstituutionkin, mutta ennen kaikkea siinä oli kysymys siitä, että objektien muodot alistuivat tekijän ja teoksen katsojan katseiden ylivallalle ja niitä pidettiin teoksen olemassaolon ehtoina. "Yhteisenä päämääränä", Einstein kirjoitti länsimaisesta taiteesta, "pidettiin mahdollisimman paljon suurennettua luojaa ja tekijää ja vastaavasti mahdollisimman paljon stimuloitua katsojaa"<sup>51</sup>. Tälle afrikkalainen esineiden integriteetille perustuva muoto ei "formaalissa ulottuvuudessaan" Einsteinin mukaan alistanut.

On lopulta aiheellista huomioida mihin suuntaan Einsteinin formaalianalyysi afrikkalaisesta taiteesta johtaa taidekäsityksen kannalta:

Jos näitä erityisiä luovan tilallisen vision yksiköitä koskeva formaalianalyysi todetaan mahdolliseksi, silloin on asiaa lausumatta todistettu, että nämä kyseessä olevat muodonannot ovat taidetta. Tähän voidaan ehkä väittää vastaan, että taipumus vakuuttaa yleistäen sanelee salaisesti sellaisen johtopäätöksen. Tämä väite on kuitenkin virheellinen, sillä yksilöllinen muoto sisältää kaikki visuaalisuuden määritelmälliset elementit itsessään; se itse asiassa esittää ne, koska ne voidaan esittää vain muotona. Yksilöllisellä tapauksella ei kuitenkaan ole mitään tekemistä taiteen käsitteen erityisyyden kanssa; ennemminkin näillä kahdella on dualistinen suhde toisiinsa. Juuri yleisen vision ja sen konkreettisen toteutuksen olennainen yhdenmukaisuus määrittää taideteoksen. On myös syytä muistaa: taiteellinen luominen on juuri yhtä "mielivaltaista" kuin välttämätön taipumus yhdistää yksilölliset visuaaliset muodot laeiksi, sillä molemmissa tapauksissa pyritään organisointia kohden ja saavutetaan se.<sup>52</sup>

Kannattaa muistaa, että edellinen on kirjoitettu kaksi vuotta ennen kuin Marcel Duchamp pyrkii asettamaan *Suihkukaivoksi* nimetyn pisuaarin näytteille Society of Independent Artistsin näyttelyyn, jolloin hän tulee konkreettisesti luoneeksi sen jälkeistä taidemaailmaa vaivanneen ongelman siitä, voidaanko mikä tahansa esine esittää taiteena. Saman ongelman paikansi Eins-

teinin kirjasta tuoreeltaan vuonna 1916 kritiikin kirjoittanut Sascha Schwabacher, joka totesi kirjan pyrkivän vapauttamaan "aiemmin luotujen esteettisten arvoarvostelmien tuhon"<sup>53</sup>. Näin periaatteessa kyllä, ainakin jos ajatellaan että edellisen kappaleen viesti luettaisiin erossa kontekstistaan ja vietäisiin johdonmukaiseen loppuunsa asti. Pitää kuitenkin huomata, että Einstein muotoilee väitteen sellaisessa kontekstissa, jossa vieraan kulttuurin päästäminen länsimaisen taidediskurssin sisään – tätä tehtävää kirja suorittaa erittäin johdonmukaisesti – on osoittautunut hänelle teoreettisesti mahdolliseksi vain nihilistisellä suhtautumisella esteettisiin maku- ja arvoarvostelmiin. Kuten Einsteinin käsitykset abstraktista taiteesta osoittivat, tämä nihilismi oli kontekstisidonnaista. Onkin kuvaavaa, että jos hän kirjassaan kulkee metodinsa edellyttämien rajoitusten ulkopuolelle, tapahtuu se hänen länsimaisen taiteen eriytymistä käsittelevän lukunsa lopussa, jossa hän etenee länsimaisen taiteen abstraktion ongelmaan:

Näiden [länsimaisten] maalarien yrityksiä kutsutaan tavallisesti abstraktioiksi, vaikkakaan ei voida kieltää, että vain harhaanjohtaviin metaforiin suunnattu tärkeä kritiikki on voinut auttaa lähestymään välittömän tilan käsittämistä. Mutta juuri tämä on olennaista, sillä se voimakkaasti erottaa afrikkalaisia taidetta siitä taiteesta, joka on afrikkalaiseen



taiteeseen tutustunut ja saavuttanut siinä prosessissa itsetietoisuuden; mikä jälkimmäisessä ilmenee abstraktiona, on ensimmäisen luonto. Tässä mielessä afrikkalainen veistotaide osoittautuu vahvimaksi realismiksi.<sup>54</sup>

### **Vallankumouksellisen toiseuden kuva: "Neoliittinen lapsuus"**

"L'enfance néolithiquessa" afrikkalaisuuteen heitetään valoa täysin toiselta suunnalta kuin *Negerplastikissa*, jopa häiritsevällä tavalla. Artikkelin tärkein alluusio afrikkalaiselle kulttuurille on lapsuus, "esihistoriallinen lapsuus" ja taikausko, tavalla joka muistuttaa siitä miten freudilainen teoria oli omaksunut 1800-luvulla syntyneen rekapitulaatioteorian<sup>55</sup>. Tuntuu siltä kuin Einstein tekisi artikkelissa juuri sen, minkä hän *Negerplastikissa* niin syvään kielsi, ja minkä eteen hän oli nähnyt niin paljon vaivaa argumenttejaan muotoillakseen ja tekstinsä rakenteen hienovireiseksi säätääkseen: hän oli nimenomaan painottanut, että afrikkalaisia kulttuureita ei ollut mitään aihetta ajatella "ikuisena esihistoriana" eikä missään tapauksessa perustaa ajatuksia niistä "hämärille evolutiivisille väitteille" tai nähdä afrikkalaisten yhä asuttavan meidän omaa alkuperäämme.<sup>56</sup>

Kaikkien artikkelin esittämien teemojen sekamelskan joukossa "L'enfance néolithi-

quessa" on yksi aihe ylitse muiden: se puhuu länsimaisen taiteen poliittisesta voimattomuudesta, ja on eräänlaista karnevalismin kritiikkiä. Tämän sijaiskärsijäksi afrikkalaisesta kulttuurista esitetyt väitteet joutuvat. Afrikka esitetään Einsteinin tekstissä metaforana, jota käytetään strategisena välineenä, kun se pyritään rinnastamaan avantgardistisen taiteenkin hänelle edustamaan vallankumoukselliseen toiseuteen. Tosin ajatus vertauskuvasta ei kata kaikkien sitä horisonttia, jonka Einstein Afrikalle tekstissään avaa. Niissä kolmessa kohdassa, joissa hän afrikkalaisuuteen viittaa, hän puhuu todellisista länsimaisista käsityksistä ja afrikkalaisista kulttuureista koskevista ennakkoluuloista, myös omistaan – niistä, joiden kautta muokkaamme siitä oman kulttuurimme toiseuden. Samaan tapaan Einstein näkee avantgardistin työn: se sijoitetaan kauas poliittisesta sfääristä, karnevalistiselle alueelle, jossa se voi vaaratta edustaa väkivaltaa, lapsuuden traumoja ja kulttuurista toiseutta: "vaaratonta hulluutta, tuskin uhkaavaa"<sup>57</sup>, kuten hän toteaa Paul Kleen töistä. "Lapset elivät neoliittisellä ajalla", Einstein kirjoittaa liittyen ajatukseensa siitä millaisena lapset näkivät leikeissään oman paikkansa historiallisissa

rooleissa, ja jatkaa: "ja valistunut porvaristo jossain 1200-luvun tienoilla".<sup>58</sup>

Tälle tielle osuvat Einsteinin kolme tai oikeastaan neljä mainintaa afrikkalaisista. Vaikka merkintöjä on verrattain vähän, Einstein ripottelee ne koko artikkelin matkalle. Ottaen huomioon Einsteinin henkilökohtaisen suhteen afrikkalaiseen kulttuuriin, niiden merkitystä koko tekstille ei voi vähätellä. Itse asiassa koko teksti alkaa kertomuksella lapsuusmuistoista ja Afrikkaa koskevista fantasioista: "Elimme eteläisessä neekerikylässä jakautuneina klaaneihin ja heimoihin"<sup>59</sup>, hän muistelee.

Tämän aloituksen jälkeen kylään palataan kolmesti. Ensimmäisen kerran tämä tapahtuu kolmannessa kappaleessa, jolloin tekstin suunta näyttää lukijalle vielä täysin avoimelta. Einstein on jatkanut siihen asti lapsuuden fantasiansa kehittelyä ja sijoitellut eri ryhmiä – lapsia, "valistuneita porvareita" ja "virkamiehiä"<sup>60</sup> – omille paikoilleen fantasiaa maattiseen historiaansa. Nyt mukaan tulee uusi teema: "kaikki asiat kuuluivat heimolle tai klaanille ja kokonaiset perheet kävivät sotaa palaneesta kakusta, siiderileilistä, pahasta sanasta tai petollisesti laskelmoidusta, maalaisella tavalla alhaisesta lauseesta"<sup>61</sup>.



Nämä afrikkalaiskylän heimot ja klaanit ovat olemuksellisesti niitä – tarkalleen ottaen fantasia niistä – jotka kyseenalaistavat ne säännöt, joille porvarillisen länsimaisen yhteiskunnan ylläpitämät ihmisten väliset rajat perustuvat: omistusoikeuteen ja yksilön koskemattomuuteen. Integriteettiä tuntuu loukkaavan myös Arpin taide ja afrikkalaisten maagiset käytännöt:

Arp kokkaa, sahaa, leikkaa: kauloja kietoo hellä solmio; linnut taistelevat munan sisällä; nukke ja viikset, jne. Afrikkalaisten uskomusten mukaan yksityiskohta merkitsee yhtä paljon jollei enemmän kuin kokonaisuus; sillä paljon laajempi asiointila on keskitettynä fragmenttiin, ilman että maagisia voimia tulisi hajottaa sen ympäristöön. Niin toimii ekstaattinen eristäminen. Mestaamalla ja silpomalla otamme erilleen ratkaisevimman osan: keskitettyä hallintaa ja sadismia.<sup>62</sup>

Tästä on kysymys myös artikkelin lopulla, mutta nyt paljon selvemmin osana karnevalismin kysymystä, jonka keskelle ajatukset sekä taiteen voimattomasta vallankumouksellisuudesta että toiseuden fantasian ylläpitämisestä sijoittuvat: "Arp kiinnittää töihinsä kulminaatiopisteet, jotka liittyvät voimakkaimpiin shokkeihin, kuten syntymään, äidillisen munan räjähdykseen, solmioon kuristamassa tukehtuvaa ehtoollisvieras-

ta, putoavien lehtien katveessa vietettäviin hautajaisiin, lapsuusajan shokkeihin ja nekeripelkoihin"<sup>63</sup>, Einstein kirjoittaa. Tämän luettelon varsinainen mieli tulee kuitenkin ymmärrettäväksi vasta sitä seuraavissa virkkeissä, joissa hän muotoilee näkemyksensä taiteesta yleisemmin:

Mahdollisesti tämä tekniikka [taide] on vain raiskatun maailman huono omatunto: maksamme väistämättömästi valheellisuudesta. Mutta samaan aikaan tämä valheellisuus näyttelee roolin sofistisen asianajajana, joka uskottelee muutoksen välttämättömyydestä. Tahdomme houkutellessa porvarin vihaa ja toivomme anteeksiantoa sitä kohtaan, että olemme karanneet hänen maailmastaan.<sup>64</sup>

Tässä on viimein myös Einsteinin tekstin ideologinen ydin, jolla se antaa taiteelle kuin varkein optimistista valoa ja tarjoaa avantgardistiselle karnevalismille mielen: siellä sofistinen asianajaja uskottelee muutoksen välttämättömyydestä. Tämä fiktion turvaava "asianajaja" saa porvarilliselta yhteiskunnalta identiteetin ja kehittyi taiteelliseksi pseudointellektuelliseksi, ehkä jopa pseudohistorioitsijaksi. Rikokset, joita hänen identiteettinsä puolustaa, palauttavat katsojan "shokkien" avulla lapsuuteen, historiaan tai toiseuteen, saavat kirjoittamaan niitä uusiksi, luoden maailmankuvan, joka nykytilan pysyvyyden

ja integriteetin nimeen vannovalle porvarille tulee hetken ajaksi käsittämättömäksi ja vaihtamattomaksi. Olennaiseksi tässä kasvaa nimenomaan kysymys historiasta, jonka mieli – toiseuden mieli – on enää siinä, että se antaa "tien ulos nykyisyydestä"<sup>65</sup>. Tätä ymmärtääkseen tulee vielä katsoa tarkemmin, mitä Einstein sanoo artikkelissaan itse historiasta – historiasta isolla h:lla ["*histoire capitalisée*"]<sup>66</sup>. Tämän hän tekee artikkelinsa loppupuolella, jossa hän ensin avaa käsitystään ihmisen osasta:

Ihminen – hävytön lisäosa – on neulankärjen heras, eikä hän arvosta mitään niin paljon kuin tätä kärkeä, sillä hän on maksanut siitä kaikkein korkeimman hinnan; hänen ahdistuksensa saa kaiken muun katoamaan; kuolemanpelon vuoksi hän jakaa muodot ja asettaa ne paikoilleen; vailla toivoa hän kapinoi tosiasioiden enemmistöä vastaan ja julistaa olevansa "Poikkeuksellinen Tosiasia"; kaikki tämä todistaa vain siitä, että mikään kapina ei voi olla niin väkivaltainen, että se tuhoaisi kokonaisuudessaan Historian.<sup>67</sup>

Tässä valtavan tiiviissä virkkeessä Einstein pyrkii näyttämään miten siitä maailman kompleksisuuteen nähden häviämättömän merkityksettömästä käsitteellisestä kokonaisuudesta ihminen rakentaa oman historian ja myös perustaa oman identiteettinsä suhteessa itseensä, toisiin ja maailmaan.



"Mikään kapina" ei ole tarpeeksi "väkivaltainen" tämän fantasian tuhoamiseen, sillä kuten marxilaisittain voitaisiin sanoa, historia on dialektinen prosessi, jossa kapinoivat ihmiset ja luokat tulevat tietoisiksi omasta itsestään – siitä että he, heidän kulttuurinsa ja heidän ihmisyytensä, ovat "Poikkeuksellisia Tosiasioita". Juuri tätä vastaan taide on voimaton, mutta sen kumouksellisena etuna verrattuna "standardisointiin ja palkkataulukoihin", joihin nähden Einstein toteaa taiteen olevan "viatonta"<sup>68</sup>, on kuitenkin se, että se antaa liikkumatilaa tämän Historian sisässä ja siten uusia dialektisia mahdollisuuksia. Tähän Einstein sijoittaa myös "uhan alla taipumisen", joka "lahjakkailla" kehittyy "skitsofreniaksi"<sup>69</sup>; repressiivisen todellisuuden alla vieras identiteetti, paikka tai kulttuuri tarjoaa osittaisen suojapaikan – ehkä Afrikan, ehkä taiteen, ehkä historian.

### **Lopuksi: primitivismin harhakuvat ja etnologian kritiikki**

Jo aiemmin lainaamassamme jaksossa *Negerplastikista* Einstein kirjoitti, että "meidän on syytä vapauttaa itsemme harhasta, jonka mukaan yksinkertainen ja alkuperäinen voisivat olla identtisiä"<sup>70</sup>. Tämä oli taustal-

la myös "L'enfance néolithiquessa", jossa hän pohti ihmistä "neulankärjen herrana" ja kritisoi historiaa isolla h:lla. Varsin kiinnostavalla tavalla samankaltainen länsimaista historiankirjoitusta (pitäisi ehkä sanoa hegeliläistä historiankirjoitusta) vastaan luotu kritiikki yhdistyy *Negerplastikin* ja "L'enfance néolithiquen" metodisesti varsin erilaisiin tarkastelukulmiin: *Negerplastikin* tarpeet ajavat Einsteinin formalistiseen tarkasteluun, kun taas "L'enfance néolithique" on lähempänä nietzscheläisen esseistiikan ikuisen paluun teemoja, ainakin toivotun historiakäsityksen osalta. Näihin vaikuttavat myös mitä suurimmassa määrin kontekstit, joissa tekstit ovat tuotetut: Heinrich Wölfflinin vaikutus tuntuu etenkin Einsteinin uran alun teksteissä, kun taas 1930-luvulla kesken jäänyt *Handbuch der Kunst* olisi ollut jo avoin hyökkäys sitä kohtaan.<sup>71</sup> *Documents'n* piirissä myös Friedrich Nietzschen ajattelun ranskalainen rehabilitointi oli juuri alkumetreillään.<sup>72</sup>

Einsteinin kahden tässä artikkelissa käsitellyn tekstin kohdalla onkin tärkeää ottaa huomioon konteksti, jossa ne on kirjoitettu. *Negerplastik* oli merkittävä ja urauurtava teos, joka toi länsimaisen yleisön nähtäville huomattavan määrän kuvia afrikkalaisesta

veistotaiteesta. Aikakauden avantgardistisessa kontekstissa sen voi myös nähdä eräänlaisena vastineena vähintään viimeiset kaksi vuosikymmentä kentällä vallinneita primitivistisiä virtauksia kohtaan, joiden vaikutusala niin Saksassa kuin Ranskassakin Einsteinin tuttavapiirin ympärillä tuohon aikaan laajeni. Zeidler onkin mainiosti analysoinut sitä, miten *Negerplastik* suhtautuu torjuen sekä aikakauden taidehistoriallisen ja etnografisen aineiston että toisaalta taiteellisen kentän harjoittamiin primitivismeihin, ja miten ne kietoutuvat kysymyksiin, joissa vaaditaan oikeutta määritellä taiteen rajat:

Yhtäällä on halventava primitivismi, joka etnografiaa ja evolutionismia sekoittaen käsittelee afrikkalaista taidetta karkeana kehittyneen länsimaisen kulttuurin varhaisvaiheena. Toisaalla taas on hyväntahtoinen gauguinilainen primitivismi, joka ajattelee afrikkalaista taidetta jäänteinä paratiisista, joka kadotettiin dekadentin länsimaisen sivilisaation puhjetessa. Ensimmäinen hylkää ajatuksen siitä taiteena, toinen omii sen. Molemmat kuvittelevat, että ne tietävät täsmälleen mitä taide on; molemmat uskovat taiteen alkuperäisyyteen.<sup>73</sup>

Näitä vastaan Einstein käy formalistisen metodin avulla vedoten hieman paradoksaalisesti mutta johdonmukaisesti siihen, että se voi kunnioittaa afrikkalaisten kulttuurien länsimaisesta eroavaa historiaa paremmin



kuin länsimaisen historiografian ehdoilla rakennettu historiallinen kertomus. Tämä on tehnyt *Negerplastikista* mitä suurimmassa määrin haavoittuvaisen sitä kritiikkiä kohtaan, jonka mukaan se soveltaa afrikkalaisen kulttuurin tuottamaan visuaaliseen aineistoon sellaista käsitteistöä ja metodista välineistöä, joka on luotu länsimaisen taiteen analyysin ehdoilla. Einsteinin omaa kontekstia tarkastellen täytyy kuitenkin huomauttaa, että hänen aikanaan sen laatuinen kritiikki ei ollut vielä syntynyt, vaan *Negerplastik* oli päinvastoin ensimmäisten joukossa antamassa sille mahdollisuuden ja näyttämässä sille suuntaa.

Afrikka-käsitysten osalta Einsteinista voidaan todeta, että hän oli sekä aikansa lapsi että vuosikymmeniä aikaansa edellä, sikäli kuin "aikaansa edellä olemista" voidaan mitata aikakauden tieteelliseen paradigmaan sisällytetyillä väittämillä. Hänen analyttinen otteensa sitä retoriikkaa kohtaan, joka hänenkin aikanaan riisui afrikkalaisen kulttuurin omasta historiastaan, yhdistettynä siihen tarjottuun metodiseen ratkaisuun alkoi oikeastaan saada tieteellisellä kentällä vastakaikuja vasta noin puolta vuosisataa myöhemmin. Nykyisen tutkimuksen suurin

klassikko alalla lienee Johannes Fabianin *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object* (1981), jossa Fabian todisti että antropologinen kirjallisuus oli retorisesti luonut toiseuden rekisterin, jossa primitiiviksi nimettyjä länsimaisille tavoille vieraita kulttuureita voitiin tarkastella historiallisen kontekstin ulkopuolella tai toisessa ajassa, kun taas antropologin määriteltiin elävän "tässä ja nyt".<sup>74</sup> Einstein-tutkimuksen osalta etenkin Maria Stavrinaki on tosin kiinnittänyt huomiota siihen miten myös useat Einsteinin lähimaastossa liikkuneet intellektuellit, muiden muassa Walter Benjamin, jo kompilsoivat mainittua puhetapaa samaistamalla esihistoriallisen ja modernin. Retoriikassa oli toki siinäkin omat idealisoivat ongelmansa.<sup>75</sup>

"L'enfance néolithique" kirjoitettiin vähintään yhtä kaksinaiselle lukijakunnalle kuin *Negerplastik*. *Documents* julkaisi alaotsakkeensa mukaisesti aineistoa skaalalla "archéologie, beaux-arts, ethnographie, variétés"<sup>76</sup>. Tärkeintä lukijakunnan hahmottamisen kannalta on, kuten jo aiemmin todettiin, että lehteä olivat tekemässä aikansa äärradikaalit avantgardistit ja surrealistisen ryhmän toisinajattelijat, mutta lehden rahoitusta hoiti etenkin Trocadéron etnografisen

museon johtokuntaan kuulunut Georges Wildenstein ja julkaisulla oli museoon muutenkin kiinteät yhteydet. Merkille pantavaa on, kuten esimerkiksi Irene Albers on huomoinut, että etnologia omaksuttiin Ranskaan varsin myöhään verrattuna sitä ympäröiviin sivistysvaltioihin ja silloinkin varsin omalaatuisten kehitysaskelten kautta.<sup>77</sup> Etnologia tulikin istutetuksi maan älymystökentälle kyseisen avantgardistisen kehityksen avulla, mihin puhtaammin alan taitajista oli vaikuttanut etenkin Marcel Mauss, "ranskalaisen etnologian isä", jonka ajattelua voitiin myös pitää varsin radikaalina. (Tässä mielessä ranskalaisen etnologian tradition alkuvaiheet muistuttavat huomattavan paljon 1900-luvun ranskalaisen marxismin omalaatuista traditiota, ja monin osin niiden polut risteävätkin.) Vielä pitkään tämän jälkeenkin ranskalaista etnologiaa leimasi avantgardistisen kentän vaikutus, ei ainoastaan strukturalismin synnyttäneen tradition kautta, vaan koska esimerkiksi Michel Leirisin ja Alfred Métraux'n kaltaiset hahmot tekivät myös ranskalaisen etnologian klassikoiksi muodostuneita laajoja kenttätutkimuksia ja kuuluivat Pariisin etnografisen museon (alunperin Musée d'ethnographie du Trocadéro ja vuodesta





1937 lähtien Musée de l'Homme) sisäpiiriin.<sup>78</sup>

Tämän ekskursion ranskalaisen etnologian historiaan oli tarkoitus johdattaa artikkelini lopuksi siihen, millä tavoin "L'enfance néolithique" toimii nimenomaan suhteessa aikansa ranskalaiseen etnologis-avantgardistiseen kenttään. Se käyttää seuraavina vuosina ja vuosikymmeninä tällä kentällä hyvin olennaista retorista kuviota, joskin tekee sen harvinaisella voimalla ja aggressiivisuudella, joiden kautta Einstein laittaa myös itsensä peliin. Kun se palauttaa Afrikan, avantgardistisen taiteen ja historiallisen toiseuden fantasiaan, joita me länsimaiset, ja ennen kaikkea hyvin henkilökohtaisin painotuksin Einstein itse, pidämme yllä näistä toiseuden kategorioista, se liittyy mitä tiukimmin siihen filosofissävyytteiseen keskusteluun, jota ranskalainen etnologia oli jo alkanut lapsenkengissään käydä. Ei varmasti olekaan sattumaa, että Michel Leiris kirjoitti samana vuonna *Documents'ssa* julkaistussa tekstissään "L'œil de l'ethnologue" omakohtaisesti näin:

Ensimmäiset käsitykseni Afrikasta päiväytyvät sille ajalle, jolloin olin intohimoisesti kiinnostunut perhetuttavana tuntemani Raymond Rousselin teksteistä, ja jolloin uneksin kaukaisista maista ja mo-

ninaisista löydöistä, sijoittaen samalle tasolle sekä matkan materiaalisessa todellisuudessa että poeettisen seikkailun, joka sekin on vain matka, vaikkakin tosin petollisempi ja vähemmän todellinen.<sup>79</sup>

Einstein ja Leiris kirjoittivat siis etnografisen tutkimuksen kannalta hyvin vaikutusvaltaiselle lukijakunnalle, jolle kysymys afrikkalaisten kulttuurien edustamasta toiseudesta ja sen antamista avuista sekä taiteelliselle että poliittiselle vallankumouksellisuudelle oli mitä ajankohtaisin ja kantoi filosofista huolta siitä, mitä länsimaisen tieteen kohteeksi julistaminen oli tutkittaville kansoille alkanut tehdä: muokata niistä oman fantasiansa mukaisia.<sup>80</sup> Einstein antoi näille pyrkimyksille artikkelinsa kokonaisuuden kautta itsetietoisuuden ja nurinkurisen, joskaan ei omassa kontekstissaan niin tavattoman perustelun: toiseudesta vaalittu pakkomieltäinen fetisistinen fantasia saattoi herättää poliittiseen tietoisuuteen.<sup>81</sup>

Einsteinin kaksi tässä artikkelissa analysoitua tekstiä toteuttavat varsin erilaisia käsityksiä Afrikasta ja sen suhteesta tekstien erilaisiin historiografisiin katsantoihin sekä esittävät varsin erilaiset taidenäkemykset. Kun *Negerplastik* pyrkii samaistamaan länsimaisen ja afrikkalaisen taiteen, muokkaa

"L'enfance néolithique" Afrikasta porvarillisen sivistyksen toiseuden; kun ensimmäinen kiistää länsimaisen näkemyksen kehityshistoriasta, jonka synniksi lukee sen että sellainen historia heittää afrikkalaiset "esihistorian lapsiksi", jälkimmäinen hyödyntää tätä syntiä räikeästi; ja kun vuoden 1915 teksti palauttaa taiteen muodonantoon, viisitoista vuotta myöhäisempi edellyttää taiteelta muotoja rikkovaa, destruktiivista ja sadistista suhdetta maailmaan. Metodisesti – jos "L'enfance néolithique" kohdalla ylipäättään metodista voidaan puhua – niillä on hädän tuskin mitään yhteistä. Ne myös tulivat kirjoitetuiksi hyvin erilaisissa konteksteissa, jotka määräsivät näitä piirteitä, ja tässä mielessä olen pyrkinyt näitä tekstejä avaamaan ja näyttämään sitä tapaa millä ne nimenomaan omassa kontekstissaan toimivat, ja niiltä osin avaamaan niiden radikaalia eroa. Jos yhteyksiä halutaan hakea, yksi olennainen rakenteellinen yhteneväisyys näiden tekstien toiminnalla kuitenkin on. Saksassa vuonna 1915 ja Ranskassa vuonna 1930 Afrikka – tai tarkemmin ottaen Einsteinin itsetietoinen visio siitä – oli pidettävä avantgardistisen taiteen paradigmaattisena mallina, koska siihen upotetun toiseuden avulla taiteen käsite säilyi avoime-



na ja saattoi säilyttää mahdollisuuden olla sulkeutumatta "metafyysisiin korrelaatteihinsa": taiteen omalakisuuuteen, abstraktismiin, länsimaisuuteen, Jumalaan, taiteilijaan, katsojaan tai "standardeihin ja palkkataulukoihin"<sup>82</sup>.

## Viitteet

1 Toisen maailmansodan jälkeen Picasson taidevälittäjänä parhaiten tunnettu Daniel-Henry Kahnweiler ja etnologi Michel Leiris järjestivät muistomerkkin Ranskassa Pyreneiden juurella sijaitsevaan pieneen Lestelle-Bétharramin kylään, missä Einstein teki itsemurhan paetessaan saksalaissotilaita vuonna 1940. Muistomerkki on omistettu "Kirjailija ja taidehistorioitsija Carl Einsteinille, vapaustaistelijalle". Sebastian Zeidler, *Form as Revolt: Carl Einstein and the Ground of Modern Art* (Cornell University Press, 2015), 7.

2 Ks. esim. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images* (Paris: Minuit, 2000), 174-189.

3 Sebastian Zeidler, *Form as Revolt: Carl Einstein and the Ground of Modern Art* (Cornell University Press, 2015), 8.

4 Einstein-tutkimuksen tilasta ja kehityksestä kiinnostuneille suosittelen tutustumista Carl-Einstein-Gesellschaftin kotisivuilla pidettyyn bibliografiaan: <http://www.carleinstein.org/bibliographie>.

5 Zeidler, *Form as Revolt*, 2-3; Conor Joyce, *Carl Einstein in Documents: and His Collaboration with Georges Bataille* (Bloomington: Xlibris, 2003), I luku. Käytössäni on ollut Joycen kirjan iBooks-versio, jonka sivunumerointi vaihtelee ruutukoon mukaan. Viittaan siksi teokseen vain luvun numerolla. Artikkelissani

esitetty Carl Einsteinin biografiset tiedot on kerätty useista uudemmissa lähteistä, mutta kannattaa huomioida, että suuri osa myös niiden tiedoista perustuu vuonna 1969 julkaistuun teokseen Sibylle Penkert, Carl Einstein: *Beiträge zu einer Monographie* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969).

6 Hugo Ball, *Flight out of Time: a Dada Diary*, ed. & intr. by John Elderfield, transl. Ann Raimés (University of California Press, 1996), 10.

7 Einstein luki yliopistossa pääasiassa taidehistoriaa, filosofiaa ja filologiaa, mutta ei koskaan valmistunut. Hänen tärkeimpinä opettajinaan toimivat taidehistorian alalla Wölfflin ja filosofian puolella Georg Simmel sekä aikakautensa uuskantilaisuuden merkittävä nimi Alois Riehl. Ks. Einsteinin opinnoista esim. Zeidler, *Form as Revolt*, 1-2; Carl-Einstein-Gesellschaft, "Der Junge Einstein – von Karl zu Carl (1885–1906)", Luettu 16.10.2018, <http://www.carleinstein.org/biographie>. Einsteinin suurin hyökkäys wölffliniläistä formalistista historiografiaa vastaan olisi ollut keskeneräiseksi jäänyt massiivinen viisiosainen taiteen kulttuurihistoria *Handbuch der Kunst* (alk. n. 1934). Muistiinpanot teoksen rakennetta varten on julkaistu: Carl Einstein, "Handbuch der Kunst", teoksessa *Werke* (Berliner Ausgabe, 1992–1996), 301–322; Carl Einstein, "Handbuch der Kunst", teoksessa *Neolithic Childhood: Art in a False Present*, c. 1930, ed. Anselm Franke & Tom Holert (Zürich: Diaphanes, 2018), 84–92. Palaan kysymyksiin wölffliniläisestä historiografiasta myöhempänä artikkelissani.

8 Ks. esim. Zeidler, *Form as Revolt*, 2.

9 Carl Einstein & Daniel-Henry Kahnweiler, *Correspondances 1921–1939*, transl. & ed. Liliane Meffre (Marseille: Éditions André Dimanche, 1993).

10 Carl Einstein, Georges Braque, teoksessa *Werke*, Vol. 3, eds. Hermann Haarmann & Klaus Siebenhaar (Berlin: Fannei & Waltz, 1996).

11 Kun huomautetaan Einsteinin vastustuksesta täysabstraktia taidetta kohtaan, on tapana usein myös mainita, että hän piti 1920-luvun alussa tiivistäkin

yhteyttä konstruktivisteihin: hän oli listattuna sekä konstruktivistien äänenkannattaja Lefin että Berliinistä käsin El Lissitzkyn ja Ilja Ehrenburgin toimittaman kolmikielisen Veshch' Objet Gegenstandin kirjeenvaihtajaksi ja oli yhteydessä muihinkin aikansa venäläisintellektuelleihin, mm. Roman Jakobsoniin ja Viktor Shklovskiin. Einstein ei kuitenkaan koskaan julkaissut mainituissa lehdissä mitään materiaalia, eikä hänen abstraktia taidetta kohtaan myöhemmin esittämänsä raskaampaankaan kritiikkiin kannata lukea mitään suurta dramatiikkaa tai kääntymystä, vaikka onkin hänen kulttuuripoliittikkaa koskevien näkemystensä puolesta tiedossa, että hän oli hyvin pettynyt Konstantin Lunatsharskin ajamaan linjaan. Vuonna 1923 Einsteinin tiedetään myös vierailleen Bauhausissa tapaamassa Walter Gropiusta, Wassily Kandinskya ja suuresti arvostamaansa Paul Kleeta. On arveltu, että tapaaminen järjestettiin, koska Einsteinille tarjottiin Bauhausista opettajanpaikkaa, mutta varmuutta tähän ei ole saatu. Einsteinin näkemykset huomioon ottaen on ainakin varsin ymmärrettävää miksi suunnitelma saattoi raueta. Zeidler, *Form as Revolt*, 4-5. *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*in Paul Kleeta käsittelyvä osa, ks. Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (Berlin: Propylaen-Verlag, 1926), 140-143.

12 Asia on voitu nähdä sekä virhearviona että yhtä hyvin "afrikkalaisen taiteen" käsitteen ulottamisena myös polynesialaisten esineiden joukkoon.

13 Useiden teosten proveniensi on yhä hämärän peitossa sekä maantieteellisen alkuperän että länsimaisen omistuspohjan suhteen. Siksi pitäydyn antamasta tässä yhteydessä kovin definiitiivisiä lukuja asiaa koskien. Tiedetyiltä osin asiasta löytyy sekä teosten että omistuspohjan osalta ajantasaista tietoa etenkin Yalen yliopiston Ross Archive of African Imagesin verkkosivuilta: [http://raai.library.yale.edu/site/index.php?globalnav=publication\\_detail&book\\_id=253](http://raai.library.yale.edu/site/index.php?globalnav=publication_detail&book_id=253), luettu 3.11.2018.

14 Mainitsin että "olivat olleet", koska *Negerplastikin* tullessa julkaistuksi monet teoksista olivat tulleet



jo myydyiksi Brummerilta. Useita näitä teoksia oli kulkeutunut etenkin vuoden 1913 aikana kubistimaalari Frank Burty Havilandille, taidekeräilijä Sergei Stshukinille ja runoilija Charles Vignierille. Teosten omistajista löytyy myös monia muita kulttuurielämän hahmoja, kuten fauvistimaalari Maurice de Vlaminck, New Yorkin Dadan tukijat Marius de Zayas sekä Louise & Walter Arensberg ja teatteri- ja elokuvalegenda Sacha Guitry. Ibid. 15 Ks. esim. Zeidler, *Form as Revolt*, 62. 16 Carl Einstein, *Negerplastik*, 19. 17 Marraskuussa 1918 joukko kapinallisia saksalaissotilaita, Einstein heidän mukanaan tiedotusupseerin ominaisuudessa, ilmoitti kaappaavansa Brysselissä vallan ja perustavansa yleistä äänioikeutta ja sosialistista tasavaltaa ajavan neuvoston, joka nykyään tunnetaan ”Brysselin sotilasneuvoston” nimellä. Tämän neuvoston edustajana Einstein päätyi jopa sen johtohahmoksi ja välittäjäksi kaupunkiin saapuvien liittoutuneiden joukkojen ja vetäytyvien saksalaisten välillä. Noin viikon menestyksen jälkeen kapina sai päättyä. Ks. Zeidler, *Form as Revolt*, 3; Carl-Einstein-Gesellschaft, *Weltkrieg und Revolution – 1914-1920*, Luettu 16.10.2018, <http://www.carleinstein.org/biographie-1914-1920>. 18 Ks. *ibid.* Spartakistikapinan osana Einsteinin merkitys oli arvattavastikin selvästi pienempi kuin Brysselin sotilasneuvoston tapauksessa, mutta on ilmeistä, että sekä Einsteinin intellektuaalinen toiminta että Brysselin ja Berliinin tapahtumat nostivat hänet Saksan vallankumouksellisella kentällä lyhyessä ajassa huomattavaan asemaan. Tästä kertoo esimerkiksi se, että Einstein oli harvojen joukossa, jotka saivat kunnian pitää puheen Rosa Luxemburgin hautajaisissa 13.6.1919. Ks. esim. Zeidler, *Form as Revolt*, 3. 19 Joyce, *Carl Einstein in Documents*, 1. 20 Kattava esitys *Document’sta* ks. esim. Ades, Dawn & Baker, Simon, ed., *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents* (London: Hayward

Gallery, 2006).

21 Vuonna 2003 Conor Joyce kirjoitti aiheen tiimoilta jopa kokonaisen tutkimusmonografian *Carl Einstein in Documents* (Bloomington: Xlibris, 2003). Hämmennystä Einsteinin osasta etenkin viimeisten kahden vuosikymmenen aikana merkittävään osaan aikakauden avantgarden tulkinnassa nostetun Documents’n toimituksessa on aiheuttanut etenkin Bataillen kaksi myöhäistä merkintää: vuonna 1954 Bataille totesi julkaisemattomaksi jääneessä muistiinpanossaan olleensa *Documents’n* ”secrétaire général” ja ”todellisuudessa toimittaneensa sitä yhdessä Georges-Henri Rivière’n kanssa nimellistä päätoimittajaa Carl Einsteinia vastaan”, ja vuonna 1958 Bataille kirjoitti saksalaiselle hakuteokselle itsestään olleensa lehden ”päätoimittajana Carl Einsteinin usein teoreettisen ohjauksen alla” (”direction souvent théorique de Carl Einstein”). Nämä jättävät selvittämättä mikä Einsteinin osa todella oli; tarkoittaako ”teoreettinen ohjaus” Einsteinin näkemysten hallitsevaa osaa vai sitä, että Einsteinin yritys ohjata lehteä oli ”vain teoreettinen”? Yhtä epäselväksi tilanteen jättävät Bataillen ristiriitaiset merkinnät lehden päätoimittajuudesta ja hierarkioista: Einstein on lehden ensimmäisissä numeroissa nimettynä toimituskunnan rivijäseneksi, mutta Bataillesta lehden sivuilla käytetty titteli ”secrétaire général” saattaa yhtä hyvin tarkoittaa vastaavaa toimittajaa kuin liittyä viitsikkäästi julkaisun poliittiseen anarkismiin: vuodesta 1922 lähtien Josif Stalin tunnettiin ranskaksi kommunistisen puolueen ”secrétaire généralina”, kuten sittemmin monet kommunistijohtajat ympäri maailman. Joyce, *Carl Einstein in Documents*, Introduction; n2 & n3. 22 *Documents’n* numerot on julkaistu faksimilaitoksena: *Documents, vol. 1 & 2* (Paris: Jean-Michel Place, 1991). Viittaan tässä artikkelissa sen sivunumerointiin hakasulkeissa olevilla numeroilla ja mahdolliseen alkuperäiseen sivunumerointiin ilman hakasulkeita. Vain Bataille julkaisi *Document’ssa* useampia artikkeleita kuin Einstein.

23 Carl Einstein, *Entwurf einer Landschaft, illustré de lithographies par C.-L. Roux* (Paris: Édition de la Galerie Simon, 1930); Carl Einstein, *Giorgio di Chirico* (Berlin: Galerie Flechtheim, 1930).

24 Näin on tehty esimerkiksi vuonna 2018 Berliinin Haus der Kulturen der Weltissä järjestetyssä näyttelyssä ja sen katalogissa. Tämä korostuu luettelon teksteistä etenkin ”L’enfance néolithiquea” käsittelevässä tekstissä Sebastian Zeidler, ”After Cosmogony: Carl Einstein on Jean Arp”, teoksessa *Neolithic Childhood: Art in a False Present*, c. 1930, ed. Anselm Franke & Tom Holert (Zürich: Diaphanes, 2018), 64–71.

25 Carl Einstein, ”L’enfance néolithique”, *Documents vol. 2* no. 8: 43 [483].

26 Carl Einstein, *Negerplastik* (Leipzig: Verlag den weissen Bücher, 1915), 5. Artikkelini saksankielisten alkutekstien käännösten tukena on käytetty teoksen englanninkielistä käännöstä *Carl Einstein, ”Negro Sculpture”*, introduction by Sebastian Zeidler and translated by Charles W. Haxthausen & Sebastian Zeidler, October, vol. 107 (Winter 2004): 122–138. Kaikki tässä artikkelissa esitetyt käännökset ovat kirjoittajan omia.

27 Sebastian Zeidler teoksessa Einstein, *Negro Sculpture*, 122.

28 Einstein, *Negerplastik*, 5. Einsteinin aikakautena oli varsin tavallista käsitellä ”Afrikkaa” kulttuurisena kokonaisuutena, johon egyptiläinen kulttuuri ja sen muinaisten sivilisaatioiden pystyttämät traditiot eivät kuuluneet.

29 *Ibid.*, 6.

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*, 6–7.

32 *Ibid.*, 7.

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*, 9. Kuten Zeidler ja Charles W. Haxthausen ovat panneet merkille, on huomattavaa, että Einstein käyttää opettajansa Heinrich Wölfflinin käytössä niin tunnetuksi tullutta termiä ”maalauksellinen” jopa kirjansa otsikkotasolla, mutta asettaa sen



täysin toisenlaiseen paikkaan kuin Wöfflin: siinä kun Wöfflin näkee maalauksellisen vastakohtaparina "lineaarisen", asettaa Einstein sen vastakohtaiseksi "plastiselle" eli "veistokselliselle". Toisin sanoen Einstein omaksuu Wöffliniltä ajatuksen rakenteen, mutta vaihtaa sen sisällöt varsin osoittelevalla tavalla. Ks. Einstein, *Negro Sculpture*, 126n1.

35 Einstein, *Negerplastik*, 9.

36 Ibid.

37 Ibid., 9–10.

38 Ibid., 9.

39 Ibid.

40 Ibid.

41 Ibid.

42 Ibid.

43 Ibid.

44 Nämä luvut ovat otsikoidut "Religion und afrikanische Kunst" ja "Kubische Raumanschauung". Kirjan viidennessä ja viimeisessä luvussa Einstein kommentoi vielä naamioita ja viittauksenomaisesti tatuointeja.

45 Ibid., 18.

46 Ibid., 19.

47 Ibid., 14.

48 Ibid., 13.

49 Ibid., 17.

50 Ibid.

51 Ibid., 10.

52 Ibid., 8.

53 Sascha Schwabacher, "Karl Einstein, Negerplastik", *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, Vol. 9, No. 5 (1916): 193. Huomautettakoon tässä yhteydessä, että vaikka *Negerplastikin* kannessa esiintyykin etunimi Carl, oli Einsteinin kasteessa saama nimi yllä viitatus artikkelin mukaisesti Karl. Hän alkoi käyttää nimensä yleiseurooppalaista muotoa vuodesta 1907 lähtien. Carl-Einstein-Gesellschaft, "Der Junge Einstein – von Karl zu Carl (1885–1906)", Luettu 16.10.2018, <http://www.carleinstein.org/biographie>.

54 Einstein, *Negerplastik*, 11–12.

55 Teorialla tarkoitetaan darvinistisissa kehitelmissä syntyynyttä ajatusta siitä, että ihmisyyksilöt kävisivät kehittyessään läpi sekä ihmislajiksi kehittymisen evoluutiovaiheet että täten luonnollisesti myös ihmislajin historian ilmentämät kehitysvaiheet. Ajatus vaikutti vahvasti sekä aikakauden rasististen ideologioiden että esimerkiksi freudilaisen psykoanalyysin luomien ajatusrakennelmien taustalla ja antoi mahdollisuudet sekä toiseuden kategoriaan luettujen ryhmien eläimellistämiseen että lapsen kaltaiseksi käsittämiseen. Teoriaa ei enää nykyisin pidetä tieteellisesti validina.

56 Einstein, *Negerplastik*, 5.

57 Einstein, "L'enfance néolithique", 38 [478].

58 Ibid.

59 Ibid.

60 Ibid.

61 Ibid.

62 Ibid., 42 [482].

63 Ibid., 43 [483].

64 Ibid.

65 Einstein käyttää ilmaisua Georges Braque -monografiassaan antaakseen kuvan taiteen antamista lupauksista ja mahdollisuuksista. Ks. Carl Einstein, *Georges Braque*, 244.

66 Einstein, "L'enfance néolithique", 42 [482].

67 Ibid.

68 Ibid., 38 [478].

69 Ibid.

70 Einstein, *Negerplastik*, 6.

71 Einstein kirjoittaa *Handbuch der Kunstia* varten kirjoitetuissa muistiinpanoissa näin: "Intellektuaalisen kulttuurin rappion ja tiedon ylijalostuneisuuden seurauksena taidehistoria tuli aivan liian väkivaltaisesti erotetuksi paljon kompleksisemmasta kulttuurihistoriallisesta traditiosta, johon se nyt tulisi jälleen liittää. Tämä taidehistorian eristyneisyys tuotti historiallisesti riittämättömän, lähinnä estetisoidun näkökulman, jonka tuloksena oli, että historia pelkistettiin muotojen ja tyylien mekaniikaksi." Ks. Carl Einstein, "Handbuch der Kunst", teoksessa

*Neolithic Childhood: Art in a False Present*, c. 1930, ed. Anselm Franke & Tom Holert (Zürich: Diaphanes, 2018), 22–33; lainaus 23. Lainaus kertoo paitsi Einsteinin vastarinnasta oppi-isänsä metodikkaa kohtaan, myös siitä miten hallitsevaa asemaa metodi oli hänen omista töissään aika ajoin näytellyt.

72 Nietzsche tekstien 1930-luvulla tapahtunut ranskalainen rehabilitointi huipentui *Acéphale* -julkaisussa, johon mm. Bataille, Roger Caillois ja Pierre Klossowski kirjoittivat tekstejä ennen kaikkea tarkoituksenaan pelastaa Nietzsche ajattelu fasistisilta konnotaatioilta sen jälkeen kun Nietzsche ajatus yli-ihmisestä oli omaksuttu osaksi Saksan kolmannen valtakunnan antisemitististä ideologiaa. Tausta tälle keskustelulle oli erityisesti siinä, että Nietzsche sisko Elisabeth Förster-Nietzsche oli vuonna 1930 antanut tukensa Saksan kansallissosialistiselle työväenpuolelle ja hänen hallinnoimansa Nietzsche-Archiv toimi näkyvästi Adolf Hitlerin hallinnon asialla 1933 lähtien. Ehkä selväsanaansimmin ranskalaisista teksteistä tähän otti kantaa *Acéphalen* numerossa 2 (1937) julkaistu Bataillen teksti "Nietzsche et les fascistes" (Georges Bataille, "Nietzsche et les fascistes", *Oeuvres complètes*, vol. 1 (Paris: Gallimard, 1971), 447–465). Puolin ja toisin jäi epäilemättä sanottavaksi, että Nietzsche ei kirjoituksissaan suuresti arvostanut kansanjoukkoina sen paremmin juutalaisia kuin saksalaisiakaan ja pilkkasi avoimesti ja useisiin otteisiin niin nationalismia, antisemitismia kuin rotuoppejakin, mutta oli kirjoittanut tekstinsä sellaisessa sävellajissa ja sellaisin painotuksin että niiden omaksuminen destruktiiivisen politiikan palvelukseen tuli postuumisti mahdolliseksi.

73 Zeidler, *Form as Revolt*, 63.

74 Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object* (Columbia University Press, 2014).

75 Maria Stavrinaki, "Why Did the 1930s Identify with Prehistory?", teoksessa *Neolithic Childhood: Art in a False Present*, c. 1930, ed. Anselm Franke



& Tom Holert (Zürich: Diaphanes, 2018), 84–92; Benjaminista erit. 87.

76 *Documents*'n kolmessa ensimmäisessä numerossa muodossa "Doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie".

77 Irene Albers, "Ethnographic Surrealism", teoksessa *Neolithic Childhood: Art in a False Present, c. 1930*, ed. Anselm Franke & Tom Holert (Zürich: Diaphanes, 2018), 248.

78 Ks. esim. *ibid.*, 248–250.

79 Michel Leiris, "L'oeil de l'ethnographe (à propos de la Mission Dakar-Djibouti)", *Documents*, vol. 2 no. 7: [407]. Leiris viittaa lainauksessa erit. Rousselin teokseen *Impressions d'Afrique* (1909). Taustaa antaakseni mainittakoon, että Leiris kuului Einsteinin lähipiiriin jo pelkästään sen vuoksi, että Leiris oli ollut vuodesta 1926 lähtien naimisissa Kahnweilerin elämänkumppani Lucie Godonin tyttären Louisen kanssa. Leirisin viittaus perhetuttavuuteen Rousselin kanssa taas johtuu siitä, että Leirisin isä toimi äveriään Rousselin perheen taloudellisena neuvonantajana ja asiainhoitajana. Leirisin teksti on kirjoitettu alustukseksi Mission Dakar-Djiboutista, joka kesti vuodesta 1931 vuoteen 1933. Vuonna 1934 Leiris julkaisi retkeä koskevan omakohtaiseen reflektioon perustuvan klassikkoteoksensa *L'Afrique fantôme*.

80 Chicago Sunday Tribune haastattelussa vuonna 1931 Einstein mainitsi olevansa kirjoittamassa "etnologiaa valkoisesta miehestä". Irene Albers on seurannut Einsteinin ajattelun tätä teemaa samoin painotuksin artikkelissaan "Ethnologie du blanc", teoksessa *Neolithic Childhood: Art in a False Present, c. 1930*, ed. Anselm Franke & Tom Holert (Zürich: Diaphanes, 2018), 251–253; lainaus 251.

81 Tämäkin teema löytyy myös Leirisin teksteistä. Leirisin Alberto Giacomettia käsittelevä artikkeli vuodelta 1929 kehittää ajatusta siitä, kuinka "harvinaista on löytää taideteosten joukosta esineitä (tauluja tai veistoksia), jotka vastaavat todelliseen fetisismiin, toisin sanoen rakkauteen – todella

rakastuneeseen – meitä itseämme kohtaan ja projisoituna joko sisään- tai ulospäin [--]". Leiris erottaa tämän "meidän toimintojemme suurinta osaa sitovasta väärästä fetisismistä". Michel Leiris, "Alberto Giacometti", *Documents*, vol. 1 no. 4: [209].  
82 Einstein, "L'enfance néolithique", 38 [478].

**FT, dos. Roni Grén toimii tutkijana Turun yliopiston taidehistorian oppiaineessa. Hän on tutkimuksissaan keskittynyt mm. modernistiseen taideteoriaan, ranskalaiseen filosofiaan, surrealismiin ja eläintaitteeseen.**

**Tämän vertaisarvioidun artikkelin kirjoittaja on myös lehden päätoimittaja. Artikkelin toimituksesta on vastannut FT Anna Ripatti.**



# Tulkaa minun tyköni lohdun paatosmuotona: ikonografinen analyysi Alexandra Frosterus-Såltinin Nakkilan kirkon alttaritaulusta

Ringa Takanen

Tulkaa minun tyköni oli 1800- ja 1900-lukujen vaihteen kirkossakävijöille tuttu, ilmeisen pidetty ja sanomaltaan helposti omaksuttava aihe. Se oli suosituimpia alttaritauluaiheita 1880-luvun Suomessa.<sup>1</sup> Aikakauden tuoteliain alttaritaulutaiteilija Alexandra Frosterus-Såltin (1837–1916) maalasi motiivin kymmenen kertaa, siis melkein puolet kaikista aihepiirin alttaritauluista.<sup>2</sup> Kuva-aihe perustuu Raamatun kohtaan, jossa Jeesus kutsuu luokseen ”työtä tekeviä ja raskautettuja” ihmisiä, antaa heidän sielulleen levon ja kehottaa heitä ottamaan itsestään oppia.<sup>3</sup> Monet aihepiirin teoksista olivat ulkomaisen esikuvien reproduktioita tai muunnelmia. Keskeiset esikuvat kuva-aiheen toisinnolle ovat tanskalaisten Carl Blochin (1834–1890) ja Bertel Thorvaldsenin (1768/1770–1844)

kutsuvaa Jeesusta esittävät teokset, jotka levisivät myös painokuvina kaikkialle protestanttiseen Eurooppaan.<sup>4</sup>

Tässä artikkelissa tarkastelen Alexandra Frosterus-Såltinin Tulkaa minun tyköni -aihetta warburgilaista terminologiaa hyödyntävän ikonografisen lähestymistavan näkökulmasta.<sup>5</sup> Aloitan koostamalla lyhyesti kuva-aiheen toteuttamistavan ja elemuotojen keskeiset piirteet aikakauden suomalaisissa alttaritauluissa sekä esittelemällä niiden inspiraationa toimineet merkittävimmät ulkomaiset teokset. Keskityn tapaustutkimuksena yhteen kuva-aiheen toteutumaan, Frosterus-Såltinin Nakkilan kirkkoon maalaamaan alttaritauluun (1891). Taiteilijan maalauksen ottaminen erityistapauksena tarkasteluun on perusteltua hänen lukuisten kuva-aiheen toteutustensa vuoksi. Lisäksi Nakkilan alttaritaulu erottuu yksityiskohdiltaan voimakkaimmin taiteilijan muista kahdeksasta Tulkaa

minun tyköni -aiheesta, joten se on antoisa teos warburgilaisen analyysini tapaustutkimuksena. Analysoin Frosterus-Såltinin teosta ikonografisin käsittein, sitten siirryn pohtimaan Tulkaa minun tyköni -motiivia ja sen merkitystä yleisemmin yhteiskunnallisessa ympäristössään.

## Warburgilainen traditio tulkinnassani

1900-luvun alussa vaikuttaneen taide- ja kulttuurihistorioitsija Aby Warburgin (1866–1929) lähestymistapa kuviin yleisesti ja taiteeseen erityisesti oli polveileva, filosofinen, psykologinen ja osin vaikeaselkoinen, kuten Georges Didi-Huberman on tutkimuksessaan osoittanut.<sup>6</sup> Keskeistä sille oli kiinnostus taideeteokseen historiallisena dokumenttina ja käyttöesineenä. Warburgilaisen tutkimuksen keskiössä on, miten yksittäisen taideteoksen erilaiset sosiaaliset, uskonnolliset, poliittiset sekä psykologiset funktiot vaikuttavat sen



muotoon, sisältöön ja merkitykseen.<sup>7</sup> Warburg itse kutsui monitieteistä ja metodisesti monipuolista lähestymistapaansa *vertailevaksi kulttuuritieteeksi*.<sup>8</sup> Taiteen välinearvot on erityisen tärkeää muistaa tarkasteltaessa kirkkotaidetta, jolla on uskonoppia välittävä ja samalla katsojaansa affektoiva tehtävä. Warburg kiinnitti huomionsa erityisesti menneisyyden murroskohtiin, muutoksen ja konfliktin aikoihin.<sup>9</sup> Eräänä tällaisena vaiheena voidaan pitää 1800-luvun jälkipuolta, jolloin sääty-yhteiskunta alkoi hajota ja ihmisten maailmankuva muuttui ratkaisevasti – ja jolloin Tulkaa minun tyköni nousi suosioon.

Keskeistä Warburgin ajattelulle oli erityisesti voimakkaiden ja selkeiden tunneilmäisyyden arkkityyppien, *paatosmuotojen*,<sup>10</sup> avaintyyppien ja kuvatyypin vaellushistoria, kulkeutuminen aikakaudesta toiseen, välittämättä niiden kontekstissa tapahtuneesta muutoksesta.<sup>11</sup> Paatosmuoto liittyi Warburgilla kiinteästi symbolin käsitteeseen. Hänen intohimonaan oli ”symbolien elämän jäljittäminen niiden primitiivisistä empaattisista alkuperistä asti”, kuten Matthew Rampley on todennut.<sup>12</sup> Didi-Hubermanin mukaan Warburg näki paatosmuodon varhaiskantaisten viettien tai sisäisten tarpeiden ja symbolisten

muotojen välisenä konfliktina. Visuaalisen kuvauksen elemuodot muodostivat kehollisten reaktioiden symbolisten jäännösten *dynamogrammin*.<sup>13</sup>

Warburgin käsitteistö on moniselitteistä ja tutkijat ovat käsitelleet sitä eri tavoin. Käsitteiden suhteita toisiinsa on selventänyt esimerkiksi Claudia Wedepohl. Hänen mukaansa visuaalisista objekteista tuli Warburgin ajattelussa *engrammien* visuaalisia muotoja, energian täyttämiä dynamogrammeja, jotka toimivat sosiaalisen muistin materiaalisena jälkenä. *Mneme*, inhimillisen kokemuksen näkyvien jälkien genotyyppi, koostui psyykkisen energian täyttämien prototyyppien eli paatosmuotojen sekä symbolien varastosta. Tämä välittyi ajassa kuvaston kautta, jonka Warburg epätarkasti määritteli *antiikiksi*.<sup>14</sup>

Warburgille symbolinen ilmaisu oli *energisen inversion* muoto, joka toimi välittäjänä periytyneiden historiallisten muotojen ja psyykkisten engrammien, affektiivisten kokemusten muistijälkien, toistuvien vaatimusten välillä.<sup>15</sup> Energinen inversio viittaa siihen, miten kuvassa näyttäytyvät pysähdyksissä olevat liikkeet ovat aina ambivalentteja: työntäminen voi näyttää vetämiseltä ja torjuminen sallimiselta. Siten samat hahmot

saattavat ilmentää kuvassa täysin vastakkaisia toimintoja tai emootioita.<sup>16</sup> Christopher D. Johnsonin mukaan warburgilainen metafora loi ei-käsitteellisen etäisyyden ja sen kautta muuntuvan, elinvoimaisen *ajatustilan* (*Denkraum*), jossa muutoin inhimillisen elekielen sanoinkuvaamattomaksi jäävä sisältö voitiin kääntää taiteilijan saatavilla oleviksi symbolisiksi muodoiksi.<sup>17</sup>

Warburgilainen ikonografinen kuvantulkinta korostaa merkityksen muodostuksessa yksityiskohtia. Yksityiskohtien ja eleiden huomiointi pienine nyansseineen antaa syvällisyyttä teoksen tulkinnalle.<sup>18</sup> Samoin kuva-aiheen ja gestisten, kehonkielellisten ja tunneilmäisyyden esikuvien jäljittäminen on keskeinen osa analyysia.<sup>19</sup> Ikonografisen ja ikonologisen tulkintatason olemassaolo erilisinä analyysin vaiheina on kyseenalaistettu,<sup>20</sup> enkä erottele niitä toisistaan artikkelissa. On myös huomattava, että warburgilaista tulkintaa on kritisoitu liiallisesta tulkinnan spekulatiivisuudesta sekä yksityiskohtien painottamisesta kokonaisuuden kustannuksella.<sup>21</sup>

Viittaan tulkinnassa myös *affektiivisuuden* käsitteeseen syventymättä kuitenkin affektiteorioihin. Affektin ja affektiivisuuden



käsitteitä käytetään taiteentutkimuksessa korostettaessa yhteyttä tunneperäiseen ruumiilliseen kokemukseen eli psykologisten tuntemusten kehollisiin vaikutuksiin.<sup>22</sup> Viitankin affektilla teoksen tunnetason vaikutavuuteen, sen kykyyn nostaa katsojassaan tunnekokemuksia ja reaktioita.<sup>23</sup> Emootiota käytän nimetyt tunteet, kuten surun yhteydessä. Affektiivisuuden käsite sopii nähdäkseni hyvin kuvailemaan päätösmuodon kehonkielen katsojassa herättämiä tunteuksia.

### **Thorvaldsenin perintö ja kaksi kuvaustapaa**

Protestanttisessa Euroopassa suosituilla Tulkaa minun tyköni -aiheella oli tutkimallani ajanjaksolla kaksi pääasiallista toteutustapaa. Kristus kuvataan tyypillisesti seisomassa kädet levitettyinä, joko frontaaliasenossa yksin tai väkijoukon keskellä. Yksin seisovan Kristuksen ikonografisen tyypin esikuvana on nähty Kööpenhaminan Vor Frue Kirkessä sijaitseva tanskalaisen Bertel Thorvaldsenin yli kolmimetrinen marmoriveistos *Kristus* (1821/1833; kuva 1).<sup>24</sup>

Thorvaldsenin *Kristuksen* ikonografia on viitannut alun perin Ylösnousseeseen

Kristukseen, mutta kuten Jorma Mikola on huomauttanut, sen merkitys on nopeasti muuttunut suosion myötä.<sup>25</sup> Tällainen *dekontekstualisointi*, jossa eleet ja ilmeet usein saavat eri merkityksen uudessa kontekstissaan, on tyyppillisyydessään kiehtova osa kristillisen taiteen perinnettä.<sup>26</sup> Tosin korostan, että kaksoistulkinta on ollut jo alkuperäisessä Thorvaldsenin teoksessa. Veistoksen yläpuolella lukee ”Tämä on minun rakas poikani. Kuulkaa häntä” (”Denne er min søn den elskelige hører ham”) ja veistoksen alapuolella ”Tulkaa minun tyköni” (”Kommer til mig”). Alexandra Frosterus-Sältin on kuvailut tekstit päiväkirjassaan käydessään Vor Frue Kirkessä.<sup>27</sup>

Ihmisten keskellä seisovan Kristuksen tärkein malli taas on ollut ruotsalaisen Hörupin kirkon Tulkaa minun tyköni -aiheinen alttaritaulu, Carl Blochin *Kristus lohduttaja* (1875; kuva 2). Myös sen esikuvana on nähty Thorvaldsenin *Kristus*<sup>28</sup>. Maalauksessa valkea-asuinen Kristus seisoo ihmisten ympäröimänä kuva-alan keskellä kädet kohotettuna ylös sivuilleen. Blochin toisessa aihevariaatiossa Kristuksen vaate jättää oikean olkapään ja osin rintakehän paljaaksi. Jälkimmäinen kompositio ei saavuttanut yhtä

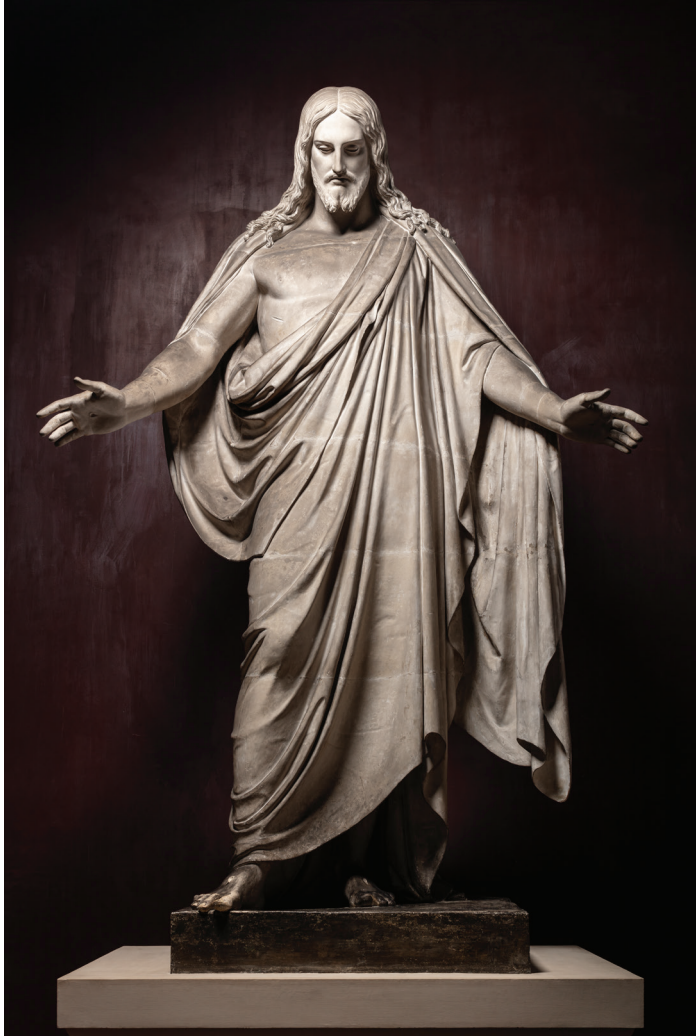
suurta suosiota kuin täysin puettu hahmo.<sup>29</sup>

Thorvaldsenin ja Blochin Kristusten eleiden ja asentojen kuvaustapaan antama esikuva ja suosio on hyvä esimerkki warburgilaisesta kuvien vaellushistoriasta. Tosin Tulkaa minun tyköni -aiheen kohdalla kyse on enemmän maantieteellisestä levineisyydestä kuin ajallisesta vaeltamisesta. Thorvaldsenin Kristuksen tunneilmaisu ei ole erityisen voimakasta, mutta veistoksen kehonkieli on selkeä. Hahmo on affektiivinen sekä fyysiseltä muodoltaan että immateriaalisilta, uskonnollista tunnetta aikaansaavilta konnotaatioiltaan, jotka syntyvät uskonopin sisäistämisestä. Teos siis vaikuttaa oletettuun katsojaansa tunnetasolla, joko tietoisesti tai tiedostamattomasti.

Yksinäinen, kutsuva Kristus on ollut tutkimusajanjakson suomalaisessa alttaritaiteessa nähdäkseni käytössä useammalla taiteilijalla kuin väkijoukon keskellä seisova Jeesus. Koska Thorvaldsenin teos on veistos, sen käyttäminen esikuvana on antanut taiteilijoille mahdollisuuden varioida esitystapaa hahmon perusmuodosta huolimatta. Useimmat toteutukset ovat hyvin pelkistettyjä: Jeesus seisoo joko ruohoa kasvavalla tai hiekkaisella maa-alalla takanaan taivaan-







Kuva 1.< Bertel Thorvaldsen, *Kristus lohduttaja*, 1821, kipsi, 345cm, Kuva & kokoelma: Thorvaldsens museum, arkisto, Kööpenhamina. Creative Commons -lisenssi. Marmoriversio sijaitsee Vor Frue Kirke -kirkossa Kööpenhaminassa. <http://thorvaldsensmuseum.dk/en/collections/work/A82> (haettu 25.11.2019)

Kuva 2.> Carl Bloch, *Kristus lohduttaja*, 1875, öljymaalaus, Hörupin kirkko, Ruotsi. Kuva: Helén Lennartsson / Löderups församling.



ranta. Kristuksen päätä ympäröivä hohde voidaan tulkita joko sädekehänä tai taustalla olevan auringon valona. Variaatioitakin esiintyy. Ida Silfverberg (1834–1899) on lisännyt alkujaan Pälkjärven, sittemmin Viinjärven kirkkoon evakuidun alttaritaulunsa yläosaan kaksi *putto*-enkeliä, jotka pitävät edessään avointa kirjaa (kuva 3). Sigfrid Keinänen (1841–1914) puolestaan on vaihtanut Polvijärven alttaritaulussa (1882) Jeesuksen toogamaisen asun pitkähihaiseen, mahaan asti ulottuvaan valkeaan vaatteeseen (kuva 4). Hahmo on veistoksellinen, vakava ja maskuliininen. Jeesuksen pään ympärillä erottuu himmeästi lapsienkelien kasvoja, mikä on poikkeava tapa kuvata aihetta. Wilho Sjöström (1873–1944) on lisännyt Korpilahden alttaritaulussaan (1904) Kristuksen taustalle palestiinalaisen maiseman hedelmäpuineen ja sypresseineen.<sup>30</sup> Lisäksi Victor Westerholm (1860–1919) hyödynsi Blochin Kristuksen asentoa ja gestiikkaa Lumparlandin alttaritaulussa (1887), jossa Jeesus seisoo yksin kivien ja ruohon peittämissä mäkimaisemassa.

Blochin *Kristus lohduttaja* (1875) päätyi Suomessa alttarille suorana toisintona viidesti. Alexandra Frosterus-Sältin teki teok-

sesta jäljennökset Hämeenkosken (1891, ent. Koski HL) ja Sipoon (1892) kirkkoihin, mutta muunteli niiden värimaailmaa.<sup>31</sup> Arthur Heickellin (1873–1958) ja Frosterus-Sältinin lisäksi Tulkaa minun tyköni -aiheen maalasi ryhmäkuvana tietävästi vain Sigfrid Keinänen, jonka Jaalan alttaritaulu (1885) poikkeaa täysin Blochin esittämistä.<sup>32</sup> Frosterus-Sältinin kahdeksassa omissa sommitelmassa Kristusta ympäröi koostumukseltaan vaihteleva väkijoukko, mutta kompositio ei ole suoraan Blochilta lainattu.

### **Alexandra Frosterus-Sältinin komposition ikonografinen luenta**

Tulkaa minun tyköni oli toteutuneiden maalausten määrästä päätellen Alexandra Frosterus-Sältinille mieluinen aihe. Jorma Mikola on päätellyt taiteilijan jopa myötävaikuttaneen aiheen suosioon Suomessa, sillä Frosterus-Sältinin ensimmäinen Tulkaa minun tyköni -alttaritaulu (1881) valittiin Karjalohjalle taiteilijan itsensä ehdottamana (kuva 5).<sup>33</sup> Seurakunnat selvästi pitivät kuva-aiheesta ja Frosterus-Sältinin kompositiosta.<sup>34</sup>

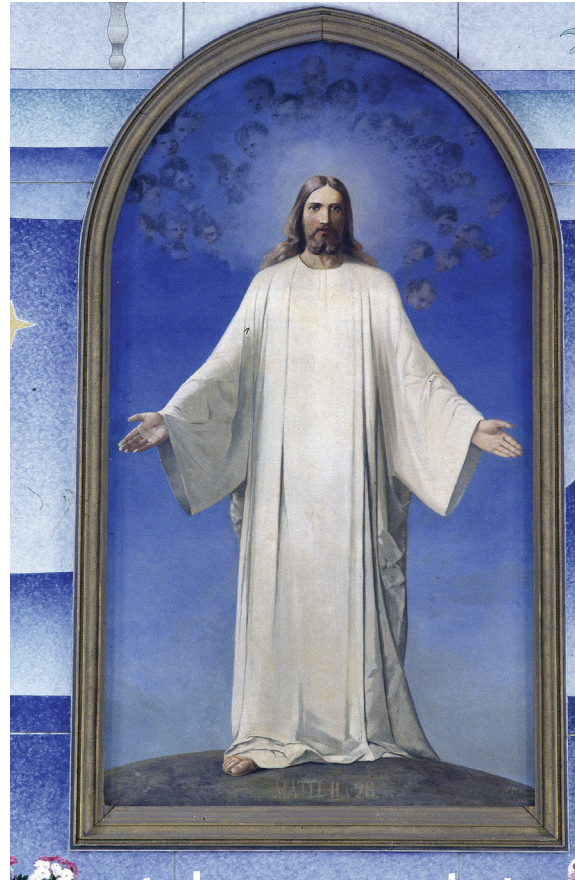
Lähiluentani kohteena on Frosterus-Sältinin Nakkilan kirkkoon maalaama Tulkaa minun

tyköni -alttaritaulu vuodelta 1891 (kuva 6). Teoksessa valkoiseen vaatteeseen pukeutunut Kristus seisoo kädet suojaavasti väkijoukon ylle levitettyinä. Kristuksen lähetyville on polvistunut kaksi naista, valkopartainen vanhus sekä hänen vaatteensa liepeeseen tarttunut ja siihen poskensa painanut nuori mies. Polvistuminen on kunnioitusta ja nöyryyttä kuvastava ele, mutta samalla se ilmaisee avun anomista. Ihmiset polvistuvat Raamatussa erityisesti ollessaan järkytyneessä mielentilassa tai vaikeassa tilanteessa. Eleessä korostuu avuttomuus sekä jättäytyminen korkeamman huolenpidon varaan.<sup>35</sup> Samalla kuitenkin ele vaikuttaa tunteikkaalta, jopa hellältä. Valkopartainen mies nojaa kävelysauvaan ja hänen poskelleen valuu kyynel. Yksityiskohta viittaa sentimentaalisella tavalla Jeesuksen rooliin kärsivän auttajana. Kätensä ojentaneen naisen polveen nojaa kätensä ristinyt pieni vaaleahiukkinen lapsi. Lapsen puolimakaava asento viittaa nähdäkseni sairauteen. Rukouksessa käsien ristiminen merkitsee keskittymistä seurusteluun yksin Jumalan kanssa.<sup>36</sup> Makaava lapsi on sommittelussa keskeisellä paikalla, Jeesuksen jalkojen juuressa. Lisäksi Kristuksen oikeaan kylkeen nojaa seisoo-





Kuva 3. Ida Silfverberg, *Tulkaa minun tyköni*, 1876, öljymaalaus. Viinijärven kirkko, Liperi. Alttaritaulu on peräisin Pälkjärven kirkosta. Kuva: Jani Lamberg / Liperin seurakunta.



Kuva 4. Sigfrid Keinänen, *Tulkaa minun tyköni*, 1882, öljymaalaus. Polvijärven alttaritaulu. Kuva: Heikki Hanka.



Kuva 5. Alexandra Frosterus-Sältin, *Tulkaa minun tyköni*, 1881, öljymaalaus, Karjalohjan alttaritaulu. Kuva: Ringa Takanen.



va pellavapäinen lapsi. Tulkaa minun tyköni -maalauksen hahmojen emotionaalinen tunnelmaisuus pyrkii vaikuttamaan. Jokaisella hahmolla on oma elämäntilanteensa ja tarinansa, joihin kirkkokansa voi samaistua.

Warburgilaisen paatosmuodon keskiössä ovat emotiot,<sup>37</sup> jotka kuin lumouksen jähmettämänä vaeltavat aikakaudesta ja kontekstista toiseen. Warburg kohdisti huomionsa ensisijaisesti kehonkieleeseen, eleisiin ja kasvojen ilmeisiin.<sup>38</sup> Tutkijan tuli kiinnittää kriittinen katseensa ”mykkiin” sivuseikkoihin, yksityiskohtiin, joihin saattaa kätkeytyä laajempien tutkimusongelmien ratkaisuun johtavia vihjeitä. Tätä näkymättömissä olevien asiayhteyksien löytämisestä Warburg kutsui *detaljien elävöittämiseksi*. Kuvatyypeissä ja teemoissa tapahtuneiden muutosten havaitseminen antoi näkökulmaa filosofisen, kulttuurisen ja muun yhteiskunnallisen ilmapiihin muutoksiin.<sup>39</sup> Kun Frosterus-Såltinin esittämistapaa vertaa Blochin maalaukseen, huomaa lähestymistapojen keskinäisen erilaisuuden. Blochin Kristus on nostanut ojennetut kätensä julistavasti yläviistoon ja hänen ilmeensä on tiukka. Frosterus-Såltinin Kristuksen kädet on myös levitetty sivuille, mutta alaspäin, mikä luo suojelevan vaikutelman.



Kuva 6. Alexandra Frosterus-Såltin, *Tulkaa minun tyköni*, 1891, öljymaalaukseen, Nakkilan kirkon ent. alttaritaulu. Kuva: Markku Järviö / Nakkilan seurakunta.

telman. Alttaritaulun hahmot ovat kauempana katsojasta kuin Blochilla ja heitä on enemmän. Merkittävin ero on, että Frosterus-Såltin on sijoittanut naisia ja lapsia Kristuksen lähelle, kuva-alan keskiöön. Blochilla taas tärkeimmät, näkyvimmillä paikalla olevat, Kristukseen nojaavat hahmot ovat vanhahkoja miehiä, ja päänsä peittäneet naiset kurkistavat varovasti hänen sivultaan. Blochin toisessa aihevariaatiossa Kristuksen ympärillä on enemmän ihmisiä, mutta enemmistö on yhä miehiä. Frosterus-Såltinin kompositiossa naisia, lapsia ja miehiä on jokaisia kaksi.<sup>40</sup> Sommittelussa on väljyyttä ja ilmavuus tuo teokseen paitsi levollisuutta, myös tietynlaisia veistoksellista teatraalisuutta.

Frosterus-Såltinin teoksessa Kristuksen silmät ovat poikkeuksellisesti kiinni tai katse on luotu alaspäin. Katseen suunta ja käsien asento tuovat mieleen Thorvaldsenin klassisen Vapahtajan.<sup>41</sup> Frosterus-Såltinin päiväkirjasta käy selvästi ilmi hänen ihailunsa Thorvaldsenin työtä ja etenkin Kristus-veistosta kohtaan. Hän kertoo vierailustaan Thorvaldsenin museossa Kööpenhaminassa 23.8.1857:

Monet ihmiset elävät, toimivat hiljaisuudessa ja – katoavat jälkeä jättämättä, ilman, että kukaan enää lyhyen ajan kuluttua muistaa heidän nimiään.



Thorwaldsen on yksi niistä, joiden nimi ei koskaan kuole, vaikka he itse vaipuvat hiljaisuuteen ja lepäävät päivän työnsä jälkeen.<sup>42</sup>

Frosterus-Såltinin ihastus Thorvaldsenin tuotantoa kohtaan näkyy kirkaana hänen puheessaan: ”Sitä näkee kaiken, lumoutuu, ihmettelee, häikäistyy tästä rikkaudesta. On melkein epäuskomatonta, että kaikki tämä on yhden ainoan kuolevaisen ihmisen työtä.”<sup>43</sup>

Taiteilija ylistää Vor Frue Kirken alttarin Kristusta ja myös yksiläiväisen salin sivuilla olevia apostoleja kuvaavia patsaita:

Kaikki niistä, samoin kuin muut Thorvaldsenin työt, ovat koruttomia, yksinkertaisia ja puhtaita, niissä ei ole mitään teennäistä ei mitään laskelmoituja merkityksettä efektiä. Kuinka puhdas täytyy hänen ajatuksensa olla ollut, kun hänen työnsä, joka todennäköisesti oli vain varjo siitä, kantaa niin selkeästi viattomuuden koristusta otsallaan.<sup>44</sup>

Tulkaa minun tyköni -aiheessa kompositio on Frosterus-Såltinilla yhteneväisempi kuin monien muiden kuva-aiheiden kohdalla. Eräänä selityksenä tälle voi pitää maalausten suurta määrää, mutta varmasti myös taiteilijan hyväksi havaitsemaa ja itselleen mieluista kuvaustapaa. Kuten Mikola on huomauttanut, kuva-aiheen taustalla oleva raamatunkohta ei mainitse mitään kohtauksen puitteista.

Taiteilijoille jäi siis hyvin paljon tilaa kohdan kuvaamiseen.<sup>45</sup> Frosterus-Såltinin kirjoittaneen Pirjo Juuselan näkemys on ollut, että maalausten esittämistapa noudattaa yhtä samaa kaavaa, jolloin variointia tapahtuu lähinnä väriasteikossa.<sup>46</sup> Ihmishahmojen määrä vaihtelee kaikissa taiteilijan Tulkaa minun tyköni -maalauksissa, mutta samat elemuodot ovat tunnistettavissa. Esittämistapa ei silti toistu sellaisenaan, sillä taiteilija on kussakin tapauksessa varioinut sitä. Taiteilijan alttaritaulujen kompositio ja ihmishahmojen gestiikka ovat jatkuvassa liikkeessä. Vain Kristus on suhteellisen muuttumaton. Kuitenkin Nakkilan alttaritaulun Jeesus antaa lempeämmän vaikutelman kuin mitä Frosterus-Såltinin muissa samanaiheisissa alttaritauluissa. Hieman sivulle ja alas kallistunut pää, ilmeet ja käsien ele ovat esikuvaansa, Thorvaldsenin Kristusta pehmeämmät.

Sekä Juusela että Mikola ovat nähneet Frosterus-Såltinin aiheen toteutuksissa yhtäläisyyksiä Blochin teokseen. Juusela on verrannut maalauksia melko suoraan toisiinsa ja pitänyt taiteilijan tyyliä ja taitoa puutteellisenä tanskalaiseen kollegaansa nähden.<sup>47</sup> Mikola on lisäksi kiinnittänyt huomion painokuvina laajalle levinneeseen Anton Dietrichin (1833–

1904) teokseen, jonka hahmojen asettelussa hän näkee paljon samaa Frosterus-Såltinin kanssa.<sup>48</sup> Onkin totta, että Dietrichin teoksessa Jeesuksen jalkaan nojaavan lapsen asettelussa on yhtäläisyyttä Frosterus-Såltinin sommittelun kanssa. Mikola huomauttaa Dietrichin teoksesta löytyvän myös kasvonsa käsiin painaneen pitkähiuksisen naisen ja sauvaan kantavan miehen.<sup>49</sup> Kuitenkaan en näkisi näiden figuurien osalta vaikutuksen olevan suoraa. Ensinnäkin Dietrichin teoksessa sauvaan nojaava mies sekä muut takarivin ihmishahmot on puettu 1800-luvun aikalaisasuun, ja vain eturivin henkilöiden vaatetus viittaa raamatulliseen aikaan. Frosterus-Såltinin teoksissa sen sijaan asut näyttävät suhteellisen ajattomilta tai klassisilta.<sup>50</sup>

Mikola toteaa, että kokonaisuudessaan Frosterus-Såltinin ”maalaukset ovat lopulta hyvin toistensa kaltaisia, sillä muutokset ovat hyvin epäolennaisia.”<sup>51</sup> Nähdäkseni asia ei ole näin yksioikoinen. Vaikutteista puhuttaessa on edelleen tärkeää muistaa, että Kristuksen kuvaaminen väkijoukon keskellä on ollut toinen aikakaudella yleisesti vallinneista aiheen esittämistavoista. Taiteilijat ovat varioineet paitsi kuvaustavan ikonografiaa myös sen nyansseja, jotka välittävät



erilaisia tulkintoja kohtauksesta. Näin ollen ei sommittelun ensivilkkaisulta oletettua yhteneväisyyttä voi itsessään pitää suorana lainauksena. Vaikutteiden jäljittäminen on haasteellista, sillä samat ele muodot ovat kiertäneet taiteilijalta toiselle, usein hieman muuntuneina. Esimerkiksi Ary Schefferin (1795–1858) maalauksessa *Kristus hyvittäjä* (*Christus Remunerator*, 1847) on samankaltaisia elementtejä, myös polvistunut nainen (kuva 7). Schefferin teoksessa ihmishahmot ovat enemmän symbolisia kuin Frosterus-Sältinilla, jonka teoksen henkilöiden voi hyvinkin nähdä muodostavan sosiaalisen yhteisön. Yhteistä taiteilijoiden sommitelmille ovat kuitenkin erilaisten ihmistyyppien ja vaihtelevien tunnereaktioiden laaja skaala.

Taiteentutkija Mabel Lundberg on huomauttanut, että Scheffer halusi kuvata Jeesuksen lempeänä ja lohduttavana, ei pelottavaa jumalhahmoa.<sup>52</sup> Siten Schefferin teos muistuttaakin enemmän Frosterus-Sältinin kuvaustapaa kuin Blochin, jonka Kristus on vakavakatseinen, jopa käskevä. Lundberg on lisäksi esittänyt ajatuksen, että Schefferin Kristus olisi saattanut toimia esikuvana Thorvaldsenille.<sup>53</sup> Warburgilainen ajatus kuvien vaellushistoriasta on hyvä huomioida tässä



Kuva 7. Ary Scheffer, *Kristus hyvittäjä* (1847–1858) (*Christus Remunerator*), öljy kankaalle, 62,5 x 84 cm. Collection Centraal Museum, Utrecht (bequest 1946). Kuva & Copyright: Centraal Museum Utrecht.



yhteydessä. Kirkkotaiteessa on ollut perinteisesti tapana juuri ”lainata” eleitä ja kokonaisia hahmoja aiemmasta maalaustaiteesta, jotta dramatiikka sekä aiheen perustana olleen kertomuksen keskeinen sisältö korostuisivat.<sup>54</sup> Näin ollen näkökulmastani oleellista eivät ole niinkään yhtäläisyydet vaan hahmojen valinta ja muuntelu. Hahmoilla voi ajatella olevan eräänlaisen hierarkian, jolloin keskushahmoa lähimpänä ja etualalla olevat hahmot koetaan tärkeimpinä. Huomionarvoista on, miksi tietyt hahmot on valittu ja mitä ne merkitsevät.

Frosterus-Sältinin Tulkaa minun tyköni -kuvastosta löytyy eräs huomionarvoinen yhteneväisyys myös taiteilijan muihin aiheisiin. Taiteilijan *Kristus ristillä-* ja *Kristuksen ilmestyminen* -maalausten yhteydessä käyttämä puna-asuinen polvistunut ja käsillään kasvonsa peittänyt naishahmo esiintyy yhtä lukuun ottamatta hänen kaikissa Tulkaa minun tyköni -maalauksissaan.<sup>55</sup> Frosterus-Sältin on maalannut naisen useisiin eri alttaritauluihinsa. Naisen asennossa ja olemuksessa on yhtymäkohtia Jepuan alttaritaulun Maria Magdalenaan.<sup>56</sup> Myös Mikola on yhdistänyt naisen Maria Magdalenaan. Hän on mennyt tulkinnoissaan vielä pidemmälle arvelen Kar-

jalahjan maalauksessa olevan myös kolmen läheisimmän opetuslapsen, Pietarin, Jaakobin ja Johanneksen. Kuitenkin hän myöntää, että hahmot voivat olla eri maalauksissa eri osassa.<sup>57</sup> Itse näkisin, etteivät Tulkaa minun tyköni -aiheen ihmishahmot esitä tiettyä henkilöä vaan edustavat ihmistyyppejä. Väkijoukko koostuu eri ikäisistä ja eri ihmisryhmiin kuuluvista henkilöistä, joita kaikkia Jeesus kutsuu luokseen. Naisen punainen vaate ja pitkät avoimet hiukset voidaan liittää syntisen naisen ikonografiaan. Hänen peilikuvanaan useimmissa maalauksissa on äiti, jonka syliin nojaa valkovaippainen lapsi. Äiti ja lapsi voidaan nähdä yhteiskunnan normien mukaisina, viattomuutta ja puhtautta edustavina hahmoina. Siten puna-asuisen naisen ja äidin hahmot toimivat toistensa vastakohtina, joiden asettelu kompositiossa on kuitenkin tasa-arvoinen. Molemmat ovat etualalla ja saman etäisyyden päässä Kristuksesta.

Lapset ovat tärkeässä osassa Frosterus-Sältinin sommitelmissa toisin kuin esimerkiksi Schefferin ja Blochin teoksissa. Dietrichin teoksessa on lapsia, joskaan ei niin nuoria kuin Frosterus-Sältinillä. Frosterus-Sältin on maalannut kaikissa sommitel-

missaan lapsen Jeesuksen viereen, pitämään kiinni hänen vaatteestaan. Lapsi on siis päässyt lähimmäs Kristusta, mikä sopii hyvin myöhäisromanttiseen ja topeliaaniin näkemykseen, jonka mukaan lapsi oli lähempänä Jumalaa kuin aikuinen.<sup>58</sup> Lasten vaatteet ovat viattomuuteen viittaavasti vaaleat – sävyiltään lähellä Jeesuksen asua. Toisaalta etenkin Dietrichin, ja osittain Frosterus-Sältinin teoksissa Jeesuksen siunavat kädet ja niiden alapuolelle jäävä ihmisjoukko tuovat mieleen 1200–1500-luvuilla suosittu katoliset Madonna-aiheet, joissa Jumalan äiti suojaa koko ihmiskuntaa viitalaan (*Schutzmantelmadonna*, *Madonna della Misericordia*; kuva 8).<sup>59</sup> Samoin Blochin teoksen ihmisjoukon sommittelussa on samankaltaisuutta ihmiskuntaa suojaavan Madonnan tematiikan kanssa, vaikka Jeesuksen asento on erilainen. Kiinnostavaa kyllä myös toisessa 1800-luvun jälkipuolella suosituissa Frosterus-Sältinin toteuttamassa kuva-aiheessa, Jeesus siunaa lapsia, voi lasten keskellä seisovan Jeesuksen kehonkielessä havaita Neitsyt Marian kuvastraditioon viittaavia asentoja ja eleitä.<sup>60</sup> Jeesus vaikuttaisikin saaneen 1800-luvun jälkipuolen protestanttisessa kuvastossa roolin, joka katolisessa



maailmassa uskottiin Pyhälle Äidille. Tosin ajatus ei ole uusi, sillä Raamatussakin Kristusta verrataan poikaset siipiensä suojaan kokoavaan kanaemoon.<sup>61</sup>

Alttaritaulut ovat vaikuttaneet ja niillä on haluttu vaikuttaa niitä eri mielentiloissa kohdanneisiin aikalaistulkoihin. Aikalaislehdistössä tunnistettiin teosten vaikuttavuus. *Åbo Underrättelser* kirjoitti Frosterus-Sältinin Karjalohjalle tekemästä Tulkaa minun tyköni -alttaritaulusta, että se oli silmän lisäksi myös sydäntä varten, minkä Mikola tulkitsee viittaavan esteettisyyden lisäksi eettisyyteen, sanoen sen parhaimmillaan synnyttävän katsojassa kauneuden ja hyvyyden sekä pyhyden kokemuksia.<sup>62</sup> Tulkitsen itse viittauksen alttaritaulusta ”sydäntä varten” vielä suoremmin liittyvän sen affektivoiviin ominaisuuksiin. Alttaritaulun hahmojen gestiikka ohjaa katsojan huomion Kristukseen, jonka laupeus yhdessä väkijoukon tunteikkaan ilmapiiriin kanssa pyrkii herättämään oletetussa katsojassa tunnereaktion. Uskonnollinen kokemus siis välittyi tunteiden herättämisen avulla.

Frosterus-Sältinilla oli oma vakaumus, jonka myötä hän pyrki levittämään kristillistä sanomaa.<sup>63</sup> Toisaalta myös tunneherkkyyttä

voi pitää omana kompetenssinaan, jonka intensiteetissä on yksilökohtaisia eroja. Frosterus-Sältinin teoksissa toistuu myötätunto kärsivää kohtaan. Hänen alttaritauluissaan esiintyvät ”lapset, sairaat ja köyhät, jotka herättivät sympatiaa ja vetosivat voimakkaasti katsojan tunteisiin”, kuten Ann-Maj Salin on pukeutunut asian sanoiksi.<sup>64</sup> Anne Ollila on kirjoittanut 1800-luvulla tunneilmiasun muutuneen osin sukupuolisidonnaiseksi, siten ettei miehen sopinut näyttää kyneleitä, mutta naiselle herkkätunteisuutta osoittava tunneilmiasu oli sallittua, jopa toivottua.<sup>65</sup> Kuitenkin Frosterus-Sältinin alttaritauluissa, etenkin Tulkaa minun tyköni -aiheissa selvästi myös vanhat miehet ja jopa nuorukaiset käyttäytyvät sentimentaalisesti. Samalla naiset toimivat aktiivisesti oman tai lapsensa hyvinvoinnin edistämiseksi.

### **Kutsuvan Kristuksen yhteiskunnallinen konteksti**

Alttaritaulun kuva-aiheen valinnassa on osansa tilaajan toiveilla ja vaatimuksilla – sekä tilaajan antaessa valinnassa vapaat kädet – taiteilijan mielenkiinnon kohteilla. Tulkaa minun tyköni -kuva-aihe nousi suosioon 1800-luvun jälkipuolen Suomessa, ku-



Kuva 8. Suojelusvaippamadonna (*Schutzmantelmadonna*) sveitsiläisen Rhäzünsin kylän Sogn Gieri -kirkossa, Graubündenin kantonissa. Kuva: Adrian Michael / Wikimedia Commons (CC BY-SA 3.0). [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sogn\\_Gieri\\_Maria.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sogn_Gieri_Maria.jpg) (Haettu 25.11.2019)





ten muuallakin protestanttisessa Pohjois-Euroopassa. Yleensäkin kärsiviä, hädänalaisia ja heikkoja lohduttava Kristus, Tulkaa minun tyköni -aiheeseen kytkeytyvä, Christus consolator (Kristus lohduttaja) -tematiikka tuli 1800-luvun kuluessa erittäin suosituksi.<sup>66</sup> Alexandra Frosterus-Såltin sommitteli kuva-aiheen eri tavalla kuin suomalaiset kollegansa tuoden naiset ja lapset etualalle.

Michel Foucault'n mukaan todellisuus välittyy erilaisten historiallisten, muutoksenalaisten, diskurssien kautta, jotka systemaattisesti muokkaavat puhuntansa kohteita ja siten käsityksiä todellisuudesta.<sup>67</sup> Juha Siltala on puhunut herätyskristillisen diskurssin ja nationalistisen diskurssin yhdistymisestä käsitellessään 1800-luvun loppupuolen suomalaisen yhteiskunnan poliittista heräämistä. Tällöin kirkon sisällä vaikuttivat useat herätysliikkeet ja ns. vapaat suunnat.<sup>69</sup> Uskonnollinen tunne koki suuria muutoksia. Jumalsuhteesta tuli yhä enemmän henkilökohtainen, yksilön vastuulla oleva asia, mikä sai aikaan levottomuutta.<sup>70</sup> Etenkin Herännäisyys, Siltalan sanoin, ”työsti hätää minän hajoamisesta ja minätunteen uudelleensyntymistä ryhmän avulla.”<sup>71</sup> Samalla uskonnollinen herätys antoi voimakkaan elä-

mäntunteen ja tietoisuuden suhteen Jumalaan, yhteiskuntaan ja yhteisiin asioihin.<sup>72</sup> Uskonnolliset käsitykset myös saivat kilpailijoita erilaisista filosofioista ja evoluutioteoriasta. Esimerkiksi tolstoilaisuudessa ja teosofiasa Jeesus nähtiin monesti esikuvallisena ihmisenä, lihaksi tulleen Jumalan sijaan.<sup>73</sup> Tulkaa minun tyköni -aiheessa korostuvat Jeesuksen inhimillinen puoli ja esikuvallinen laupeus, minkä vuoksi kuva-aihetta voi pitää melko neutraalina ja uskonkäsitysten moninaistumisen aikaan sopivana. Jeesus kutsuu silti paitsi sosiaaliseen työhön myös uskonopin antaman armon äärelle. Samalla Tulkaa minun tyköni -aiheen laupeutta korostava kuvasto toimii lohdutuksena, vastaiskuna henkiselle hädälle ja yhteiskunnan nousevalle maallistumiselle. Se muistutti Kristukseen turvaamisen olevan kaikki mitä tarvittiin.

Tulkaa minun tyköni -aihe ilmaantui alttarille ja suosionsa huipulle vahvan kansalaisuus- ja kansallistunteen asenneilmastossa. Kuva-aiheessa iältään ja sukupuoleltaan erilaiset ihmiset kokoontuvat Kristuksen ympärille. Yhtymäkohdat nationalistiseen haluun kerätä Kristuksen suojelevien käsien alle koko Suomen kansa ovat ilmeisiä. Kansa haluttiin nähdä yhtenä kollektiivina,

jonka jäsenistä tuli pitää huolta. Zacharias Topeliuksen (1818–1898) ajattelu kiteytti osan arvomaailmaa, jota voi nähdä myös Tulkaa minun tyköni -aiheen taustalla. Sirkka Ahonen on sanonut topeliaanisuu- den olleen omaan luontoon ja kansaan ihailen kiintynyttä isänmaallisuutta sekä itseään heikompiin kohdistuvaa huolenpitoa.<sup>74</sup> Taustalla olivat nouseva kansallistunne ja kristillinen lähimmäisenrakkkaus. Topeliuksen isänmaa oli hyvä yhteisö, jossa on sosiaalisesti turvallista ja jokaiseen kohdistuu hyväksyvää huolenpitoa. Isänmaallisuus ei näy Tulkaa minun tyköni -aiheen kuvastossa, mutta sen voi ajatella olevan läsnä yleisen yhteisöllisyyden ja yhteenkuuluvuuden tunteen herättämisenä yhteisön jäsenten keskuudessa. Alttaritauluissa siis näkyy samankaltainen tunneherkkyyden ja huolenpidon perinne kuin topeliaanisessa traditiossa, vaikka maalausten tavoitteet saattoivat osin erota siitä.

On nähty, että kansansivistystyö ja vapaa kansalaistoiminta yhdistivät suomalaisia henkisesti.<sup>75</sup> Kansakuntaa muodostettaessa ja uudistettaessa vaikuttajat ottivat kantaa kaikenlaisiin yhteiskunnan osa-alueisiin. Naisasialiike nousi ja kannanotot lasten roolin suhteen lisääntyivät. Köyhäinhoidon



vastuu siirtyi kirkolta kunnille vuoden 1865 asetuksella<sup>76</sup> ja kuntien riittämättömien resurssien vuoksi yhä enemmän myös yksityisten ihmisten aktiivisen vapaaehtoisen toiminnan varaan. Tämä muutos yhdessä nopean urbanisaatiokehityksen kanssa loi perustan jo tuttujen sosiaalisten ongelmien uudelle määrittelylle ja käsittelylle. Syntyi erilaisia sosiaalityön ja muun ”laupeudentyön” muotoja – raittiusliikkeitä, prostituutiokeskustelua, diakoniatyötä, lastenseimiä ja kaupunkilähetystä.<sup>77</sup>

### **Kansan yhdistäminen vai kutsu laupeudentyöhön**

Tulkaa minun tyköni -aiheen suosion on arveltu olleen osa kirkon käymää kamppailua kansankerrosten opista ja seurakunnasta vieraantumista vastaan. Heikki Hanka on tuonut esille, että uusien aiheiden ilmestymisessä alttaritaulutaiteeseen on saattanut olla kyse kirkollisten piirien reaktiosta aatteellisen murroksen aiheuttamaan sekularisointikehitykseen. Aiheen yhtäkkinen huippukausi 1880–1890-luvuilla kertoo tämän ajatuksen mukaan yrityksestä kutsua itsetietoisuuteen heräävää työväenluokkaa takaisin yhtenäiskulttuuriin.<sup>78</sup> Kirkollisen yh-

tenäiskulttuurin on määritelty tarkoittaneen, että koko kansa noudatti kirkollisen tavan ulkonaisia muotoja ja oli niiden noudattamiseen yhteisöllisesti sidottu. Tosin Esko M. Laine on tuonut esille näkemyksen, ettei joka puolella Suomea ollut selkeää, huoneentaulun edellyttämää hierarkkista yhtenäiskulttuuria, vaan muun muassa tavat ja pukeutuminen olivat ennemminkin säätyasemasta riippuvaisia.<sup>79</sup> Joka tapauksessa teollisuuskeskusten kasvaessa ja väestön muuttaessa uusiin kaupunginosiin kirkon ei ollut helppoa säilyttää tuntumaa seurakuntalaisten elämään.<sup>80</sup>

Kuitenkaan 1880-luvun jälkipuolella kirkon piirissä ei ollut huolena vain sekularismi, sillä myös uusevangeliset liikkeet koettiin jossakin määrin uhkana. 1900-luvun alussa kirkon piirissä arvosteltiin Suomen Luterilaista Evankeliumiyhdistystä omien rukoushuoneiden rakentamisesta. Niiden pelättiin olevan epäkirkollisia ja johdattavan separatismiin.<sup>81</sup> Evankelisen maallikkoliikkeen sisällä esiintyikin erittäin kriittistä asennetta kirkkoon, etenkin papistoon, ja toivottiin kirkon ja valtion erottamista toisistaan.<sup>82</sup> Yleensäkin vapaa-ajan viettotapojen ja -mahdollisuuksien moninaistuminen nähtiin uhkana vallitsevalle

vanhaluterilaiselle järjestykselle.<sup>83</sup> Mikola on perustellut ajatusta aiheen suosiosta osana taistelua yhtenäiskulttuurin puolesta selvittämällä sen levinneisyyttä. Hän on havainnut aiheen käytön painottuvan alueille, joilla on paljon tilatonta ja siten köyhää väestöä.<sup>84</sup> Mikolan mukaan kuva-aihe hävisi vuoteen 1905 mennessä, kun ”yhtenäiskulttuuri oli lopullisesti murtunut”.<sup>85</sup>

Pelko yhtenäiskulttuurin murtumisesta ja kirkon aseman horjumisesta Suomessa on varmasti ollut tärkeä tekijä Tulkaa minun tyköni -aiheen suosiolle. Näen itse aiheen vielä laajemmin yhteydessä kansallistunteen ja yhteisöllisyyden propagointiin. Etenkin ensimmäisen sortokauden<sup>86</sup> jälkeen papiston suhtautumisessa poliittisiin kysymyksiin oli merkittäviä eroja. Julius Engström evankeliumiyhdistyksestä näki vuonna 1906 nousseen kirkonvastaisuuden kuitenkin tuoneen kirkon toimintaan uutta virkeyttä, esimerkiksi kristillisten työväenyhdistysten ja *Kotimaa* -lehden perustamisen muodossa.<sup>87</sup> Aikakaudella kansallistunne oli tärkeässä asemassa myös vapaan taiteen osalta, minkä piirissä syntyi vahva kansallinen projekti.<sup>88</sup> Tämän voi olettaa vaikuttaneen osin myös kirkkotaiteeseen. Ainakin vapaakirkollisissa piireis-



sä, kuten Evankeliumiyhdistyksen lehdissä, nousi esiin huoli koko maan ja kansan kohdalosta. Johannes Bäck hahmotteli vuonna 1898 yhdistyksen ohjelmaksi: ”Jeesuksen nimeen evankelisluterilaisen kirkon ja suomalaisen isänmaan puolesta!”<sup>89</sup> Tulkaa minun tyköni -aiheen voi siis nähdä psykologisena välineenä, jossa Kristus kutsuu koko Suomen kansan puoleensa yhdistääkseen sen niin isänmaan kuin uskonnon hyväksi. Etenkin Jeesuksen yksin esittävässä teoksissa sekä Blochin teoksen toisnoissa on kutsuva, jopa käskeviä piirteitä saava sävy.

Samalla kuitenkin Frosterus-Sältinin Tulkaa minun tyköni -maalausten Kristus poikkeaa muista aiheen toteutuksista. Hänen Kristuksensa on enemmän laupias kuin kutsuva. Tämä korostuu etenkin Nakkilan maalauksen alaspäin katsovassa Kristuksessa. Väitän, että Frosterus-Sältinin teoksissa viitataan yhtenäiskulttuuria enemmän kristillissosiaaliseen laupeudentyöhön. Teoksissa korostuvat etenkin naiset ja lapset, joita niissä on määrällisesti enemmän kuin aikuisia miespuolisia henkilöitä. Kenties Tulkaa minun tyköni -aiheissa ei ole kyse vanhan järjestyksen säilyttämisestä vaan uudenlaisen, modernin ”yhtenäiskulttuurin”

luomisesta. Kaikki ryhmät, etenkin naiset ja lapset haluttiin ottaa huomioon ja mukaan toimintaan uudella tavalla. Teoksissa lapset rukoilevat, koskettavat Kristusta ja ovat siten aktiivisia toimijoita. Samoin naiset esittävät asiansa gestisen ilmaisun avulla ja näyttävät useissa rooleissa, sekä toimeliaina Marttoina että uskon affektoimina Mariona.<sup>90</sup> Huoneentaulujen autoritäärisen kurinpidon sijasta ihmiset haluttiin alttaritaulujen avulla motivoida yhteisöllisyyteen ja auttamiseen. Kuitenkin samalla armon sanomassa on kyse pitkän keston ilmiöstä. Sen sisältö ei vaihdu vuosikymmenittäin kunkin yhteiskunnallisen tilanteen mukana.

On tunnettua, että heikossa ja haavoittuvassa asemassa olevien aikuisten ja lapsien kuvaaminen on ollut Frosterus-Sältinille tärkeää.<sup>91</sup> Se näkyy jo varhain hänen laatu kuvissaan ja kuvituksissaan. Aikakauden ilmapiiri kiinnitti huomion laupeudentyöhön, jonka tekijöinä olivat erityisesti vapaaehtoiset naiset. Työlle oli suuri tarve, sillä köyhien lukumäärä lisääntyi 1800-luvun jälkipuolella ja huollonsaajien määrä kaksinkertaistui koko maassa. Kirkko pyrki löytämään keinoja vaikuttaa huonoon tilanteeseen lakisääteistä sosiaalipolitiikkaa täydentäen.<sup>92</sup> Etenkin kau-

pungeissa uskonnolliset ja humanitaariset ryhmät alkoivat kiinnittää uudenlaista huomiota köyhien ja ikääntyneiden asemaan.<sup>93</sup> Kristillissosiaalisen työn kohteena oli erityisesti aikuisväestö, sillä vain aikuinen saattoi tehdä sielun pelastukseen vaadittavan henkilökohtaisen kääntymyksen, selvän uskonratkaisun.<sup>94</sup> Kristilliset järjestöt pyrkivät tietoisesti myös korvaamaan seurakunnallisen toiminnan puuttumisen työväen esikaupungeissa. Työn piiriin kuului erilaisia ja eri tavoin lähestytyjä väestöryhmiä. Oman kohteensa muodosti useista ryhmistä koostuva kaupunkityöväestö, jonka pelättiin loittonevan kirkosta ja uskonnosta.<sup>95</sup> Sisälähetys nosti työläisperheet ja etenkin työläisnaiset työnsä avainkohteeksi. Työläisnaisia pidettiin symbolisella tasolla merkinä uudesta turmiollisesta ajasta, ja heidän, uuden sukupolven kasvattajien, auttamistaan pidettiin jopa yhteiskunnan kohtalokysymyksenä.<sup>96</sup> Laupeudentyön ruohonjuuritason tekijöiden motiivi ei silti useinkaan ollut poliittinen, vaan aito huoli toisten iankaikkisen elämän puolesta. Toisaalta myös kansallinen projekti tavoitteli sosiaalisten ongelmien ratkaisua. Kansakunnan yhtenäisyyden ehdoksi nousi 1900-luvulle tultaessa yhteiskunnallisen elämän hallitseminen ja säätely.<sup>97</sup>



Tulkaa minun tyköni -maalaukset toimivat myös huomion kiinnittäjinä kaikkein heikoimmassa asemassa oleviin yksilöihin ja kansanosiin. Teoksessa korostettiin laupeutta – mikä merkitsi myös ihmisten vastuuta toisistaan Kristuksen esimerkkiä noudattaen. Katsojia kehoitetaan ottamaan mallia Kristuksesta, joka näyttää alttaritauluissa oikean toiminnan esimerkkiä. Sisälähetyksen työn tuloksena useat naiset, etenkin työläisnaiset halusivat omistautua kristilliselle laupeudentyölle diakonisoina. Samoin Pelastusarmeija rekrytoi naisia sosiaaliseen ”slummiyöhön”.<sup>98</sup> Tulkaa minun tyköni -aihe tuki hyvin kristillissosiaalisen työn tavoitteita, kun kirkossa kävijä samaistui autettavan lisäksi myös auttajaan. Kuva-aihe keräsi vaikutuspiiriinsä kaikkien ikäryhmien, sukupuolten ja yhteiskunnan kerrosten edustajat.

### **Lohdun ja laupeuden paatosmuoto**

Tulkaa minun tyköni -aihe tuo hyvin esille muutoksen, joka tapahtui Jeesuksen kuvaustavassa ja uskonnollisen sanoman painotuksessa 1800-luvun puolivälistä alkaen, ei vain evankelis-luterilaisessa Suomessa vaan laajemmin pohjoiseurooppalaisessa protestanttisessa kirkkotaliteessa. Kuten

jo todettua, nationalististen pyrkimysten ja Kristuksen sosiaalisen, ihmisiä suojelevan puolen korostamisen välillä on nähty yhteys. Heikki Hanka ja Jorma Mikola ovat arvioineet kuva-aiheen suosion olleen reaktio kansallisen yhtenäiskulttuurin murtumiseen. Itse näen ilmiön laajemmin. Yhtenäiskulttuurilla voi nähdä olleen myös autoritääriset ja patriarkaaliset puolensa. Sääty-yhteiskunnan mureneminen ja uusien toimijoiden mukaan-tulo yhteiskuntaan ei ollut kaikkien mielestä huono asia. Naisten ja lasten tulo Tulkaa minun tyköni -kuvastoon Frosterus-Sältinilla, ajoittuu naisliikkeen ja lastensuojelun järjestäytymisen kauteen. Siksi on tärkeää tarkastella kuva-aiheen ikonografiaa myös niiden näkökulmasta. Aihepiirin voi liittää esikuvallisuudessaan ja affektiivisuudessaan yleisesti kristillissosiaalisen avustustyön nousuun.

Warburgilaisia käsitteitä hyödyntävä ikonografinen lähestymistapa on antanut hyödyllisen näkökulman Tulkaa minun tyköni -kuva-aiheen tulkinnalleni. Elekielen yksityiskohtainen seuraaminen antaa tietoa, jota pelkkä kontekstiin perehtyminen ei tarjoa. Warburgin vertailevasta kulttuuritieteestä valikoiden ammentava tutkimus löytää teosten elemuotoihin ja muihin yk-

sityiskohtiin (detaljien elävöittäminen, paatosmuodot) sekä kuva-aiheiden sisäiseen muutokseen (vaellushistoria) syventymällä kiinnostavia, aiemmin sanallistamatta jääneitä ulottuvuuksia, jotka kertovat sekä erityisestä että yleisestä – kuva-aiheista sekä niiden vaikutustekijöistä ja yhteiskunnallisesta merkityksestä. Sommitelmallinen ilmaisuvoima ja gestiset elementit antavat tietoa, jota ei tilauspöytäkirjoista löydy. Edes tallentuneessa aikalaiskeskustelussa, kuten lehtikirjoittelussa, ei juuri viitata teosten herättämiin ja välittämiin emootioihin ja affektiivisuuteen.

Tulkaa minun tyköni -aiheissa on kyse vahvasti auktorisoiduista, alttarille hyväksytyistä teoksista, ei siis marginaali-ilmiöstä. Kehityksen päätteeksi naiset ja lapset jäivät uskonnollisen kuvaston keskiöön ja naiset monesti myös yhteiskunnallisella tasolla erilaisten hoiva-alan työmuotojen pariin. Alexandra Frosterus-Sältin vahvisti tätä kehitystä omalta osaltaan alttaritaulujensa aihepiireillä. Tulkaa minun tyköni -kuva-aiheen voi warburgilaisittain nähdä lohdun ja laupeuden paatosmuotona, joka kiinnittää huomion kaikkiin ihmisryhmiin ja ihmisyyteen yleisesti.



## Viitteet

- 1 Vuosien 1865–1919 välillä maalattiin 23 Tulkaa minun tyköni -alttaritaulua, kun 1800-luvun alkupuoliskolla aihetta ei vielä käytetty kertaakaan. Heikki Hanka, *Kuin kuvastimessa. Suomalaisen kirkkomaalauksen yleispiirteitä uskonpuhdistuksen jälkeen* (Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 1995), 29; ks. myös luettelo alttaritauluista 1800–1919. Jorma Mikola, *Alttarilta alttarille. Alttaritaulumaalaus Suomessa autonomia-ajan loppupuolella* (Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 2015), 360–379.
- 2 Karjalohja (1881), Ristiina (1883), Pyhäjärvi, nyk. Huittinen (1889), Kerimäki (1890), Hämeenkoski (1891), Nakkila (1891), Sipoo (1892), Sahalahti (1896), Muurla (1897), Antrea, nyk. Riihimäki (1899). Ks. Mikola *Alttarilta alttarille*, 360–379.
- 3 ”Tulkaa minun tyköni, kaikki työtekeväiset ja raskautetut, niin minä annan teille levon. Ottakaa minun ikeeni päällenne ja oppikaa minusta, sillä minä olen hiljainen ja nöyrä sydämeltä; niin te löydätte levon sielullenne. Sillä minun ikeeni on sovelias, ja minun kuormani on keveä.” Matt. 11:28–30.
- 4 Thorvaldsenista ks. Stefano Grandesso & Laila Skjøthaug, *Bertel Thorvaldsen (1770–1844)* (Milano: Silvana Editoriale, 2015); Blochin teoksista ks. Carl Bloch, *Jeesus, ihmisen poika*, suom. version toimittanut Kosti Huovinen (Helsinki: SLEY-kirjat, 1984).
- 5 Tarkoitukseni ei ole analysoida Warburgin tekstejä eikä analysoida tai uudelleen määritellä itse käsitteistöä.
- 6 Georges Didi-Huberman, *The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*, trans. Harvey Mendelsohn (University Park: The Pennsylvania State University Press, 2017 [2002])
- 7 Forster, ”Introduction”; Vuojala, *Pathosformel*, 27, 31–35, 37–38; M. A. Katritzky, ”Aby Warburg and the Florentine Intermedi of 1589: Extending the Boundaries of Art History”, in *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*, edited by Richard

- Woodfield (Amsterdam: G+B Arts International, 2001), 210; Didi-Huberman, *The Surviving Image*, 25. Warburg tosin tarkastelee pääasiallisesti renessanssijan teoksia. Ajatusta voi silti soveltaa myös muuhun taiteeseen. Ks. esim. kokoelma Aby Warburg, Aby (postum.), *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, introduction by Kurt W. Forster, transl. of Kurt W. Forster by David Britt; transl. from the Italian by Caroline Beamish; transl. from the Latin by Carol Lanham. Originally published in 1932 as the first two volumes of a planned set of complete works (Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999).
- 8 Vuojala, *Pathosformel*, 36–37; Didi-Huberman, *The Surviving Image*, 25–26.
- 9 Forster, ”Introduction”, 39.
- 10 Aby Warburg, ”Francesco Sassetti's Last Injunctions to His Sons”, in *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, introduction by Kurt W. Forster, transl. of Kurt W. Forster by David Britt; transl. from the Italian by Caroline Beamish; transl. from the Latin by Carol Lanham. Originally published in 1932 as the first two volumes of a planned set of complete works (Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999 [1907]), 249; Petri Vuojala, *Pathosformel. Aby Warburg ja avain tunteiden taidehistoriaan* (Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 1997), 107, 109; Eugene W. Kleinbauer & Thomas P. Slavens, *Research Guide to the History of Western Art. Sources of Information in the Humanities, no. 2* (Chicago: American Library Association, 1982), 76–77; Kurt W. Forster, ”Introduction”, in *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, transl. of Kurt W. Forster by David Britt (Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999), 15.
- 11 Aby Warburg (postum.), *Gesammelte Schriften:*

- Bd. 1: Die Erneuerung der heidnischen Antike* (Nendeln [Lichtenstein]: Kraus Reprint, 1969); Colleen Becker, ”Aby Warburg's Pathosformel as Methodological Paradigm”, *Journal of Art Historiography* No. 9, 2013 (luettu 28.5.2019) <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/beckers.pdf>, 10–12; Sylvia Sasse, ”Pathos und Antipathos. Pathosformeln bei Sergej Ėjzenstejn und Aby Warburg”, in *Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie*, hrsg. Cornelia Zumbusch (Berlin: Akademie Verlag, 2010), 179–180; Altti Kuusamo, ”Yksityiskohdan teoriaa III”, *Synteesi* 1/2002: 3; kuvien vaellushistoriaa käytännössä ks. esim. Aby Warburg, ”Dürer and Italian Antiquity”, in *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, introduction by Kurt W. Forster. Transl. of Kurt W. Forster by David Britt; transl. from the Italian by Caroline Beamish; transl. from the Latin by Carol Lanham. Originally published in 1932 as the first two volumes of a planned set of complete works (Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999 [1905]), 552–558; Vuojala *Pathosformel*, 107, 109; Kleinbauer & Slavens, *Research Guide to the History of Western Art*, 76–77; Forster, ”Introduction”, 15, 36, 38; Warburg ”Francesco Sassetti's Last Injunctions to His Sons”, 249; Didi-Huberman, *The Surviving Image*, 25. 12 Warburgin ajattelussa näkyy Rampleyn mukaan romantiikalle tyypillinen symbolin ja allegorian vastakkainasettelu. Hänelle renessanssi oli ratkaiseva siirtymävaihe, jolloin vallitsi jännite näiden kahden vastakkaisen, primitiivisen maagis-assosiativisen (symbolisen) ja ”modernin” loogis-dissosiativisen (allegoris-semioottisen), esittämistavan välillä. Matthew Rampley, ”From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art”, *The Art Bulletin* Vol. 79, No. 1, March 1997: 50–53; Aby Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrsg. Dieter Wuttke (Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1980), 260; Vuojala, *Pathosformel*, 50.



13 Didi-Huberman, *The Surviving Image*, 147, 151. Dynamogrammi on monella tavalla ymmärretty käsite. Rampley määrittelee dynamogrammin olevan alkukantaisten, usein traumaattisten, peruskokemusten visuaalinen kuvaus. Didi-Huberman näkee käsitteen laajemmin. Matthew Rampley, "Mimesis as allegory: On Aby M. Warburg and Walter Benjamin" in *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*, ed. Richard Woodfield (Amsterdam: G+B Arts International, 2001), 143; Didi-Huberman, *The Surviving Image*, 108-11, 147, 151, 398; Christopher D. Johnson on tuonut esille, että Warburgin monissa teksteissä dynamogrammia, metaforaa ja paatosmuotoa käytetään synonyymeinä. Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images* (Ithaca, New York: Cornell University Press and Cornell University Library, 2012), x, 41, 87.

14 Claudia Wedepohl, "Aby Warburg's Theory of Memory." *Bruniana & Campanelliana. Ricerche filosofiche e materiali storico-testuali*, xx, 2, 2014: 399.

15 Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, 130; Didi-Huberman, *The Surviving Image*, 147, 151.

16 Vuojala, *Pathosformel*, 147; Fritz Saxl, "Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst" (1932), Aby M. Warburg. *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrsg. by Dieter Wuttke (Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1980), 426. Didi-Huberman, *The Surviving Image*, 154.

17 Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, 130; Warburg hyödynsi ajattelussaan Robert Vischerin empaattisen symbolismin teoriaa, joka kehitti edelleen tämän isän Friedrich Theodor Vischerin ajatuksia. Kuitenkin Warburg muunsi Vischer vanhemman ajatuksia symbolista keskikohtana (Mitte) kuvan ja merkityksen välissä. Rampley, "From Symbol to Allegory", 44, 46 49–50; Lisää Vischerien ajattelusta: Robert Vischer, "On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics"

(1873), in *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873–1893*, edited and translated by Harry Francis Mallgrave and Eleftherios Ikononou. (Santa Monica, California: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994), 89–123; Friedrich Theodor Vischer, "Das Symbol" in *Philosophische Aufsätze. Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doctor-Jubiläum gewidmet* (Leipzig: Fues's Verlag, 1887), 153–193.

18 Kuusamo, "Yksityiskohdan teoriaa III", 10; E. H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (London: The Warburg Institute, University of London, 1970), 106; Forster, "Introduction", 55.

19 Ks. esim. Aby Warburg, "The Art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie: Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita: The Portraits of Lorenzo de' Medici and His Household (1902)", in *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, introduction by Kurt W. Forster, transl. of Kurt W. Forster by David Britt; transl. from the Italian by Caroline Beamish; transl. from the Latin by Carol Lanham. Originally published in 1932 as the first two volumes of a planned set of complete works (Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999 [1902]) 184–221; Forster, "Introduction", 15; Kleinbauer & Slavens, *Research Guide to the History of Western Art*, 77.

20 Olen tuonut esille tulkintatasojen päällekkäisyyden aiemmassa artikkelissani: Ringa Takananen, "Awakening Beauty: A Woman on the Verge of Emancipation? Case-Study of Venny Soldan-Brofeldt's Jesus Raising Jairus' Daughter", in *Kunstiteaduslikke Uurimusi – Studies on Art and Architecture 3–4 / 2017*: 11; Stephen Bann, "Meaning/ Interpretation", in *The Art of Art History. A Critical Anthology*, edited by Donald Preziosi (New York & Oxford: Oxford University Press, 2009 [2003]), 258, 267.

21 Ks. esim. Peter Burke, *Eyewitnessing; The Uses of Images as Historical Evidence* (Ithaca; London:

Cornell University Press, 2001), 40; Bann, "Meaning/ Interpretation", 256–268.

22 Altti Kuusamo, "Barokin katkoksia, laskoksia ja affekteja", *Synteesi* 1/2015: 38–41; Elspeth Probyn, *Blush: Faces of Shame* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005), 9–10; Leena-Maija Rossi, "Daughters of Privilege: Class, Sexuality, Affect and the Gilmore Girls", in *Working with Affect in Feminist Readings: Disturbing Differences*, edited by Marianne Liljeström & Susanna Paasonen (London; New York: Routledge, 2010), 86.

23 Affektin vaikuttavuudesta ks. esim. Mieke Bal, "Exhibition as Film", in *Exhibition Experiments*, edited by Sharon MacDonald & Paul Basu (Malden: Blackwell Publishing 2007), 87.

24 Thorvaldsenin uusklassistinen Kristus nousi kansainväliseen suosioon. Siitä tehtiin veistoskopioita Suomenkin kirkkoihin. Useimmiten tosin päädyttiin veistoksen pohjalta tehtyyn maalaukseen. Jorma Mikola on nähnyt Thorvaldsenin vaikutusta myös Tulkaa minun tyköni -ryhmäkuvissa. Mikola, *Alttarilta alttarille*, 23–24, 26–27, 31–33. Suomen kirkkoihin on tehty ajanjaksona ainakin kahdeksan Thorvaldsenin teoksen ikonografiaan perustuvaa Tulkaa minun tyköni -alttaritaulua. Mikola, *Alttarilta alttarille*, 360–379.

25 Mikola tuo esille, että aiheen varhaisimman suomalaisen toisinnon, Ida Silfverbergin tekemän Bromarvin alttaritaulun (1865) aiheeksi mainittiin lehtikirjoittelussa Thorvaldsenin Ylösnoussut Kristus. Kuitenkin parissakymmenessä vuodessa esikuva ja merkitys unohtuivat ja kirkossakävijät alkoivat "tunnistaa" maalauksesta ennen ristiinnaulitsemista ihmisten parissa liikkuneen Jeesuksen. Maalauksesta tuli Tulkaa minun tyköni. Mikola, *Alttarilta alttarille*, 28–29, 321.

26 Altti Kuusamo on käyttänyt dekontekstualisoinnin käsitettä viitatessaan renessanssin ajalle tyyppilliseen antiikin fragmenttien uusiokäyttöön usein kristillisten paatosmuotojen kontekstissa. Kuusamo, "Yksityiskohdan teoriaa III", 5.



27 Alexandra Frosterus, Päiväkirja, 18.7.1857–22.12.1858 (Segercrantzien yksityiskokoelma), 11; ks. myös ”Vor Frue Kirke Copenhagen,” Wikimedia Commons, luettu 8.7.2019. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b5/Vor\\_Frue\\_Kirke\\_Copenhagen\\_quire.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b5/Vor_Frue_Kirke_Copenhagen_quire.jpg)

28 Ks. Mikola, *Alttarilta alttarille*, 37.

29 Maalauksesta uutisoitiin Suomessa keväällä 1876, minkä jälkeen sen kuvia oli esillä useana vuonna eri julkaisuissa. Mikola, *Alttarilta alttarille*, 37–38.

30 Maiseman esikuvana tosin tiettävästi toimi Anticoli Corradon kylä Italiassa, jossa Sjöström oli aiemmin oleillut. Juha Vartiainen, *Suuri alttaritaulukirja* (Helsinki: Readme.fi, 2012), 104–105.

31 Frosterus-Sältin lisäksi tosinnot maalasivat Widolfa Engeström-Ahrenberg (1845–1914) Heinjoelle 1881 sekä Arthur Heickell (1873–1958) Sodankylään (1912) ja Sieviin (1913). Ks. Jorma Mikola, ”Alttaritaulumaalaus Suomessa 1869–1919, osa yhtenäiskulttuurin murrosta”, taidehistorian lisensiaatintyö (Jyväskylän yliopisto, 1994), 49.

32 Juha Vartiaisen mukaan taideteollisen keskuskoulun opettajana toiminut Keinänen käytti paikkakuntalaisia teoksensa ihmishahmojen malleina. Jeesuksen kasvopiirteiden esikuvana oli säveltäjä Robert Kajanus. Vartiainen, *Suuri alttaritaulukirja*, 47.

33 Mikola, *Alttarilta alttarille*, 103.

34 Esimerkiksi Jyväskylässä kirkkoneuvoston enemmistö olisi mielellään tilannut Tulkaa minun tyköni -aiheisen alttaritaulun Frosterus-Sältiniltä, mutta taipui teoksen rahoittajan toiveesta tilaamaan taulun Eero Järnefeltiltä. Silti kirkkoneuvosto ehdotti myös Järnefeltille samaa aihetta. Mikola, *Alttarilta alttarille*, 249.

35 Myös Jeesus meni polvilleen ja rukoili äärimmäisessä hätätilassaan Getsemanessa. Pentti Lempiäinen, *Kuvat puhuvat. Perustietoa kristillisistä vertauskuvista* (Helsinki: Kirjaneliö, 1981 [1972]), 9–10.

36 Käsien ristimistä ei mainita Raamatussa. Tapa yleistyi kristillisessä kirkossa 1100-luvulla.

Lempiäinen, *Kuvat puhuvat*, 13–14.

37 Didi-Huberman *The Surviving Image*, 124–125.

38 Warburgin lukutavasta ks. esim. Warburg, ”The Art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie”, 184–221; Kuusamo, ”Yksityiskohdan teoriaa III”, 4.

39 Warburg, *Gesammelte Schriften: Bd. 1*; Kuusamo, ”Yksityiskohdan teoriaa III”, 3.

40 Eräissä muissa Frosterus-Sältin Tulkaa minun tyköni -maalauksissa naisia ja lapsia on jopa enemmän kuin miehiä, kuten Antrean, nyk. Riihimäen kappelin (1899) ja Pyhäjärven (1889) alttaritauluissa.

41 Taiteilija on myös hyödyntänyt Thorwaldsenin Kristuksen ikonografiaa aivan toista aihetta kuvaavassa Björkön alttaritaulussa Jeesus seisoo rannalla (1912). Tämän ovat panneet merkille myös Juusela ja Mikola. Juusela, ”Alexandra Frosterus-Sältin 1837–1916”, 86; Mikola, *Alttarilta alttarille*, 183.

42 ”Många menniskor lefva, verka i tysthet och – försvinna utan spår, utan att någon mer efter en kort tid minnes deras namn. Thorwaldsen är en af dem hvars namn aldrig dö ehuru de själfva gå ned i det tysta och vila sig efter sitt dagsarbete.” Frosterus, Päiväkirja, 9.

43 ”Man ser allt, man tjusas, man beundrar, man bländas af denna rikedom. Det är nästan fabulöst att allt detta är verket af en enda dödlig människa.” Frosterus, Päiväkirja, 9.

44 ”Allt hos dem, såväl som i Thorwaldsens öfriga arbeten är flärdfritt, enkelt och rent, det finnes ingenting konstladt, ingenting beräknade på tomma effekter hos dem. Huru ren måste ej hans tanke ha varit då hans verk som dock sannolikt ändå blott var en skugga deraf, så tydligt bär detta skuldloshetens smycke på sin panna.” Frosterus, Päiväkirja, 11–12.

45 Mikola, *Alttarilta alttarille*, 155.

46 Pirjo Juusela, ”Alexandra Frosterus-Sältin 1837–1916”, taidehistorian pro gradu -tutkielma (Turun yliopisto, 1983), 74–75.

47 Hän koki, että Blochin ”suuri tekninen osaavuus ja esityksen vahvuus puuttuvat Frosterus-Sältin maalauksista.” Juusela, ”Alexandra Frosterus-Sältin

1837–1916”, 74–75; Mikola, *Alttarilta alttarille*, 155.

48 Ks. kuva teoksesta: <http://thebiblerevival.com/clipart3/comeuntomematthew11-28.jpg>, luettu 31.8.2019. Suomessa kuva julkaistiin ainakin teoksessa Verraton Raamattumme (1897). Mikola, *Alttarilta alttarille*, 155–156.

49 Mikola, *Alttarilta alttarille*, 156.

50 Tosin aikalaiset ovat saattaneet tulkita ne toisin. Uusi Aura -lehti on tunnistanut Sahalahden maalauksen henkilöllä, Kristusta lukuun ottamatta, oman aikansa vaateparren ja, kuten Mikola on todennut, lehti arvioi taulua odottamattoman kriittisesti: ”Henkilöt Wapahtajan ympärillä ovat taas tään ajan mukaisissa rahwaan vaatteissa, mustat hiikat päissä ja otsatukka silmillä.” ”Uusi Alttaritaulu”, *Uusi Aura* 27.7.1897: 3; Mikola, *Alttarilta alttarille*, 163.

51 Mikola, *Alttarilta alttarille*, 167.

52 Mabel Lundberg, *Kristen bildkonst under 1800-talet och det tidiga 1900-talet. Ett urval av bilder och idéer* (Lund: Arken, 1984), 25–26.

53 Lundberg, *Kristen bildkonst under 1800-talet och det tidiga 1900-talet*, 73, 106.

54 Kuusamo, ”Yksityiskohdan teoriaa III”, 6; Forster, ”Introduction”, 36–38.

55 Juusela, ”Alexandra Frosterus-Sältin 1837–1916”, 69, 74; Ringa Takanen, ”Lempeä vapahtaja ja toimeliaat naiset. Laupeuden tematiikka Alexandra Frosterus-Sältinin nais- ja lapsiaiheisissa alttaritauluissa”, taidehistorian pro gradu -tutkielma (Turun yliopisto, 2009).

56 Takanen, ”Lempeä vapahtaja ja toimeliaat naiset”; Juusela, ”Alexandra Frosterus-Sältin 1837–1916”, 74.

57 Mikola, *Alttarilta alttarille*, 157. Mikola huomauttaakin myöhemmin, ettei kainalosauvaan nojaavaa iäkästä mieshahmoa voi ainakaan Nakkilan taulussa tulkita Pietariksi. Mikola, *Alttarilta alttarille*, 161.

58 Ks. esim. Heikki Hanka, ”Kirkkomaalaus Suomessa 1800-luvulla”, teoksessa *Biblia 350. Suomalainen Raamattu ja Suomen kulttuuri*,



toimittanut Jussi Nuorteva (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1992), 154; Johanna Frigård, *Alastomuuden oikeutus. Julkistettujen alastonkuvien moderneja ideoita Suomessa 1900–1940* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2008), 237.

59 Ks. esim. Bridget Heal, *The Cult of the Virgin Mary in Early Modern Germany: Protestant and Catholic Piety, 1500–1648* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 34; Richard Stracke & Claire Stracke, "Our Lady of Mercy (Schutzmantelmadonna)," ChristianIconography.Info. (Augusta (GA): Augusta University, 2013–), luettu 31.7.2019, <https://www.christianiconography.info/Wikimedia%20Commons/schutzmariaMariaGail.html>; Hyvä kuvallinen esimerkki aiheesta on Piero della Francescan (n. 1415–1492) teos *Madonna della Misericordia* (n. 1448).

60 Ringa Takanen, "Pyhä lapsuus ja äidillinen Kristus – perinteisten roolien muutos Alexandra Frosterus-Sältinin alttaritaitteessa modernin kynnyksellä", *Tahiti* 03/2016, luettu 31.7.2019, <http://tahiti.fi/03-2016/tieteelliset-artikkelit/pyha-lapsuus-ja-aidillinen-kristus-%e2%80%93-perinteisten-roolien-muutos-alexandra-frosterus-saltinin-alttaritaitteessa-modernin-kynnyksella/>

61 Matt 23:37.

62 Mikola, *Altartilta alttarille*, 154; "Altartafila." Åbo Unterrättelser 28.10.1881: 2.

63 Juusela, "Alexandra Frosterus-Sältin 1837–1916", 90.

64 Anne-Maj Salin, "Romantiikkaa ja realismia – Alexandra Frosterus-Sältin", teoksessa *Taiteen uranuurtajanaisia – Mathilda & Alexandra & Fanny & Evelina – banbrytande konstnärinnor. Tikanojan Taidekoti 16.2.–30.4.2006*, toimittanut Anne-Maj Salin (Vaasa: Tikanojan Taidekoti, 2006), 57.

65 Jo 1700-luvulla valistukseen kuului olennaisena osana tunneherkkyyden korostus sekä miehillä että naisilla. Kyynelten vuodattaminen ja myötätunnon osoittaminen olivat merkkejä kyvystä ilmaista jaloja tunteita ja tehdä moraalisia arvioita. Anne

Ollila, "Tapoja, tunteita ja uskomuksia", *Suomen kulttuurihistoria 2. Tunne ja tieto*, toimittaneet Rainer Knapas & Nils Erik Forsgård (Helsinki: Tammi, 2002), 173–174.

66 Varhaisena esimerkkinä mainittakoon Ary Schefferin tunnetuimpiin kuuluva teos *Le Christ Consolateur* (1837). Hedvig Brander Jonsson, *Bild och fromhetsliv i 1800-talets Sverige* (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 1994), 15–16. Sen ihmishahmojen valikoimassa on paljon yhtymäkohtia Frosterus-Sältinin Tulkaa minun tyköni -maalauksiin. Jeesus itse tosin kuvataan istuvana Schefferin maalauksessa. Suomessa Tulkaa minun tyköni -aihe ei esiintynyt tietyvästi alttarilla juurikaan ennen vuotta 1869, kun Ida Silfverberg maalasi sen Bromarvin kirkkoon. Hanka, "Kirkkomaalaus Suomessa 1800-luvulla", 155.

67 Michel Foucault, *Archaeology of Knowledge*, edited by A. M. Sheridan Smith (New York: Vintage, 1982 [1969]) Original Publication: *L'Archéologie du savoir* (Paris: Gallimard, 1969).

68 Kirsi Tuohela, "Lukeva lapsi – tuleva kansalainen. Ensimmäiset suomalaiset lastenlehdet ja niiden yhteiskuntaan integroivat funktio", pro gradu -tutkielma, historian laitos (Turun yliopisto, 1993), 7.

69 Kotimaiset herätysliikkeet rukoilevaisuus, herännäisyys, evankelisuus ja lestadiolaisuus, sekä ulkomailta levittäytyneet uskonnolliset liikkeet, kuten metodistit, baptistit ja pelastusarmeija. Riitta Hirvonen, *Ystävä sä lapsien. Lasten virret ja hengelliset laulut suomenkielisissä kokoelmissa 1824–1938 ja niiden vaikutus vuoden 1938 virsikirjaan* (Helsingin yliopisto, 2009), 36.

70 Juha Siltala, *Suomalainen ahdistus. Huoli sielun pelastumisesta* (Helsinki: Otava, 1992), 28. Herätys levisi 1800-luvun alkupuolella joukkopsykoosin tavoin. Ihmiset näkivät Helvetin tai Taivaan unessa, tajuttomana tai epileptistä kohtausta muistuttavassa tilassa. Syrjäisillä pelloilla työskentelevät ihmiset kokivat äkillisesti ahdistuksen tunteita, saivat "piston sydämeensä". Siltala 1992, 28–29, 31. Siltalan

mukaan Elias Lönnrot piti ilmiötä tiedostamattomana itsesuggestiona, joka levisi toisiin. Muiden piirilääkärien arviot olivat samansuuntaisia, ja he pitivät alttiimpina ilmiölle sivistymättömiä ja rakenteeltaan heikoimpia aineksia. Siltala, *Suomalainen ahdistus*, 31; Marjo-Riitta Paavonen, "Herätysliikkeet piirilääkärien arvioina 1833–1853", Suomen ja Skandinavian kirkkohistorian pro gradu -tutkielma, teologinen tiedekunta (Helsingin yliopisto, 1990), 23–40, 52–65, 78–79, 84–91. Siltala selittää ilmiötä ihmisten oireilulla yhteiskunnan kehittyessä yksilöitä korostavaksi. Hänen mukaansa ihmiset säikkyivät oman elämän ilmauksia ja kaipasivat pois yksinäisyyden hylätystä olotilasta. Siltala, *Suomalainen ahdistus*, 35–38.

71 Siltala, *Suomalainen ahdistus*, 39. Herätys muuntui liikkeiden, kuten körttiläisyyden kautta valvovaksi itsesuhteeksi. Siltala, *Suomalainen ahdistus*, 42. Sama tynnyttävä vaikutus oli varmasti myös muilla joukkoliikkeillä.

72 Juha Siltala, *Valkoisen äidin pojat. Siveellisyys ja sen varjot kansallisessa projektissa* (Helsinki: Otava, 1999), 33.

73 Ks. esim. Eino Murtorinne, *Suomalainen teologia autonomian kautena (1828–1918)* (Helsinki: Gaudeamus, 1986), 199–206; Teemu Kakkuri, *Suomalainen herätys. Herätyskristillisyyden historia nälkävuosista Nokia-missioon* (Helsinki: Kirjapaja, 2014), 148–150.

74 Sirkka Ahonen, "Ovatko nuoret topeliaanisia? Tutkimustietoa 1990-luvun nuorten isänmaallisuudesta", teoksessa *Topelius elää – Topelius lever*, toimittaneet Satu Apo & Märtha Norrback (Jyväskylä: Atena Kustannus, 2005), 41; ks. myös Kaarina Laurent, *Topelius saturunoilijana* (Helsinki: WSOY, 1947), 246–254.

75 Laura Kolbe & Anja Kervanto-Nevanlinna, "Eurooppalainen Suomi", teoksessa *Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma*, toimittaneet Anja Kervanto-Nevanlinna & Laura Kolbe (Helsinki: Tammi, 2003), 13.





76 Ks. esim. Hannu Mustakallio, "Vierasta iestäkö? Kirkko poliittis-yhteiskunnallisena vaikuttajana", teoksessa *Kristinusko Suomessa, toimittanut Simo Knuuttila* (Helsinki: Suomen teologinen kirjallisuusseura 2006), 161.

77 Ilpo Helén, *Äidin elämän politiikka. Naissukupuolisuus, valta ja itsehde Suomessa 1880-luvulta 1960-luvulle* (Helsinki: Gaudeamus, 1997), 162–167; Pirjo Markkola, "Työläisnaiset kirkossa", teoksessa *Eevan tie alttarille. Nainen kirkon historiassa*, toimittaneet Minna Ahola, Marjo-Riitta Antikainen & Päivi Salmesvuori (Helsinki: Edita, 2002), 174–176.

78 Heikki Hanka, "Kirkolliset taulumaalaukset Suomen luterilaisissa kirkoissa 1600–1980", teoksessa *Kirkko suomalaisessa kulttuurissa. Erään tutkimusprojektin tuloksia*, toimittanut Tage Kurtén ([Tampere]: Kirkon tutkimuskeskus, 1988), 150–151; Heikki Hanka, Kirkkomaalauksen traditio ja muutos 1720–1880. Carl Fredrik Blom murrosajan maalarina (Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 1997), 105; ks. myös Mikola, "Alttaritaulumaalaus Suomessa 1869–1919, osa yhtenäiskulttuurin murrosta", 93–95; Markkola, "Työläisnaiset kirkossa", 172–173.

79 Esko M. Laine, "Herätysliikkeet uskonnollisen yhtenäiskulttuurin murentajina? Huomioita jatkuvuudesta ja muutoksesta herätysliikehistoriassa", teoksessa *Kristinusko Suomessa*, toimittanut Simo Knuuttila (Helsinki: Suomen teologinen kirjallisuusseura, 2006), 135–146.

80 Markkola, "Työläisnaiset kirkossa", 172–173.

81 Reijo Arkkila, *Kansankirkko vai tunnustuskirkko? Suomen Luterilaisen Evankeliumiyhdistyksen suhde Suomen evankelis-luterilaiseen kirkkoon 1917–1939* (Helsinki: Suomen Luterilainen Evankeliumiyhdistys, 1975), 26; Martti Mäkisalo, "Sata vuotta kirkollista kulttuuripolitiikkaa", teoksessa *Kirkko suomalaisessa kulttuurissa*, toimittanut Tage Kurtén (Helsinki: Kirkon tutkimuskeskus, 1988), 15.

82 Arkkila, *Kansankirkko vai tunnustuskirkko*, 30–31.

83 Yhtenäiskulttuuria murentava vaikutus nähtiin

myös mm. raittiusliikkeellä, VPK-liikkeellä, työväenyhdistystoiminnalla ja naisemansipaatiolla.

Mikola, "Alttaritaulumaalaus Suomessa 1869–1919, osa yhtenäiskulttuurin murrosta", 94–95.

84 Mikola, "Alttaritaulumaalaus Suomessa 1869–1919, osa yhtenäiskulttuurin murrosta", 97.

85 Mikola, "Alttaritaulumaalaus Suomessa 1869–1919, osa yhtenäiskulttuurin murrosta", 95.

86 Ensimmäisen sortokauden (1899–1905) aikana Suomea pyrittiin voimakkaasti venäläistämään kieli- ja asevelvollisuusasetuksin. Ajanjakson merkittäviä tapahtumia olivat myös helmikuun manifesti 1899 sekä kenraalikuvernööri N.I. Bobrikovin ja prokuraattori Eliel Soisalo-Soinisen murhat. Sortokausi päättyi demokraattisen eduskunta- ja äänioikeusuudistuksen aikaansaamaan suurlakoon, jota seurasi myös voimakas kirkonvastainen hyökkäys. Vesa Vares, *Varpuset ja pääskysel. Nuorsuomalaisuus ja Nuorsuomalainen puolue 1870-luvulta vuoteen 1918* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2000), 57–58; Arkkila, *Kansankirkko vai tunnustuskirkko?*, 33–34.

87 Vares, *Varpuset ja pääskysel*, 58; Arkkila, *Kansankirkko vai tunnustuskirkko?*, 33–34.

88 Ks. esim. Riitta Konttinen, "Sammon takojattaret: naistaiteilijat ja nuorsuomalainen Suomi", teoksessa *Sammon takojattaret. Helmi Biese, Elin Danielson, Anna Sahlstén ja Venny Soldan-Brofeldt*, toimittaneet Maria Laine, Taina Lammassaari & Päivi Viherluoto (Hämeenlinna: Hämeenlinnan Taidemuseo, 2004), 8–19.

89 Arkkila, *Kansankirkko vai tunnustuskirkko?*, 33.

90 Ks. Jeesus Martan ja Marian luona Betaniassa, Luuk. 10:38–42.

91 Ks. Juusela, "Alexandra Frosterus-Såltin 1837–1916"; Mikola, "Alttaritaulumaalaus Suomessa 1869–1919, osa yhtenäiskulttuurin murrosta", 105; Takanen, "Lempeä vapahtaja ja toimeliaat naiset; Takanen, "Pyhä lapsuus ja äidillinen Kristus".

92 Pirjo Markkola, *Synti ja siveys. Naiset, uskonto ja sosiaalinen työ Suomessa 1860–1920* (Helsinki:

Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2002), 150, 162.

93 Monet hyväntekeväisyysyhdistykset perustivat esimerkiksi erityisiä iäkkäille, työhön kykenemättömille entisille palkollisille tarkoitettuja vanhainkoteja. Markkola, *Synti ja siveys*, 225.

94 Marjo-Riitta Antikainen, *Sääty, sukupuoli, uskonto. Mathilda Wrede ja yhteiskunnan muutos 1883–1913* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2004), 44.

95 Markkola, *Synti ja siveys*, 126, 363. Erilaisia ryhmiä olivat turvattomat, erityisesti orvot lapset ja nuoret. "Vaaranalaisia" olivat merimiehet ja siirtolaiset, joiden pelättiin vieraantuvan seurakunnasta. Vaarassa olivat myös kaupunkeihin muuttavat nuoret tytöt, joita tuli suojella lankeamiselta. "Langenneita" olivat alkoholistit, vapautetut vangit ja prostituoidut. Sairaat ja vammaiset olivat oma erityisryhmänsä. Markkola, *Synti ja siveys*, 363.

96 Markkola, "Työläisnaiset kirkossa", 173–175.

97 Helén, *Äidin elämän politiikka.*, 164.

98 Markkola, "Työläisnaiset kirkossa", 180–182



**FM Ringa Takanen on Turun yliopiston taidehistorian oppiaineen tohtorikoulutettava. Hänen artikkelimuotoinen väitöstutkimuksensa käsittelee nais- ja lapsiaiheita sekä laupeuden ja inhimillisyyden teemojen käyttöä suomalaisissa alttaritauluissa 1870–1920-luvuilla.**

# Taiteen arkea ja juhlaa

Puheenvuoro

Tutta Palin

Professoriluento Turun yliopistossa  
20.3.2019

Kun vastasin jokin aika sitten puolalaisen kollegan tiedusteluun taidehistorian professuurien lukumäärästä Suomessa, vastaukseni nauratti häntä eikä hän ilmeisesti täysin uskonut minua. Vakinaisia, ei-henkilökohtaisia alan professuureja on tällä hetkellä maamme tiedeyliopistoissa viisi, kun kuudes, Åbo Akademin vakanssi on parhaillaan täytössä *tenure track* -tehtävänä. Kollega ei varmaan tarkoittanut olla pilkallinen. Tiedossamme on, että Puolan tai Saksan kaltaisissa väkirikkaissa Manner-Euroopan maissa taidehistorian professoreja on jo yhdessä ja samassa yliopistossa yleensä vähintään kuusi, siten, että he ovat erikoistuneita eri aikakausiin ja taidehistorian aloihin, perinteisimmän jaon mukaisesti eri kausien kuvataiteeseen tai arkkitehtuuriin.

Maamme koko väkilukukaan ei tietysti vastaa kuin yhtä keskieurooppalaista metropolia. Merkillepantavaa joka tapauksessa on, että Suomessa kokonaista taidehistorian kaltaista laajaa tieteenalaa on pitänyt täysimittaisena yllä varsin pieni joukko asialleen intohimoisesti omistautuneita ja määrätietoisia opettajia ja tutkijoita, jotka nykyään verkottuvat myös Euroopan ulkopuolelle. Useita heistä näen tänään ilokseni yleisössä.

Suomen kaltaisessa pienessä protestanttisessa maassa ei toki kuvien ja visuaalisen kulttuurin asema ole muutenkaan ollut yhtä itsestään selvä kuin katolisen tai ortodoksisen kulttuurin vaikutuspiirissä Euroopassa – jos nyt edelleen ajatteleme vain Eurooppaa. Kuviin on suhtauduttu jopa vihamielisesti tai ainakin välinpitämättömästi. Turun yliopistokin perustettiin kohta sata vuotta sitten nimenomaan suomenkieliseksi yliopistoksi, jonka alkuperäinen identiteetti perustui vah-

vasti kieleen ja kirjallisuuteen (mitä vastaan en sinänsä propagoi, päinvastoin, kielen ja kirjallisuuden tutkimus on mitä tärkeintä).

Kuvataide joka tapauksessa miellettiin tässä historian vaiheessa helposti yläluokan ylellisyystuotteeksi. Yllättävää kyllä vielä nykyäänkin saattaa jopa akateemisissa yhteyksissä kuulla puhuttavan esimerkiksi orkideatieteestä. Tällaisiin luonnehdintoihin liittyy helposti sukupuolittavia mielikuvia siitä, mikä lasketaan todelliseksi työksi – siitä huolimatta että orkideojen kasvatusta on tunnetusti vaativaa. Nykyään orkideoja on tosin Suomessakin saatavilla huokeasti lähimarketien hyllytavarana ja rautakaupan kampanjatuotteina, joten kielikuva ei ole aivan ajan tasalla.

Muutenkin visuaalisen informaation ja kuvanlukutaidon tärkeys kulttuurisessa vuorovaikutuksessa ja yhteiskunnallisten prosessien tulkinnessa on tullut monin tavoin ilmeisemmäksi. Visuaalisuus ei ole oma eril-



linen elämänalueensa, vaikka taide nyky-yhteiskunnassa ehkä sitä onkin. Taidehistorian tieteenalalla ylläpidetään ja hiotaan tulkintataitoja, joiden tulisi kuulua jokaisen perusvalmiuksiin ja -oikeuksiin. Ilmitason lisäksi on tunnistettava myös piiloviestit ja kuvien tiedostamattomat ulottuvuudet: yhteydet kollektiivisiin tunnerakenteisiin ja kulttuurisiin lainalaisuuksiin mukaan lukien poliittiseen vaikuttamiseen liittyvät tarkoitusperät.

Taiteentutkimusta voi siis pitää laboratoriona, jossa kehitetään välineitä muuhunkin kuin kulttuurielämän tarpeisiin kulttuurielämää itsessään väheksymättä. Vaikka kulttuuriturismi ei maassamme ole yhtä merkittävä kansantulon lähde kuin vaikkapa Ranskassa, taiteentutkijat osallistuvat monin tavoin yhteiskunnan rakentamiseen. Tämän hetken puheenaiheisiin kuuluvat esimerkiksi kulttuurin hyvinvointivaikutukset, joiden suhteen taiteen- ja kulttuurintutkijat tosin ovat useinkin itse kriittisimpiä – hyvinvointivaikutusten mittaaminen pitävästi on hankalaa, vaikka syy-yhteys voi tuntua todennäköiseltä tai itsestään selvältä. Helpointa on ehkä ajatella käänteisesti: minkälainen olisi kansakunta, jossa ei olisi lainkaan taide- ja kulttuurielämää ja jossa kulttuuriperintöä ei pidettäisi arvossa?

Myöskään kulttuuripalvelujen käyttäjien näkökulmaa ei tule väheksyä. Kulttuuriset mielihyvärakenteet ovat muuttuvia. Taidemuseoiden saavutettavuus on esimerkiksi museokortin myötä kasvanut, ja saamme jatkuvasti lukea uutisia korttelia kiertävistä jonoista taidemuseoihin, viimeksi uuteen Amos Rex -museoon Helsingissä. Amos Rexin tapauksessa kävijöitä ovat houkutelleet elämykselliset digitaaliset sovellukset ja vuorovaikutteiset immerssiiviset tilat, mutta myös niin sanottu vanha taide vetää säännöllisesti suuria yleisöjä. Usein saa huomata, että itselle arkiseksi työksi muuttuneet tutkimuskohteet edustavat yleisölle juhlaa.

Museo- ja näyttelysektorilla työskentelevät kollegat kokevat työnsä kiitolliseksi ja palkitsevaksi suuren yleisön myönteisen ja innostuneen asenteen vuoksi. Itse olen koulutus- ja tutkimussektorin toimijana ja suomalaisen taiteen tutkijana niin ikään kokenut olevani luontevassa dialogissa taidehistorian ammattikentän ja ympäröivän yhteiskunnan kanssa, vaikka luottamus sivistysyliopiston ideaan tuntuukin viime vuosien poliittisissa suhdanteissa jossain määrin horjuneen talousmittarien noustua tuloksellisuuden arvioinnin keskiöön.

Suomessa on kaikkiaan 52 taidemuseota, ja niissä käy vuosittain lähes kolme miljoonaa kävijää. Taidemuseot ovat museoista kaikkein suosituimpia. Niiden osuus maan kaikista museoista on 17 prosenttia, mutta kävijöistä niiden kävijät muodostavat lähes puolet. Suomen museoissa on koulutettua museoammattillista henkilökuntaa yli tuhat henkeä. Taidemuseoiden museoammattillinen henkilökunta on pääosin taidehistoriaa pääaineena opiskelleita.

Viime vuosina taidemuseoalallakin on kasvavan kansainvälistymisen myötä alettu aiempaa selvemmin arvostaa myös tohtorin tutkintoa. Edellä mainitsemani taidehistorian ”rintamailla” tohtorin tutkinto on käytännössä melkein pä edellytys vakinaisen asiantuntijatehtävän saamiselle, kun taas Suomessa on raskaampien tutkintojen perinne vasta taivuttamassa. Tohtorikoulutus vahvistaa siis sekä kansallisia että kansainvälisiä työllistymismahdollisuuksia vastaan tapaan kuin tutkimuksessa. Museoalan lisäksi taidehistoria valmistaa asiantuntijoita muihin näyttely- ja kulttuuriorganisaatioihin sekä kulttuurihallintoon ja kulttuuriperintöinstituutioihin. Myös nykytaiteen kenttä, jolla on sekä julkisen että yksityisen sektorin toimi-



joita, työllistää alan ammattilaisia. Turussa taidehistorian opiskelijalla on materiaalisesti ja tilallisesti käsillä koko pohjoisen taidehistorian kaari vähintään keskiajalta nykykulttuuriin, ja yliopistomme arkeologit löytävät alueelta jatkuvasti lisää huomioitavaa.

Taidemuseoiden suosittuus on laajempi ilmiö, joka ei koske vain Suomea ja jota ei mahdollisesti voida lukea pelkästään taidehistorioitsijoiden ansioksi. Osittain tähän vaikuttavat uudet sähköisen viestinnän muodot ja yleisöjen tavoittamisen tavat. Mukana on paljon some-käyttäytymistä kuten selfieiden ottaminen kuuluisien taideteosten äärellä. Alan kokemuksellinen kenttä laajenee näin jatkuvasti edellyttäen vastaavasti laajenevaa tieteidenvälistä mutta myös sektorien välistä yhteistyötä, jolla onkin taidehistoriassa lujat perinteet.

Korostettakoon kuitenkin, että tällä hetkellä tendenssinä olevan laajojen yleisöjen tavoittelemisen lisäksi kulissien takana on tehtävä pitkäjänteistä kulttuuriperintötyötä ja kehitettävä edelleen välineitä kulttuurin ja yhteiskunnan kriittiseen itsereflektointiin. Taidehistorian tarkastelemilla visuaalisilla, tilallisilla ja materiaalisilla prosesseilla on tässä oma tärkeä osuutensa.

Tekijänoikeuksista neuvottelevana tahona museosektori on reagoinut proaktiivisemmin digitalisaatioon ja aineistojen avaamiseen, kun taas verkkojulkaisemista koskevan tekijänoikeuslainsäädännön viivästyminen hankaloittaa vielä tälläkin hetkellä tieteellistä *open access* -julkaisemista eli avointa tiedettä. Taiteentutkimuksessa työskennellään paljolti tekijänoikeudellisesti suojatun aineiston parissa, eikä aina nykypäiviin saakka tiedettä ja opetusta Suomessa edistänyt sitaattioikeus koske samassa määrin avointa sähköistä julkaisemista.

Näyttelyjulkaisut, kansainvälisessä käytännössä keskeinen taidehistoriallisen tutkimuksen foorumi, joka tavoittaa samanaikaisesti niin akateemiset ja museo- ja taidekentän asiantuntijat kuin suuremman yleisön, ovat muuttuneet tieteellisen julkaisemisen kompastuskiveksi – näin siitäkin huolimatta, että näyttelyjulkaisujen yhteydessä perinteenä ovat useat erikieliset laitokset. Vaikka kokoelmaluettelot ja *catalogue raisonné* (taiteilijakohtaiset tieteelliset teosluettelot) voivat jo olla sähköisiä ja näyttelyopasteet ovat muuttuneet omaan älypuhelimeseen ladattaviksi sovelluksiksi, näyttelyluettelot tuskin muuttuvat koskaan kokonaan

digitaalisiksi. Taidehistorioitsijat tulevat edelleen tarvitsemaan hyllytilaa poikkeuksellisen painaville ja suurikokoisille kuvitetuille kirjoilleen niin yliopiston kirjastossa kuin työpisteissään. Uusia, tieteen arviointimalleihin soivia, vertaisarviointikäytäntöä noudattavia julkaisufoorumeita on museosektorillakin nyt kuitenkin kehitteillä.

\* \* \*

Kun itse opiskelin taidehistoriaa 1980-luvulla, nykyaikaisen tutkimus teki vasta tuloaan tieteenalalle, ja käytiin tänään hyvin oudolta vaikuttavaa keskustelua siitä, että historiasa voitaisiin tutkia vain niin sanottuja päättäneitä prosesseja. Tämä liittyi silloiseen ajatukseen, jonka mukaan taidehistorioitsijan tuli kyetä arvottamaan – ennen muuta esteettisesti – tarkastelemaan ilmiöitä. Sittemmin on totuttu ajattelemaan, että menneisyys ja nykypäivä eivät erotu näin olemuksellisesti toisistaan ja näkemään taidehistoria kriittisen kulttuurintutkimuksen alana. Historia ei itse asiassa edes tarkoita menneisyyttä, vaan muiden aikojen monikerroksista läsnäoloa omassa kokemuksessamme, siis tässä hetkessä.



Nykyilmiöt ovat sittemmin juurtuneet elimelliseksi osaksi tieteenalaa, jonka nimenä suomenkielisessä Suomessa on edelleen taidehistoria – historiallisista syistä ja mahdollisesti siksi, että germaanisissa kielissä käytössä oleva ilmaisu taidetiede kuulostaisi suomeksi eri kieliperimän vuoksi sattumoisin kömpelöltä ja epäluontevalta. Nykytaiteen laajentuneella kentällä taide voi tarkoittaa myös vaikkapa äänitaidetta, jolla itse asiassa on yhteytensä tilan hahmottamiseen ja visuaalisiin mielikuviin. Historiallinen muuttuvuus liittyy läheisesti tieteenalan avainkäsitteeseen, taiteeseen.

Tieteenalan nimi kertoo sen synnystä osana 1800-luvun historiatieteitä, myös Suomessa. Taiteen käsitteellä taas on tarkoitettu joustavasti hyvin erilaisia visuaalisia, tilallisia ja materiaalisia ilmiöitä, joiden toisilleen läheisiksi kokemisen taustalla ovat usein koulutusinstituutiot, jopa konkreettinen fyysinen läheisyys. Taideakatemoissa, joiden opetusohjelma perustui paljolti piirtämiseen, opetettiin vanhastaan sekä kuvataidetta että arkkitehtuuria. Suomessa taiteen rinnalle, joskin omaksi osastokseen, sijoitettiin mielenkiintoista kyllä jo 1800-luvun lopulla myös taideteollisuusala. Tämä

kertoo taiteen lähtökohtaisesta arkisuudesta mannereurooppalaisittain perifeerisessä mutta modernisaatioon innostuneesti suuntautuneessa yhteiskunnassa. Se on myös tarkoittanut vahvaa taiteentutkimuksen kytköstä moderniteetin kokemukseen ja moderneihin käytäntöihin, joiden myötä monet korkeakulttuurin ilmiöt ovat arkipäiväistyneet ja jalkautuneet ainakin keskiluokan ellei koko kansan pariin. Taiteen juhlasta on tullut taiteen arkea.

Omasta tutkimuksestani tämä on tuttua esimerkiksi muotokuvan lajityypistä, joka on teknisten innovaatioiden myötä muuttunut alun perin aristokraattisesta vallan manifestaatiosta äärimmäisen muuntautumiskykyiseksi, aina uusia välineitä ja mediujeja hyödyntäväksi arkisen itseilmaisun muodoksi. Monta kertaa kuolleeksi julistettu ilmiö on nykyään kaikkialla läsnä arjessamme.

Korkean ja matalan, arjen ja juhlan, jatkuva toisiinsa lomittuminen samoin kuin taiteen käsitteen notkea muuntautumiskyky ja tieteenalan kyky sisällyttää itseensä aina uusia ilmiöitä on itselleni arvokkainta taidehistorian perintöä, jota toivon voivani omalta osaltani ylläpitää. Korostettakoon, että uusia ilmiöitä ovat myös muuttuvat historian tulkinnat osana nykypäivää.

Aloitin puheenvuoroni maamme taidehistorian professorien määrää laskemalla. Palaan nyt asiaan luennon loppua enteilevästi.

Vaikka taidehistorian oppituolit sijoittuvat Turun yliopistossa, Åbo Akademiilla, Helsingin yliopistossa ja Jyväskylän yliopistossa varsin erilaisiin intellektuaalisiin miljöihin ja tieteenalakokonaisuuksiin, jolloin jo luonnostaan tapahtuu profiloitumista, alalla on vahva kansainvälisiin ja valtakunnallisiin yhteyksiin perustuva identiteetti. Turun yliopistossa moderni ja nykyaide sekä saman ajan visuaalinen kulttuuri laajemmin ymmärrettynä ovat selvä painopistealue. Tutkimuksen profiloituessa on kuitenkin tärkeää pitää samalla silmällä laaja-alaisuutta voidaksemme reagoida joustavasti työmarkkinoiden muutoksiin ja kansainväliseen kehitykseen ja tarjota edelleen peruskoulutusta, joka on kilpailukykyinen suhteessa muiden maiden koulutustarjontaan. Tämä on mahdollista erilaisia vuorovaikutus- ja yhteistyöverkostoja edelleen kehittämällä.

**Tutta Palin nimitettiin Turun yliopiston taidehistorian professoriksi 1.1.2019 alkaen.**



# Taide ymmärryksen ja muutoksen tilana



Riikka Niemelä

**Alva Noë, *Omituisia työkaluja. Taide ja ihmisluonto.* Suom. Tapani Kilpeläinen. Tampere: niin & näin, 2019, 329 s.**

Kirjassa *Strange Tools. Art and Human Nature* (2015) filosofi ja kognitiotieteilijä Alva Noë tarkastelee näkemistä ja havaintotietoisuutta keskittymällä taiteen kokemiseen. Alkuvuodesta 2019 suomeksi julkaistu kirja on samalla filosofinen selonteko taiteesta ja sen paikasta elämässämme. Noë hahmottelee siinä taiteen "omituisiksi työkaluiksi", ymmärtämisen välineiksi, jotka auttavat huomaamaan totunnaisia tapoja ajatella, nähdä ja toimia. Hänen mukaansa teemme taidetta ajatellaksemme itseämme.

Tästä määritelmästä käsin Noë tarkastelee niin ikoneja, Leonardo Da Vincin muotokuvamaalausta, Richard Serran minimalistista veistosta kuin tanssiesityksiä, kirjallisuutta ja musiikkiakin pyrkien osoittamaan, mikä pohjimmitaan yhdistää vaikkapa jalustalle

laskettua pisuaaria, jumalatarpatsasta tai arkkitehdin suunnittelemaa rakennusta. Noë ehdottaa taiteen olevan filosofinen, ja filosofian taiteellinen käytäntö. Hänen mukaansa taiteen arvo on muutoksen mahdollisuudessa: teokset haastavat näkemään toisin ja ajattelemaan uudella tavalla.

*Omituisia työkaluja* tuntuu monessa kohdin käsitteellisen taiteen hyvin samankaltaisella tavalla kuin taiteellinen tutkimus (*practice-based research*) – erityisenä tiedonlähteenä ja tapana tutkia ja ymmärtää. Noën mukaan taide ei olekaan selitettävä ilmiö, vaan selittämään pyrkivää toimintaa (162). Se on itsessään tutkimisen tyyli tai muoto (154), joka työskentelee ajatuksilla ja muotoilee ongelmia (133). Luopumalla tutusta ja tarkoituksenmukaisesta, taideteokset käsittelevät kysymyksiä, jotka "jäävät jo tuntemiemme vastausten peittoon" (137). Tätä tuntuu käänköskirjan kannessa alleviivaavan myös viittaus Duchampin *Bicycle wheel*-teokseen. Nostettuna jakkaralle ylösalaisin polkupyörän pyörä toi esille kysymyksen siitä, mikä tekee taide-teoksesta taidetta.



ALVA NOË

OMITUISIA  
TYÖKALUJA  
TAIDE JA IHMISLUONTO



## Enaktiivinen lähestymistapa

*Omituisia työkaluja* sovittaa myös monia Noën aiempia havaitsemista koskevia väittämiä taiteen tarkasteluun. Se ei silti vaikuta vain taideteoreettiselta puheenvuorolta vaan osoittaa myös joidenkin kognitiotieteen käsitystapojen riittämättömyyttä taiteen erityistapausta tarkastelemalla. Perustana on enaktiivinen lähestymistapa havaitsemiseen, jota Noë käsitteli jo ensimmäisessä kirjassaan *Action in Perception* (2004). Hänen mukaansa havainto ei ole sisäinen kokemus, jonka ulkoiset ärsykkeet laukaisevat aivoissa tai mielessä, vaan dynaamista, sensomotorista vuorovaikutusta ympäröivän kanssa. Myös yksi *Omituisia työkaluja* -kirjan keskeisistä väittämiä on, että kokemus – se miten maailma meille näyttää – on aktiivista toimintaa, jostaakin joka tehdään tai saavutetaan.

Noën enaktiivinen ote on kiinnostanut varsinkin tanssintutkijoita, mutta saanut vähemmän huomiota kuvataiteen tutkimuksessa. *Omituisia työkaluja* pohtii silti samankaltaisia havainnon ruumiillisuuden tai teoksen kokemistilanteen vaikutuksen kysymyksiä, jollaisista esimerkiksi minimalistikuvanveistäjät ja taidekriitikko Rosalind Krauss kiinnostuivat jo 1960- ja 1970-luvun Yhdysvalloissa. Tuolloinen New York oli myös taiteilijaperheessä Greenwich Villagessa varttuneen Noën kasvuympäristö. Kuten Kraussin, myös Noën näkemysten taustalla vaikuttaa Maurice Merleau-Pontyn fenomenologia. *Omituisia työkaluja* jatkaakin suoraan

monista Merleau-Pontyn esille tuomista havaitsemisen kysymyksistä. Noë korostaa omaksuneensa häneltä erityisesti ajatuksen itsen ja maailman häilyvästä rajasta (265).

*Omituisten työkalujen* perustoja on myös John Deweyn kirja *Taide kokemuksena* (1934) ja hänen ajatuksensa taideteoksen ”työstä”, taiteesta teoksen aikaansaamana kokemuksena. Deweyn näkemyksistä käsin Noë ehdottaa, ettei taideteos ei ole havaittajasta erillinen kontemplanoinnin kohde, vaan jotakin, mitä taideteos tekee meille ja mitä me vastavuoroisesti teemme sillä. Taiteilijat eivät siis valmista taide-esineitä, vaan kokemuksia – filosofisia objekteja, jotka auttavat ymmärtämään tapoja ajatella, reagoida ja arvottaa (240–242).

## Neuroestetiikan kritiikki

Noë lähtee kirjassaan liikkeelle taiteen osin biologisestakin alkuperästä. Hänen mukaansa taidetta ei kuitenkaan voi selittää pelkällä biologialla. Kirjan toinen osa kyseenalaistaa neurotieteen käsitystä havainnosta aivojen neurologisena reaktiona ulkoa tuleviin ärsykkeisiin. Kritiikki kohdistuu etenkin neuroestetiikan suunta- viivoja *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain* -teoksessa (1999) piirtäneen Semir Zekin sekä joidenkin näkemistietoisuutta käsitelleiden psykologien, neurotieteilijöiden ja taidehistorioitsijoiden ajatuksiin. Neuroestetiikan kiinnostus taiteeseen pelkkänä sisäisenä subjektiivisena kokemuksena, ärsykkeiden her-

mojärjestelmässä laukaisemina kvaliteetteina, jättää Noën mukaan itse *taiteen* selittämättä. Havainto taide- teoksesta ei näin ymmärrettynä eroa minkä tahansa muun asian havaitsemisesta, eikä kuva objektista sen enempää poikkea ärsykkeenä objektista itsestään. Tarkastellessaan taideteoksia pelkkinä maailman representaatioina neuroestetiikka sivuuttaa Noën mukaan teoksen materiaalisuuden (122, 157).

Hän itse tarkastelee taidetta kulttuuris-biologise- na toimintana. Asian tai ärsykkeen sijaan taideteos on Noën mukaan kommunikointia, ja teoskokemus pelkän reaktion sijaan ajatuksekas arvostelma, jonka muotoutumisessa vaikuttavat aiemmat tiedot ja kokemukset. Myös esteettinen kokemus on opittava kognitiivinen saavutus, johon vaikuttavat esimerkiksi kriitikkojen mielipiteet tai aiemmin nähdyt teokset (122, 162). Havaitseminen edellyttää kykyä ja tietoja ja on erottamatonta tilanteista ja ympäristöistä, joissa se tapahtuu. Kokemus ei Noën enaktivistisessä selitystas- vassa vain tapahdu meissä, vaan on jotakin, jonka itse saamme aikaan ruumiillisessa vuorovaikutuksessa ympäröivään. Neurotieteen käsitys minuudesta, tun- teista tai ajattelusta sisäisinä toistaakin Noën mukaan kartesiolaisuuden filosofisia oletuksia (148–149). Hä- nen näkemyksiinsä on vaikuttanut Francisco Varelan neurofenomenologia ja elävän systeemin ajatukselle perustuva käsite *autopoiesis*, sekä Merleau-Pontyn kuvaus maailmaan laajentuvasta aistivasta ruumiista.



Noën tavan ajatella havaintoa ja persoonaa voisikin sijoittaa osaksi ihmiskeskeisten lähestymistapojen uudelleenajattelua ja lisääntyntä kiinnostusta systeemi-ajatteluun.

Seuraavassa osassa, joka alkaa Merleau-Pontyn ”La Doute de Cézanne”-esseestä (1945) poimitulla epigrafiilla, Noë jatkaa kuvakokemuksen neurologisen selityksen kritiikkiä siirtyen taiteesta kuviin. Näkemämme maailma ei ole vain mielen tulkinta heijastuksesta verkkokalvolla vaan – kuten jo Merleau-Ponty toi aikanaan esille – tajua myös havainnon kohteen piilossa olevista osista, kuten leivoksen mausta tai läheisen persoonallisuudesta (178–181). Noë ehdottaa samalla kuvat tuhansia vuosia kehittyneeksi teknologiaksi, joka on mukautunut ihmisen visuaalisiin ja kognitiivisiin kykyihin. Kuvan näkeminen vaikuttaa välittömältä, mutta on organisoitunutta toimintaa.

### Filosofiaa leppoisasti

Vaikka Noë liikkuu varsin laajalla alueella ja kommentoi milloin ihmiskunnan historiaa, matemaattista merkintää, kielitiedettä ja urheilua, milloin taas evoluutioteorioita, taidehistoriaa ja kognitiotieteitä, on kirjaa lukiessa varsin mukavaa. Jutustelemalla tuttavallisesti muun muassa Nirvanan Kurt Cobainista, Baseballin pistelaskennan esoteerisuudesta, lännenelokuvista, ovenkahvoista ja taidevääreännöksistä Noë viitoittaa lukijalle tietä filosofisiin argumentteihinsa, jotka kirjan päättävässä ”Erittäin tiiviissä ja puolueellisessa este-

tiikan historiassa” kiinnittyvät vielä eräänlaiseen taidefilosofian valikoituun läpjuoksuun Platoniin ja Aristoteleeseen asti. Tapani Kilpeläisen käännöksessä Noën rempseä kirjoittajaani taipuu notkeasti suomeksi.

Vielä huomion arvoinen on *Omituisten työkalujen* rakenne. Lähes ilman viitteitä laadittu leipäteksti päättyy noin 70 sivun pituisiin huomautuksiin, jotka toistavat eksplisiittisemmin käsittelylukujen väittämät ja paikantavat luvuissa käydyin tieteellisen keskustelun. Kirjasta voikin valintansa mukaan nauttia yhtä hyvin filosofisena tutkimuksena kuin yleistajuisempana kirjanakin. Se lienee itsekä jonkinlainen omituinen työkalu, filosofiaa taiteellisenä käytäntönä. Kiitokset kirjan lopussa eivät nekään vaikuta täysin irrallisilta argumenteista. Anekdootit lapsuudesta taiteen ja taiteilijoiden ympäröimänä tai kohtaamisista tanssijoiden, kuvataiteilijoiden ja tutkijakollegoiden ajattelutapojen kanssa pitkin tutkijanuraa vaikuttavat alleviivaavan Noën omankin ajattelun jatkuvaa vastavuoroista uudelleenorganisointumista. Taide, kuten hän kirjan lopussa painottaa, ei ole vain teorioiden soveltamisen kohde vaan sen tärkeys elämässämme on filosofian perustavia kysymyksiä.

**FT Riikka Niemelä on nykyaiteen historiaan erikoistunut taidehistorioitsija. Väitöskirjassaan *Performatiiviset jäljet. Teos ja tallenne esityslähtöisessä mediataiteessa* (2019) hän tarkasteli performanssi- ja mediataiteen historiaa, taiteidenvälisiä kokeiluja ja taiteen suhdetta teknologiaan. Niemelän tekeillä oleva tutkimus käsittelee taidetta osana vastakulttuurista liikehdintää.**





# Keisarimonumentit ja suhteet hallitsijaan

Eeva Maija Viljo

**Sofia Aittomaa: *Fyra kejserliga monument i Finland. Tillkomst, mottagande och bemötande, Konstvetenskap – Åbo Akademi, 2019.***

Sofia Aittomaa'n väitöskirja käsittelee neljää Suomessa autonomian aikana pystytettyä keisarimonumenttia, Turun Akatemian juhlasalin Aleksanteri I:n rintakuvaa, Keisarinnan kiveä Helsingin Kauppatorilla, Aleksanteri II:n monumenttia Senaatintorilla ja Viipurin tsaari Pietari I:n patsasta. Väitöskirjaan sisältyy kolme artikkelia: "Alexander I:s kolossalbyst. Från lojalism via avrussificering till rehabilitering" (*Historisk Tidskrift för Finland*, årg. 98, 2013:4), "Kejsarinnans sten. Från lojalism via revolutionsyra och nationalism till rehabilitering" (*Historisk Tidskrift för Finland*, årg. 100, 2015:1) ja "Monumenten över Alexander II i Helsingfors och Peter den store i Viborg. Två olika öden – likheter och olikheter" (*Historisk Tidskrift för Finland*, årg. 102, 2017:2) sekä metodologinen yleisesitys tut-



Sofia Aittomaa

## Fyra kejserliga monument i Finland

Tillkomst, mottagande och bemötande



kimuskohteen problematiikasta, käytetystä aineistosta ja arvio tuloksista.

### Neljä keisarimonumenttia

Kirjaan valitut neljä muistomerkkiä ovat Suomessa olevien tai olleiden keisarimonumenttien tunnetuimmasta päästä. Aittomaa toteaa Suomessa autonomian aikana tehdyn suuren määrän keisarimuistomerkkejä ja perustelee otostaan siihen kuuluvien monumenttien koko maata koskevalla merkityksellä ja sijoitusympäristöjen keskeisyydellä. Niihin verrattuna moni keisarivierailusta tai hallitsijan suosiolisuudesta jollekin yleishyödylliselle hankkeelle kertovan monumentin tai muistolaatan merkitys on hänen mielestä lähinnä paikallinen.

Aittomaan valitsemat tutkimuskohteet kattavat koko autonomian ajan. Tutkimusasetelma antaa siis periaatteessa mahdollisuuden seurata muutoksia monumentituotannon aineellisissa, sosiaalisissa, poliittisissa ja taiteellisissa ehdoissa, ja monumenteista voi lukea miten suuriruhtinaskunnan ja hallitsijan välinen suhde rakentui ja muuttui. Eri aikoina pystytetyt muistomerkit, jotka edustavat ainakin kolmea erilaista monumenttityyppiä, idealisoiva rintakuva, muistokivi ja pari ”näköispatsasta”, avaavat runsaasti konteksteja koskevia kysymyksiä. Yhteistä monumenteille on, että ne retorikan tasolla rakentavat autonomisen suuriruhtinaskunnan suhdetta keisariin ja suuriruhtinaaseen ja näyttävät sen hyvin erilaisissa historiallisissa tilanteissa.

Monumenttien esineellinen tai kuvallinen (laajassa merkityksessä) retoriikka ei kuitenkaan näy suuresti kiinnostaneen tutkijaa. Hän ei juuri antaudu pohtimaan merkityksiä, vaan pysyttelee tapahtumahistoriassa, mistä seuraa, että monumenttien pystyttämävaiheiden tarkastelu seurailee pitkälti historiankirjoituksessa esitettyjä tietoja ja näkökulmia. Muistomerkin retorinen voima toteutuu materiaalistien tai muodollisten ominaisuuksien kautta, joten jonkinasteinen teosanalyysi on tarpeen. Tärkeä aspekti on muun muassa, että suomalaisten motivaatio pystyttää julkisia monumentteja keisareille syntyi ennen kuin tässä maassa oli minikäänlaisia edellytyksiä niitä itse tuottaa, mutta tähän kysymykseen ei työssä puututa. Tarkastelun kohteena on kuitenkin autonomian alussa uusi ja enimmälle osalle kansaa tuntematon taiteen instituutio.

Suomen autonomian aikakauden historiaa on 1960-luvulta lähtien tutkittu paljonkin, ja tutkimusten ansiosta tulkinnat autonomian luonteesta sekä miten se on Suomessa ymmärretty, ovat myös tarkentuneet ja muuttuneet. Monumentteja ja taidetta yleensäkin ei ole nähty *konkreettisesti* yhteisön poliittiseen elämään integroituneena ilmiönä, joten niiden asema osana autonomian rakentumista on kokonaisuutena vielä tarkkaan määrittelemättä. Aittomaan työ tähtää nyt ensimmäistä kertaa yksittäisiä veistos- tai monumenttitutkimuksia kokonaisvaltaisemmin tähän autonomian ajan merkittävään taideprojektiin. Historioitsijat eivät

yleensä ole nähneet autonomian ja suuriruhtinaskunnan hallitsijasuhteen rakentamista retoriikan näkökulmasta. Poikkeuksen tekee Matti Klingen *Pääkaupunki* (2012), joka on myös Aittomaan bibliografiassa. Siinä tarkastellaan Helsingin pääkaupungiksi muotoutumista autonomian ensimmäisen vaiheen aikana erityisesti seremonioiden ja niiden lavastuksiin kuuluvan, usein lyhytikäisen ja tilapäiseen rekvisiitan kautta.

Viimeisten vuosikymmenien vallankumousten yhteydessä tapahtuneet muistomerkkien kaatamiset ja patsaskiistat, ovat kuitenkin näyttäneet niiden retorisen voiman väkivaltaan johtavien tunteiden nostattajana ja myös kompromissittoman sitkeyden, jolla tunteita on ylläpidetty. Nuo tapahtumat ovat motivoineet Aittomaan tutkimusaiheen valinnassa ja työn suuntaamisessa monumentteja Suomen itsenäisyyden aikana kohdanneisiin ikonoklasmeihin.

Aittomaan käsittelemien monumenttien syntyhistoriat ja kohtalot ovat ainakin pääpiirteissään olleet tunnettuja, ja joistakin on myös yksityiskohtaista taidehistoriallista tutkimusta, suurin osa tosin vain käsikirjoitusmuodossa eli Raija Ryhäsen, Tom Sandqvistin ja Valdemar Melangon Helsingin yliopiston taidehistorian pro gradu -tutkimukset 1960–1970-luvuilta, joita Aittomaa on myös käyttänyt tässä työssään. Ryhänen ja Sandqvist käsittelevät *Aleksanteri II:n muistomerkkiä* Helsingin Senaatintorilla, Melanko saman kaupungin Kauppatorin rannassa seisovaa obeliskia eli *Keisa-*



*rinnan kiveä*. Turun Akatemiatalon juhlasalia varten tehdystä ja yliopiston mukana Helsinkiin siirretystä Aleksanteri I:n rintakuvasta on aikaisemmin kirjoittanut Kalevi Pöykkö (Suomen Museo, 1971), johon Aittomaa myös viittaa. Aleksanteri II:n patsasta ja sen veistosryhmiä koskevaa aineistoa on valtavasti, ja Aittomaa sanookin, että sen käsittely vaatisi kokonaisen monografian, mihin voi hyvin yhtyä.

Aittomaan artikkelit on kiinnostavasti laadittuja, asiapitoisia ja tarkoin viitoitettuja, kieliasunsakin ansiosta hyvin lukukelpoisia. Ne herättävät taiteentutkimuksen kannalta olennaisia kysymyksiä ja panevat miettimään koko monumenttitradition asemaa Suomen poliittisessa historiassa, siis myös kysymyksiä, joita hänen tutkimuksessaan ei käsitellä, mutta jolle se tarjoaa hyvän historiallisen perustan.

### **Monumentit itsenäisyyden aikana**

Aittomaa tähdentää monumenttien ajan kanssa muuttuvan tulkinnan merkitystä. Väitöskirjan varsinainen anti monumenttitutkimukselle on artikkeleissa perusteellisesti selvitetty keisariaiheisten muistomerkkien kohtelu itsenäisyyden aikana sekä niihin välittömästi itsenäistymisen jälkeen 1930-luvulle asti kohdistunut uhka että toisen maailmansodan jälkeen tapahtunut asennemuutos joka vei lopulta Suomeen eli Helsinkiin jääneiden keisarimonumenttien arvonpalautukseen. Viipurin Pietari suuren monumentti kaadettiin 1918 heti kun valkoiset olivat saaneet kaupungin haltuunsa. Se

pystytettiin uudelleen Viipurin siirryttyä Neuvostoliiton hallintaan talvisodan jälkeen. Patsas kaadettiin jälleen suomalaisten toimesta jatkosodan aikana, mutta seisoo nyt korjattuna venäläisessä Viipurissa.

Kun suuriruhtinaskunta lakkasi olemasta ja autonomisen aseman synnyttämä hallitsijakultti oli menettänyt ajankohtaisuutensa, keisarimonumentteja alettiin katsella vallitsevan venäläisvihan värittämällä asenteella. Keisarit muuttuivat Turun Akatemian/Aleksanterin yliopiston suosijoista ja Suomen autonomian taakajista venäläisiksi hallitsijoiksi. Keisarimonumenttien katsottiin antavan ympäristössään, esimerkiksi Helsingin yliopiston juhlasalissa tai Helsingin katukuvassa, vääriä signaaleja. Tämä vaihe niiden tulkintahistoriasa ei ole ollut aivan tuntematon, mutta sitä ei ole, kuten Aittomaa huomauttaa, pidetty erityisen merkittävänä. Tämä voi johtua siitä, että niiden merkitykset on katsottu olevan osa niiden enemmän tai vähemmän pysyvää esineellisyyttä, joka on kestänyt poliittisten vaiheiden ohimeneviksi tulkitut koettelemukset. Ne on kiusallisuina aiheina mielellään unohdettu. Aittomaan tutkimus osoittaa, että monumenttien hävitysyritykset ovat olleet todellisia uhkia niiden säilymiselle, joita ei ole syytä vähätellä. Muutokset tulkintakonteksteissa ovat suuria ja ratkaisevia merkityksille, joita monumenteille annetaan ja niiden arvottamiselle. Tulkinnan muutos, joka johtaa vandalismin ja destruktiivisiin ikonoklasmeihin, on affektivaltaista huomiokentän kaventumista monumentin

johonkin yhteen ominaisuuteen tai aspektiin, vaikka se taiteellisenä esityksenä on määritelmänomaisesti monimerkityksinen.

Kun Aleksanteri I:n rintakuva poistettiin Helsingin yliopiston juhlasalista, sillä oli vielä sen verran arvoa, että se säästyivät romuttamiselta, mutta sen jälkeen se on työnnetty säilytyspaikasta toiseen eräänlaisena kiusankappaleena, jolle yliopistolaitoksen piirissä ei ehkä ole haluttukaan löytää sijoituspaikkaa siitä huolimatta, että on aivan ilmeisesti kysymys huomattavasta taiteuteoksesta. Rintakuva on kunnostettu museoesineeksi, jollaisena se edelleen odottaa arvostuksensa aktivoitumista.

*Keisarinnan kiven* heraldiset pronssikoristeet, jotka venäläiset matruusit vallankumoussuomassa vetivät alas, palautettiin 1970-luvulla. Itse kiviobeliski korjattiin jo 1918. Kun keisarivaltaan viittaavat merkit olivat pois, obeliski muuttui lähinnä kaupunkirakennustaiteelliseksi tehosteeksi. Aittomaa kertoo muun muassa, että arkkitehtikunnan piiristä tuli 1960-luvulla muistomerkkin palauttamiseen kehottava lausunto, jossa entistämistä perusteltiin sillä, että monumentti oli Carl Ludvig Engelin suunnittelema. Keisarinnan kivi on siis kokenut vielä yhden tulkintamuutoksen. Se on arvioitu modernismin arkkitehtuuridiskurssin mittarilla, jolla arvo annetaan ensisijaisesti suunnittelijan ”nimenä”. Keisarillinen kaksoiskotka nähdään tässä katsannossa ehkä vain historiallisena sattumuksena.



Aleksanteri II:n monumentista Helsingin Senaatintorilla on Aittomaan mukaan yleinen käsitys, että sen arvo muun muassa kansallisten mielenosoitusten paikkana on ymmärretty ja että se niiden ansiosta on säilynyt. Hän selostaa miten sitäkin on toistuvasti uhatu hävityksellä tai siirrolla. Aleksanterin patsaan paikka on pääkaupungin arvokkain. Niin ollen, kun jokin merkittävä monumentti on aktualisoitunut, Senaatintori on noussut keskusteluun sijoituspaikaksi, ikään kuin Aleksanterin monumentti seisoi siellä vain toistaiseksi, kunnes jotain parempaa keksitään tilalle.

### **Käsitteet ja ”paikallisuus”**

Tutkimuksen monumentit on valmistettu Pietarissa (Aleksanteri I:n rintakuva, *Pietari suuri johtamassa Viipurin piiritystä 1710*), Pariisissa (Aleksanteri II:n monumentti suurimmaksi osaksi) ja Kööpenhaminassa (Aleksanteri II:n monumentin LABOR). Aleksanteri I:n rintakuvaa ja Aleksanteri II:n patsasta ei Suomessa vielä pystytty tekemään. Kotimaista työtä edustaa 1800-luvun muistomerkeissä vain monumenttien kivenhakkuu, sekin mahdollisesti ulkomailta tulleiden käsityöläisten tekemänä. Aikaväli 1810-luvulta 1910-lukuun on eurooppalaisen muistomerkitradition ekspansivista kulta-aikaa, ja Suomessa on pyritty seuraamaan eurooppalaista kehitystä ja noudattamaan eurooppalaisia esikuvia, vaikka monumenttien tekemisen teknisiä edellytyksiä ei vielä hallittu. Eurooppalaisesta monumenttitaiteesta on erityisesti 1980-lu-

vulta lähtien tehty runsaasti tutkimuksia ja julkaisuja, ja aihepiiristä on olemassa kriittistä tutkimusta, jossa muistomerkkejä tarkastellaan muun muassa poliittisen historian näkökulmasta eikä vain taideteoksina. Siihen nähden Aittomaan bibliografia on kovin suppea. Hän huomioi kylläkin Lars Berggrenin tutkimukset Italian *Risorgimentoon* liittyvistä Rooman monumenteista, mutta ei tarkastele suomalaista aineistoa suhteessa siihen vaikuttaneen saksalaisen kielialueen ja Ranskan monumenttitaiteeseen.

Aittomaa ei pidä ”keisarimonumentteja” erityisenä genrenä, joten käsite viittaa vain monumentteihin, joita Suomessa autonomian aikana pystytettiin tuolloin hallitseville Venäjän keisareille tai jotka muuten esittävät keisaria (Pietari suuri), eikä työssä oteta kantaa yleisesti hallitsijamonumentteihin, joita voi pitää erityisenä genrenä. Aittomaan tässä yhteydessä käyttämää adjektiivia ”keisarilliset monumentit” (kejslerliga monument) hieman ihmettelen, ja pidän parempana tässä käyttämäni ”keisarimonumenttia” (kejsarmonument), vaikka Nikolai II:n kustantama ja Viipuriin pystyttämä Pietari suuren patsas kieltämättä keisarista lähtöisin olevana on ”keisarillinen”. Monumenttien työssä esitetty jako kahteen kategoriaan: maanlaajuisesti merkittävät ja edustaville paikoille pystytetyt sekä ”paikalliset” ja syrjäiset, palvelee tutkimuskohteiden karsimista. ”Paikallisesti” kiinnostavia monumentteja on suuri määrä, kuten Aittomaa toteaa, ja otoksen

rajaaminen on tietysti jo käytännön syistä tarpeellista. Silti olisi ollut syytä metodologisessa mielessä pohtia pitemmälle rajaamisen perusteluja ja kategorioiden, esim. ”genre” ja ”paikallinen” muodostusta. Humanistisessa tutkimuksessa juuri rajoiltaan epäselvät ja analyysia kaipaavat, empiriasta nousevat käsitteet ovat tulkinnallisesti kiinnostavia, tarkkarajaiset ja toisensa poissulkevat kategoriat taas näennäisen täsmällisiä. Kategorioiden määrittelemisessä olisi ollut paikallaan käsitteiden diskursiivinen avaaminen.

Sellaisen käsitteen kuin ”paikallinen” käyttö keisarimonumenttien yhteydessä ei ole niin yksiselitteinen kuin mitä tutkimuksessa annetaan ymmärtää. Autonomian ajan alussa suuriruhtinaskunta Suomi, jonka uusi hallitsija oli Venäjän keisari, oli poliittisesti ja maantieteellisesti vieras ajatus suurimmalle osalle maan väestöä. On mahdotonta ajatella, että tuolloin esimerkiksi Aleksanteri I:n vierailujen muistomerkit olisivat syntyneet ”paikallisten” motiivien ja päätösten pohjalta. Ainakin kannattaa kysyä oliko ehkä ennemmin kysymys tarkoin säädellystä virallisesta tiedottamisesta kuin paikallisten ihmisten kehittämisestä projekteista. Jos niin oli, niin vaatimattomatkin muistomerkit ovat voineet olla suuriruhtinaskunnan rakentamisessa maanlaajuisesti merkittäviä.

Esimerkki paikallisesta keisarimonumentista, joka poikkeaa totutusta hallitsijamonumenttia koskevasta käsityksestä, on Paltamon pieni tallirakennus, jossa



Aleksanteri I aterioi Suomen-matkallaan 1819 ja joka on säilytetty muistona tapahtumasta. Tuskin on ollut kysymys piknikistä idyllisessä maalaismiljöössä, vaan hoviseremoniasta tai hallitsijan näyttäytymisestä, jossa keisari yksin istuu ruokapöydässä hänen seurueensa ja muun yleisön seurattessa hallitsijan ruokailua seisosalta. On epätodennäköistä, että tallin korottaminen keisarimonumentiksi järjestettiin paikallisen innostuksen pohjalta. Virallisempaan monumenttiasemaan viittaa, että kun rakennus alkoi rapistua, se suojattiin 1870-luvulla katoksella, jonka piirsi Oulun lääninarkkitehti.

*Keisarinnan kiveä* tai ainakin sen lähtökohtaa Helsingin rakentamisessa voi hyvinkin pitää ”paikalliseena”. Obeliskit, pylväät ja muut vastaavanlaiset pysyvät miljöötehosteet, joiden muoto ei synny spesifistä sisällöstä, ovat yleisiä rakennustaiteen aiheita, joita on käytetty kaupunkitilan jäsentäjinä ja koristuksina. *Keisarinnan kivistä* tulee mieleen Carl Gustaf Estlanderin muistelmissaan esittämä arvostelu Baijerin Ludvig I:n Müncheniin pystyttämistä lukuisista monumenteista erilaisille, Estlanderin mielestä vähäpätöisille kohteille, joissa esine oli pystyttämisen varsinainen motiivi ja muistaminen vain tekosyy. Aittomaan tekstistä käy ilmi, että keisarivierailun pääkohde Helsingissä oli uusien ja työn alla olleiden julkisten rakennusten tarkastaminen sekä myös yleisemmin kaupunkikuvaan tutustuminen. Pikkutarkkuudestaan tunnettu keisari on melko varmasti esittänyt näkemästään huomioita, tuskin

pelkästään myönteisiä. Kauppatorin kalliiksi tulleesta obeliskista voi ehkä päätellä, että jotain on sanottu kaupunkikuvan vaatimattomuudesta. *Keisarinnan kivi* ylevöittää nyt satamanäkymää, josta keisarinnakin monien muiden Helsinkiin meritse tulleiden vieraiden lailla, sai ensivaikutelmansa Suomen pääkaupungista. Keisarinnan osallistuminen vierailuun ja keisarin eleesitellä hänet väkijoukolle oli suosion ja luottamuksen osoitus, eikä obeliskin muistamisfunktiota tarvinnut sen kauempaa etsiä.

*Keisarinnan kivi* -projektin aloitteentekijä on Aittomaan mukaan jäänyt epäselväksi, mutta asiakirjojen tiedoista hän päättelee, että virkaa tekevä kenraalikuvernööri Thesleff on johtanut hanketta. Muistomerkkien haluttiin olevan kansalaiskollektiivien spontaaneja ihailun ja uskollisuuden tunteiden ilmauksia, joten ne oli sellaisina myös esitettävä. Keisarivierailun monumenttia toivoneet ilmoitettiin julkisuudessa vain anonyymina joukkona, jota ei todellisuudessa ehkä ole ollutkaan. Lehtijutut monumenttihankkeen herättämästä suuresta kiinnostuksesta voivat olla vain propagandaa. Aittomaan esittämät tiedot varainkeräyksestä, johon lopulta valjastettiin koko maan ylin virkakunta lojaalisuuttaan osoittamaan, viittaavat enemmän velvoitukseen kuin spontaaniin innostukseen. Tosin keräys nosti monumentin paikallisuudesta maata kokonaisuudessaan koskettavaksi.

## Ohitetut monumentit

Aittomaa rajaa Hattulan Luolajan äksiisikentän viereen Aleksanteri II:n vierailun muistoksi pystytetyn *Parolan leijonan* tutkimuksen ulkopuolelle, koska sijaintipaikka ei hänen mielestään ole edustava eikä muistomerkki muutenkaan kovin ”keisarillinen”. Se sopii kuitenkin keskeisten keisarimonumenttien sarjaan siinä missä *Keisarinnan kivi*. Sotilasmiljöö on ympäristönä spesifi, mutta niin on akateemiselle yhteisölle tarkoitettu yliopistollinen juhlasalikin. Monumentit kuuluivat perinteellisesti linnoitusten, paraatikenttien ja kasarmialueiden miljööseen nimenomaan siksi, että sotilaskohteiden arvoa ja merkitystä oli korostettava myös esteettisin ja taiteellisin keinoin. Keisarit olivat sotilaita, ja heidän kannaltaan esimerkkeinä mainitut kohteet eivät olleet vähäpätöisiä. Kun Aleksanteri II suoritti Luolajan kentällä joukkojen katselmuksen, hän kunnioitti sotilasperinnettä, jonka Kustaa III:n katselmus tuolla kentällä oli aloittanut. *Parolan leijona* oli pystyttäjien kiitos hallitsijan huomaavaisuudesta.

Leijona-aihe ei ole mitään sanomaton konventio, jollaiseksi Aittomaa sen arvioi, vaan kiinnostava juuri laaja-alaisen sovellettavuutensa takia. Leijona on väen ja voiman symboli, joka voi viitata joko uhkaan tai turvaan. 1800-luvun poliittisissa monumenteissa leijona voi esittää esimerkiksi kansan joukkovoimaa. Pariisin *Tasavallan* monumentin (1883) jalustan valpas, ehkä uhmakaskin leijona vartioi uurnaa, jossa lukee ”SUFFRAGE



UNIVERSEL” [yleinen äänioikeus]. Leijona merkitsee siis demokraattista, vaaleissa toteutuvaa kansanvaltaa. Aihe toistuu Rooman Camillo Cavourin monumentissa.<sup>1</sup> Suomen vaakunan hyökkäävä leijona oli historiallista painolastia Ruotsin ja Venäjän välisistä sodista, mutta Aleksanteri II:n aikaan tultaessa vaakunaleijona on talttunut *Parolan leijonaksi*. Sen vakaa, seisova hahmo kertoo, että kansa on säyseää ja rauhallista ja hallitsee suuret voimansa niin kuin leijona, jonka etutassu lepää kevyesti pallon, täydellisyyden ja harmonian symbolin, päällä. Kansa leijonan hahmossa vaalii yhteiskuntajärjestystä eikä ole sille uhka. Leijona on Helsingin Senaatintorin Aleksanteri II:n patsaaseen mennessä tullut aktiivisemmaksi. Suomi-neidon seuralainen on perustuslakejaan vartioivan kansan representaatio.

Aittomaan mainitsema *Parolan leijonan* attribuointi joko Carl Sjöstrandille tai Andreas Fornanderille on ehkä selitettävissä. Tukholman taideakatemiassa maalausta 1845–1850 opiskellut Andreas tai Anders Fornander oli myös eläinveistoksiin erikoistunut kuvanveistäjä, jonka harrastuksiin kuului metallurgia. *Parolan leijona*, jota varten hän esitti Ruotsissa kipsivaloksen *Suomen leijona*, on hänen ainoa toteutettu monumentaaliteoksensa.<sup>2</sup> *Parolan leijonan* tapaisen veistoksen tekemiseen ei Suomessa 1860-luvulla ollut teknistä valmiutta. Kuvanveistäjiäkin oli vain Ruotsista saman kymmenluvun aikana Suomeen muuttanut Carl Sjöstrand. Tilaus leijonaveistosta varten on todennä-

köisesti tehty hänen välityksellään. Sjöstrand on ilmeisesti luonnoksena toimittanut tilaajien toivomukset Fornanderille, joka on toteuttanut työn ja ehkä valmistanut lopullisen pronssiversionkin.

Aittomaa ei ole ottanut tutkimukseensa Säätytalon otsikkofriisiä eikä hän edes mainitse sitä, mutta se kuuluu myös autonomian myöhäisajan keskeisiin keisarimonumentteihin. Se jatkaa Aleksanterin patsaan tematiikan, muun muassa perustuslakien, käsittelyä, ja keskushahmona on Aleksanteri I avaamassa Porvoon valtiopäiviä. Marianne Aav on tehnyt teoksesta pro gradu -tutkimuksen (HY, taidehistoria, 1978). ”Perustuslaki”, johon Aleksanterin patsaan veistosryhmässä LEX vain peitetysti viitataan, on friisissä täsmennetty: vuoden 1734 laki ja vuoden 1789 yhdistys- ja vakuuskirja. Suomalaisten omaehtoinen lisäys autonomian tulkintaan implikoi, että keisari oli suuriruhtinaana perustuslaillinen hallitsija, mikä oli ristiriidassa tosiasiallisen itsevaltiuden kanssa.

### **Nikolai II:n monumentin pystyttäjänä**

*Pietari suuri johtamassa Viipurin piiritystä 1710* liittyi projektiin rakentaa Viipurin Tervaniemeen ortodoksinen kirkko. Aittomaa katsoo, että tsaari Pietarin patsas oli, niin kuin hän sanoo, vastamonumentti Viipuriin pystytetyille Tyrgils (Torkel) Knuutinpojan ja Mikael Agricolan patsaille. Tässä yhteydessä hän viittaa statuomaniaan merkityksessä ”monumenttien sota.” Albert Boime on kirjassaan *Hollow Icons* (1987) selostanut

miten julkiset veistokset eli monumentit olivat Ranskassa tulleet osaksi maan kuohuvaa politiikkaa aluksi vasemmiston toimesta, mutta pian myös oikeistonkin omaksumaksi propagandistiseksi aseeksi. Kulloinkin vallassa oleva liike valtasi erityisesti Pariisissa julkista tilaa oman poliittisen näkemyksensä mukaisille monumenteille. Monumenttien sanomat olivat tulkittavissa poliittisten vastustajien monumenttien sisältämiä viestejä vastaan suunnatuiksi eli ne olivat vastamonumentteja. Veistotaide voitti Ranskassa alaa yleisemminkin maan yhteiskuntajärjestyksen ja kansallisaatteen tukena. Poliittiseen elämään, tieteeseen ja kulttuuriin liittynyt henkilökultti lisäsi valtavasti patsaiden määrää, ja ilmiötä kritisoitiin patsaskiihkona eli statuomaniana (*statuomanie*).

Tervaniemi-projektin alullepanijoista ei ole tarkkoja tietoja, mutta patsaan pystyttämisen takana oli keisari Nikolai II, joka sen myös itse kustansi. Pidän erittäin epätodennäköisenä, että Pietari suuren patsaalla oli tarkoituksellista yhteyttä Tyrgils Knuutinpojan ja Mikael Agricolan patsaisiin. Ei olisi ollut keisarin aseman mukaista antaa jonkin suomalaisen pikkukaupungin provosoida itseään patsassotaan. Tyrgilsin patsas oli aluksi herättänyt muun muassa suomenmielisen yleisön piirissä vastalauseita ja kenraalikuvernöörin toimesta sensuroitu, mutta keisari oli sittemmin, kun kohu oli asettunut, hyväksynyt sen pystyttämisen. Mikael Agricolan patsas on tuskin millään tavalla vaikut-



tanut keisariin. Asiaa on tarkasteltava muustakin kuin suomalaisesta näkökulmasta. Pietari suurta juhlivia patsaita oli tekeillä muuallakin keisarikunnassa, kuten Aittomaakin huomauttaa, ja Tervaniemen patsas kuulnee tähän laajempaan yhteyteen. Pystytyksen ajankohta Viipurissa oli tosin valittu sopimaan kaupungin valtauksen 200-vuotisjuhlaan, ja merkitsevää oli tietysti sekin, että tsaari Pietari oli juuri Tervaniemestä käsin johtanut sen piiritystä.

Keisarin asemalla autonomisen Suomen suuriruhtinaana ja itsevaltiaana oli kuitenkin se merkitys, että ottamalla patsasprojektin kokonaan omiin nimiinsä hän poisti Viipurin patsaan taustasta kaikki Pietari suuren muistoprojektin venäläistahot ja vältti näin suomalaisten odotettavissa olevat syytökset autonomian loukkaamisesta. Suomalaisten vastaus tähän vetoon oli lehdistön vaikeneminen pystytysjuhlasta.

#### **Viitteet**

1 June Hargrove, *The Statues of Paris. An Open-Air Pantheon* (Antwerpen: Mercatorfonds, 1989, 116 – 117); Laris Berggren ja Lennart Sjöstedt, *Ombra dei grandi. Monumenti e politica monumentale a Roma 1870 – 1895* (Roma: Artemide edizioni, 1996), 97, k. 88.

2 Anders Fornander, [urn:sbl:14323](https://sbl.fi/urn:sbl:14323), *Svenskt biografiskt lexikon* (art av Sixten Rönnow), luettu 6.12.2019.

**Eeva Maija Viljo on Turun yliopiston taidehistorian emeritaprofessori. Hän on tutkinut erityisesti 1800-luvun arkkitehtuuria sekä tuon ajan taidekysymyksiä sosiaal historian, oppihistorian ja restaurointien näkökulmasta.**



# Pyhän tähteet – Kokonaisesitys keskiaikaisista pyhänjäännössäiliöistä Pohjoismaissa

Visa Immonen

Sofia Lahti, *Silver arms and silk heads: Medieval reliquaries in the Nordic countries*. Åbo Akademi University Press, 2019, 604 sivua, <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-765-933-8>.

## Pyhien esineiden sosiaalinen elämä

Poissaolo, tuhoutuminen ja fragmentti sijaitsevat pohjoismaisen keskiajan taiteen tutkimuksen ytimessä, erityisesti kun kyse on katolisen kirkkotaiteen niistä piirteistä, joihin reformaatio otti kielteisen kannan. Pyhänjäännöskulttiin liittyvä visuaalinen ja aineellinen kulttuuri on vahingoittunutta ja akateemista tarkastelua pakenevaa. Aihepiirin vaikeudesta ja jäänteiden hajoneisuudesta huolimatta Sofia Lahti ottaa väitöskirjassaan *Silver arms and silk heads* tehtäväkseen kartoit-



Sofia Lahti

Silver Arms and Silk Heads

Medieval Reliquaries in the Nordic Countries





taa ja analysoida kaiken pyhänjäänöksiin ja etenkin niiden säilyttämiseen liittyvän aineiston Pohjoismaisesta. Relikvaariot muodostavat monimuotoisen kategorian, joka kattaa laajan kirjon esineitä astiamaisista ja yksinkertaisista säiliöistä ihmispäätä ja -kättä muistuttaviin vaikuttaviin teoksiin. Relikvaarioiden tehtävä oli suojella pyhiä esineitä sekä korostaa ja kanavoidsa niiden voimaa hartaudenharjoituksessa.

Tutkimuksen selkärangaksi muodostuu relikvaarioiden sosiaalinen elämä. Käsite palautuu Arjun Appadurain 1980-luvulla esittämiin ajatuksiin esineiden ja aineellisen kulttuurin kyvystä kumuloida merkityksiä ja vaikuttaa sosiaaliseen todellisuuteen.<sup>1</sup> Tämä poikkitieteellinen perinne on uusiutuneena kantanut 2000-luvulle saakka. Lahti jäsentää ja uudistaa tutkimusotetta taidehistoriallisen tutkimuksen pohjalta. Hänen teoreettiläisessä käsittelynsä osoittaa niin taidehistorian kuin keskiaikaisten relikvaarioiden tutkimuksen nykykeskusteluiden hyvää tuntemusta.

Vaikka keskiaikaiset relikvaariot ovat yksittäisinä kiinnostaneet Pohjolan tutkijoita jo pitkään, Lahden työ on ensimmäinen tutkimus, jossa tuodaan yhteen kaikki saavutettavissa olevat esineelliset, visuaaliset ja kirjalliset lähteet. Lahti jatkaa näin pohjoismaisen keskiajan taidehistorian perinnettä, jonka johtotähti on antikvaarisuus eli säilyneen lähdemateriaalin tarkka ja antaumuksellinen kerääminen, kuvailu ja julkaiseminen sekä spekulatiivisuuden ja teoreettisuuden välttä-

minen.<sup>2</sup> Lahden teoksen nimi laveudessaan ja aineistokeskeisytydessään on osoitus asettumisesta osaksi tätä antikvaarista perinnettä.

Lahti on jakanut tutkimuksensa 400-sivuisen tekstiosuuden viiteen pääjaksoon. Kirjan aloittaa johdanto-osuus, jota seuraa kolme analyysiosiota. Ensimmäinen niistä käsittelee Pohjolan keskiaikaisten relikvaarioiden moninaisia muotoja ja erityispiirteitä. Toinen osio keskittyy ihmisraajoja muistuttaviin relikvaarioihin ja kolmas relikvaarioiden sosiaaliseen elämään Pohjoismaissa. Viimeiseksi on sijoitettu johtopäätösluku.

Kirjan liitteessä on taulukoituna kaikki sekä säilyneet että vain kirjallisista ja muista lähteistä tiedetyt relikvaariot. Yhteensä esineitä on 631, ja niistä alle 200 on säilynyt nykypäivään. Antikvaarisesti pohjustetussa tutkimuksessa kattavan katalogin sekä kuva-aineiston julkaisemisella on erityisarvo, joka toteutuu työtä hyödyntävien tutkijoiden käsissä, uusien tutkimusten ja uudelleentulkintojen lähtökohtana.

Lahti ei päättää tarkasteluaan keskiajan päättymiseen ja reformaatioon, jolloin reliikkikultti menetti teologisen merkityksensä, vaan hän jatkaa yksittäisten pyhänjäänösten ja niiden säiliöiden historioiden seuraamista luterilaiselle ajalle. Tämä onkin tärkeää, kun pyrkimyksenä on rekonstruoida kulttiesineiden sosiaalinen elinkaari kauttaaltaan muinaisuudesta nykyaikaan.

### **Antikvarismista visuaaliseen analyysiin**

Antikvaariseen perinteeseen sijoittuvaa tutkimusta arvioitaessa kiinnitetään usein huomio työstä puuttuviin lähteisiin. Huolimatta siitä, että Lahden tutkimusote pyrkii täydelliseen aineistohallintaan ja onnistuukin siinä, tarkastelussa jäävät vähemmälle keskiaikaisten kirkkojen alttareiden sisään suljetut, usein lyijylevyistä taitellut relikvaariot, joissa tekstiilitilkkuihin käärittyjä pyhänjäänöksiä säilytettiin.<sup>3</sup> Lahti keskittyy visuaalisesti kiinnostavampiin esineisiin. Hänen tarkastelussaan monet esineet osoittautuvatkin toisenlaisiksi aiempaan tutkimukseen nähden niin alkuperältään kuin sen osalta, mille pyhimykselle niiden keskiajalla katsottiin kuuluvan.

Säilyneiden esineiden analyysin rinnalla Lahti on käynyt laajasti läpi keskiaikaisia visuaalisia ja kirjallisia lähteitä, joissa kuvaillaan sittemmin hävinneitä tai tuhoutuneita esineitä. Monet näistä tekstuaalisista esineistä rekonstruoidaan hypoteettisesti ja liitetään osaksi säilyneiden relikvaarioiden kokonaistulkintaa. Kirjallisia lähteitä on kuitenkin aina mahdollista käydä läpi vieläkin tiheämmällä kammalla.

Lahti hyödyntää jossain määrin keskiaikaisia pyhimyskalentereita eli kalentereita, joissa kirkkovoosi on jaettu pyhimysten juhlapäivien mukaisesti. Turun tuomiokirkon pyhimyskalenterin julkaisi Arne Malin vuonna 1925.<sup>4</sup> Keskiajalla kalentereissa oli alueellista vaihtelua, ja erot paljastavat, mitkä pyhimyksistä oli-



vat paikallisesti tärkeämpiä kuin toiset. Tämä tieto voi auttaa hahmottamaan, keiden pyhimysten reliikkejä kirkon kokoelmiin kuului toisia todennäköisemmin. Pyhimyskalenterien tarkempi analyysi olisi ehkä antanut enemmän eväitä tiettyjen relikvaarioiden ja pyhäinjäännösten identiteetin määrittelyyn. Lisäksi kirkkojen ja tuomiokirkkojen historioiden parempi läpikäyminen auttanees haarukoimaan täsmällisemmin, milloin tiettyyn pyhäkköön hankittiin reliikkejä ja relikvaarioita.

Lahden väitöskirja ei pysähdy tarkkaan aineistotyöskentelyyn, vaan jatkaa reliikkikultin visuaaliseen analyysiin. Tarkastelu pohjaa visuaalisuuden ja aineellisuuden käsitepariin. Lahti kirjoittaa tutkivansa sitä ”mitä ihmisten näkivät katsellessaan relikvaarioita” (390). Kysymys kohdistuu ”relikvaarioiden visuaalisiin ja aineellisiin piirteisiin” (5) sekä niihin tapoihin, joilla relikvaarioita kuvailtiin, kohdeltiin ja niiden kanssa toimittiin. Käsiteparin osapuolten suhde ei ole pelkästään toisiaan täydentävä, vaan myös jännitteinen, jopa ristiriitainen. Lahti toteaa esimerkiksi, että keskiajalla relikvaarioiden läsnäolo tai aineellisuus oli oleellista, ei niinkään niiden ”esteettinen” olemus (49). Hän kuitenkin jättää kahden avainkäsitteensä määrittelyn avoimeksi, ilman yksilöiviä täsmennyksiä sekä vaille syvällisempää analyysia käsitteiden eroista ja yhtäläisyyksistä keskiajan poikkeusteellisessä tutkimuskentässä. Tällainen käsityö olisi kiinnittänyt väitöskirjan voimakkaammin osaksi taidehistoriaa ja sen teoreettisia keskusteluja.

Jännite aineellisen ja visuaalisen välillä kiinnittyy Lahden kirjan kannalta keskeisiin pohdintoihin fragmentoitumisesta ja menetyksestä. Näiden neljän käsitteen yhteentörmäyksessä syntyy joukko kysymyksiä, joihin Lahti ei tyhjentävästi vastaa: Onko aineellisesti hajonnut esine myös aina visuaalisesti fragmentoitunut? Entä onko ”visuaalista” ylipäänsä mahdollista jakaa pienempiin osiin? Kysymysten tarkempi teoreettinen tarkastelu olisi tarjonnut nykyistä hedelmällisempiä tapoja käsitellä pyhäinjäännösten *pars pro toto*-luonnetta<sup>5</sup> – jokainen pyhän henkilön jäännös tai jälki oli koostaan riippumatta pyhä kokonaisuudessaan ja jäännöksettä – sekä ihmisjäseniä esittävien relikvaarioiden suhdetta lihallisiin kehoihin ja raajoihin (31).

#### **Kaksi esimerkkiä Suomesta**

Relikvaariotutkimuksen hankaluuksia konkretisoi kaksi suomalaista esimerkkiä. Ensimmäinen on Jurmon saaren kappelissa säilytetty, puusta veistetty esine (121–122). Tähän saakka tutkijat ovat tunnistaneet sen relikvaarioksi, mutta Lahti katsoo kyseessä olevan pitemminkin ”rauhantaulu” eli levy, jolle ehtoolliseen sisältyvä rauhansuudelma annettiin. Lahden tulkinta on uskottava, mutta hän ei kuitenkaan tee kattavaa analyysia, jossa Jurmon esineen mittasuhteita ja ikonografiaa vertailtaisiin tunnettuihin keskiaikaisiin rauhantauluihin. Tällä menettelyllä Lahti olisi välttänyt esittämästä taas yhden uuden vaihtoehtoisen tulkinnan, mikä on pohjoismaisen keskiaikaisten liturgisten

esineiden tutkimukselle tyypillistä: monet esitetyt ristiriitaiset tulkinnot samasta esineestä ovat kaikki mahdollisia, mutta ilman pikkutarkkaa antikvaarista tarkastelua mikään niistä ei ole toista uskottavampi.

Toinen suomalainen keskiaikainen esine, jota Lahti tarkastelee, on Turun tuomiokirkossa säilytettävä kallolaite (294–295). Se on kiedottu näyttävään punaiseen kiinalaiseen silkkidamaskiin. Kallossa ei ole tekstejä tai helposti tunnistettavia ikonografisia viitteitä, jotka paljastaisivat, kenelle kallon keskiajalla katsottiin kuuluvan. Näyttävyytensä vuoksi aiemmat tutkijat ovat pitäneet kalloa joko pyhän Henrikin tai pyhän Eerik-kuninkaan reliikkinä. Lahti esittää kuitenkin uuden tulkinnan. Hän arvelee, että kyseessä on pyhän Ursulan ja tämän 11 000 neitsyen kalloreliikki. Attribuointi perustuu aiemman tutkimuksen ja kallon ikonografisten piirteiden uudelleenarvioinnille.

Lahden kallolaitteen tutkimus ei kata erästä 2000-luvulla voimakkaasti kehittynyttä lähestymistapaa pyhäinjäännöksiin: luonnontieteellisiä analyyseja. Tästä seuraa joitakin virheellisiä toteamuksia. Lahti toteaa käsitellessään kallolaitteen etuosaan kirjailtuja kuva-aiheita, että ”on vaikea sanoa, kuinka voimakkaita niiden värit aikoinaan olivat; esimerkiksi [marttyyrikuvaelmassa] pyhimyksen kaulasta vuotava veri on voitu tarkoituksellisesti jättää haaleaksi punaista taustaa vasten” (s. 308). Tämä on epätarkka toteamus, sillä konservaattori pystyy kuin pystyykin arvioimaan eri



väripigmenttien käyttäytymistä ja alkuperäisiä sävyjä teknisen asiantuntemuksensa pohjalta.

Professori emeritus Jussi-Pekka Taavitsainen on työryhmineen vuodesta 2007 lähtien tutkinut suomalaisia keskiajan pyhäinjäännöksiä luonnontieteellisin ajoitus- ja materiaalianalyysikeinoin. Uudet tulokset muuttavat merkittävästi tietojamme myös punaisesta kallolaitteesta,<sup>6</sup> ja lähiaikoina projektin jäsen Aki Arponen esittää kallolaitteelle aivan uuden ja monipuolises- ti perustellun attribuution. Kyse ei ole pyhän Ursulan tai hänen seuralaistensa kallolaitteesta.

#### Vakuuttavaa jälkeä

Lahden kirjan päätelmäluku on tasapainoisesti laadittu. Luku on kuitenkin hieman lyhyehkö, ja sitä olisi voinut kasvattaa palaamalla teoreettisiin ja metodologisiin kysymyksiin uusien tulosten valossa, jolloin työn kansainvälinen merkittävyys olisi piirtynyt selkeämmin esiin. Nykyisellään lopputulemat korostavat aineiston kokoamista ja kuvailua pohjoismaisessa viitekehys- sessä.

Kirjoitustyyli taas on poikkeuksellisen selkeää ja miellyttävää; teksti etenee vaivattoman oloisesti, ja argumentaatiota on helppo seurata. Kaikkiaan teos on vaikuttava kokonaisuus, joka kokoaa kaiken oleellisen tiedon keskiajan relikvuarioista. Se kuvaa ja analysoi aineiston perinpohjaisesti sekä onnistuu esittämään tärkeitä ja tuoreita havaintoja. Tutkimus on osoitus hänen asiantuntemuksestaan ja kyvystään yhdistää

nykyisiä teoriakeskusteluja ja käsitteitä antikvaariseen otteeseen ja hyödyntää keskiajan tutkimuksen mene- telmiä. Työtä olisi ollut mahdollista syventää jäsen- temällä keskeisiä käsitteitä (aineellisuus, visuaalisuus, fragmentti, menetys) pidemmälle. Myös loppulukua ja tulosten esittelyä olisi voinut sitoa paremmin teoreetti- siin lähtökohtiin. Näistä ongelmista huolimatta Lahden väitöskirja on vakuuttava akateeminen taidonnäyte.

#### Viitteet

- 1 Arjun Appadurai, "Introduction: Commodities and the Politics of Value", teoksessa *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, toimittanut Arjun Appadurai (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 3–63.
- 2 Lena Liepe, "Konstvetaren, medeltiden och Fornvännen", *Fornvännen* 101(2) (2006): 143–151, luettu 11.1.2019, <http://samla.raa.se/xmlui/handle/raa/3127>.
- 3 Mattias Karlsson, *Konstruktionen av det heliga: Altarna i det medeltida Lunds stift* (Lund: Vetenskapssocieteten i Lund, 2015), luettu 11.1.2019, <https://lup.lub.lu.se/search/publication/8b7ae950-bebc-4db9-95c6-5d300dbe5db0>.
- 4 Aarno Malin, *Der Heiligenkalender Finnlands: Seine Zusammensetzung und Entwicklung* (Helsinki: Suomen Kirkkohistoriallinen Seura, 1925).
- 5 Vrt. John Chapman, *Fragmentation in Archaeology: People, Places, and Broken Objects in the Prehistory of South-Eastern Europe* (London: Routledge, 2000).
- 6 Vrt. Aki Arponen, Heli Maijanen ja Visa Immonen, "From Bones to Sacred Artefact: The Late Medieval Skull Relic of Turku Cathedral, Finland", *Temenos* 54(2) (2018): 119–127, luettu 11.1.2019, <https://journal.fi/temenos/article/view/66687>.

**FT Visa Immonen on arkeologian profes- sori Turun yliopistossa.**



# Taide uskontona = uskonto taiteena

Riikka Stewen

**Nina Kokkinen, Totuudenetsijät. Vuosisadanvaihteen okkulttuuri ja moderni henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa (Turun yliopiston julkaisuja, 2019), 409 sivua.<sup>1</sup>**

Taide kohottaa päätään uskontojen rappauteessa. Se ottaa huomaansa joukon uskonnon tuottamia tunteita ja mielialoja, sulkee ne sydämeensä, ja muuttuu sitten itse syvällisemmäksi, sielukkaammaksi, voidakseen välittää haltioitumista ja intoa, jota se ei aiemmin ole voinut tehdä.<sup>2</sup>

Nina Kokkinen lainaa tätä Friedrich Nietzschen toteamusta väitöskirjansa johdantoluvussa. Hänen laaja ja yksityiskohtainen tutkimuksensa tuo merkittävän panoksen vuosisadanvaihteen taiteen uudelleenarviointiin, jonka polttopisteessä on henkisyiden eri ulottuvuuksien ja ilmenemismuotojen tarkastelu. Vuosisadanvaihteessa taiteen ja uskonnon suhteet olivat jatkuvan, kiihkeän keskustelun aiheina, mutta 1900-luvun edetessä formaaliset piirteet saivat sen sijaan etusijan taideteoreettisissa tulkinnoissa.



Taidehistorioitsijat ovat kuitenkin jo pitkään kirjoittaneet siitä, kuinka 1800-luvun fin-de-sièclen taiteilijoilla oli tapana puhua taiteesta ja uskonnosta lähes keskenään vaihdettavin termein: taiteilijat ajattelivat näiden käsitteiden kattavan toisensa. Salme Sarajas-Korte korosti tutkimuksissaan 1960-luvulta lähtien taiteen ja uskonnon ajatuksellista yhteenkietoutumista, ja hän on viitannut Charles Baudelaireen, Emanuel Swedenborgiin ja 1800-luvun loppupuolen platonilaisuuteen taiteen ja uskonnon keskinäisiä suhteita analysoidessaan. Taiteesta eksplisiittisesti uskontona puhui myös esimerkiksi Serge Diaghilev, ja jos ajatus otetaan laajemmassa mielessä, oli Wagner-ilmio myös eräs fin-de-sièclen taiteellinen uskonto. Monet suomalaisetkin taiteilijat olivat modernin taiteen keskuksessa Pariisissa keskellä yhteiskunnallisia ja sosiologisia keskusteluja, jotka koskivat sitä, mikä korvaisi uskonnon yhteisöjä koossa pitävänä voimana.

### **Alttaritauluista fresko-ohjelmiin**

Pääasiallisena visuaalisena tutkimuskohteena Kokkinen tutkimuksessa ovat kolmen suomalaisen taiteilijan selkeästi uskonnollisiin, kristillisiin, miljöihin toteutamat teokset. Nämä kolme taiteilijaa ovat Akseli Gallen-Kallela (1865–1931), Pekka Halonen (1865–1933) ja Hugo Simberg (1873–1917). Kuvallisen materiaalin, johon tutkija ensisijaisesti kohdistaa katseensa, muodostavat Gallen-Kallelan Juséliuksen hautakappelin freskot, Pekka Halosen kuusi alttaritaulua ja Simbergin

Tampereen Johanneksen kirkon freskot. Ajallisesti tutkimus rajataan alkamaan vuodesta 1894, jolloin Pekka Halosen luonnos Lapinlahden kirkon alttaritauluksi sai seurakunnalta hylkäävän tuomion, ja takarajaksi tutkimuksessa on asetettu vuosi 1907, jolloin Simbergin Johanneksen kirkon freskot niihin kohdistuneista kriitistä ja epäilyksistä huolimatta hyväksyttiin. Kaikki nämä mainitut työt on toteutettu perinteisiin kristillisiin tiloihin, mutta Kokkinen osoittaa tarkkojen tulkintojensa avulla, kuinka teokset kuitenkin edustavat kokonaan uudenlaista uskonnollisuuden muotoa.

Kun Kokkinen tarkastelee taiteen ja uskonnon kontaktipintaa, niiden keskinäistä vuorovaikutusta ja yhteenkietoutumista, hän ei niinkään viittaa filosofiseen taideteoriaan tai näkemyksiin taiteesta erityisenä tietona totuudesta ja Absoluutista.<sup>3</sup> Sen sijaan hän lähestyy tutkimuskohteenaan olevia teoksia uskontotieteellisesti orientoituneesta tutkimusnäkökulmasta, mikä avaa ainutlaatuisen perspektiivin paitsi kyseisiin teoksiin myös siihen uudenlaiseen henkisyyskäsitykseen, jota niiden voi ajatella ilmentävän.

Uskontotieteen ja modernin uskonnollisuuden tutkimuksen näkökulmasta tutkimus tarkastelee kriittisesti niin sanottua sekularisaatioteesia, samoin kuin käsityksiä ”uudelleen lumoutumisesta”. Pääasiallisena kiinnostuksenkohteena on moderni uskonnollisuus ja henkisyys, New Age -ajattelun ja asenteiden varhainen muodostuminen sekä näiden 1800-luvun moderni ge-

neologia. Kokkinen korostaa uskonnon ja henkisyyden olemusta sosiaalisina käytäntöinä. Läheinen teoreettinen tutkimusnäkökulma on löytynyt myös tiedonsosiologisesta ja foucault’laisesta tavasta määritellä esoteerisuus diskursiivisina siirtyminä, jotka myös tuottavat yhteisöllisesti jaettua todellisuutta.

Modernia henkisyyttä hahmotellaan kirjassa tarkastellen aluksi Antoine Faivren ja toisaalta Wouter Hanegraaffin näkökulmia länsimaiseen modernin aikakauden mystiikkaan ja esoteerisuuteen. Faivre on tulkinut modernin heterodoksisuuden pohjautuvan vahvasti renessanssin esoteerisiin traditioihin kun taas Hanegraaff on korostanut 1800-luvun okkultismin eroa aikaisempaan.<sup>4</sup> Hanegraaff on myös tähdentänyt haasteita, joita moderni tiede ja evoluutioteoriat asettivat henkisyyden eri muodoille 1800-luvulla.<sup>5</sup>

### **Kartografista metodologiaa**

Kokkinen kirjassa ajatus ”okkulttuurista” kristallisoituu operatiiviseksi metodologiseksi käsitteeksi. Hän määrittelee okkulttuurin, osaksi Christopher Partridgea seuraten, väljästi organisoituneeksi heterogeeniseksi henkisyyskäsitykseksi, mutta toteaa samalla, että okkulttuuri pakenee määrittely-yrityksiä, niin kuin oikeastaan kaikki tutkimukselle keskeiset termit: mystiikka, mystisismi, esoteerisuus, henkisyys, uskonnollisuus.

Okkulttuurin käsite muotoutuukin tutkimuksen kulessa vastinpariksi – tai tutkijan itsensä sanoin toiseksi kartografiseksi akseliksi – etsijyyden topokselle.



Etsijyyden kartografisella akselilla Kokkinen kuvaa tietynlaista persoonallisen totuuden etsintään pohjautuvaa asennetta uskonnollisuuden ja henkisyuden eri muotoihin. Etsijyys on hänen mukaansa kuitenkin tyypillisesti 1800-luvun loppupuolen ilmiö, ja tavallaan voisi väittää, että etsijyys asenteena on seurausta nimenomaan vertailevan uskontotieteen henkisyys-avaamista näkökulmista. Se ilmeneekin kiinnostuksena monenlaisiin uskonnollisuuksiin ja esoteerisiin suuntauksiin, teosofiaan, buddhalaisuuteen, samoin kuin mystiikan eri muotoihin. Käytännössä 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun moderni henkisyys oli usein eklektistä, ja samat ihmiset saattoivat olla kiinnostuneita monista erilaisista henkisyuden ja esoteerisuuden muodoista. Historioitsija Alex Owen on myös tuonut tämän näkökulman esiin, samalla kun hän on korostanut näiden henkisyuden praktiikkojen olleen osa modernin minuuden ja sosiaalisuuden rakentamista, samoin kuin feministisen toimijuuden hahmottumista.<sup>6</sup>

Konkreettisenä tutkimusmetodinä on ollut identifioida liitoskohta kuvien ja sanojen välillä. Saranaehtana teosten ja vuosisadan vaihteen diskursiivisten henkisyuden muotojen välillä on teosten syntyprosessi. Ohjaavana ajatuksena on päästä näkemään ja katsomaan taideteosten syntyvaiheita ja -prosessia; teosten genesis kertoo tällä tavoin tulkittuna tutkijalle siitä, millaisia niiden muotoutumiseen vaikuttaneet taiteilijan ajatukset ovat olleet ja miten luonnosprosessiin sitou-

tuu fragmentteja ja viitteitä, vihjeitä kaikesta siitä, mitä on nähty, luettu, ajateltu, jaettu pohdintoissa taiteilijakollegojen kesken. Näitä prosesseja Kokkinen jäljittää monenlaisen aineiston, päiväkirjojen, luonnosten, taiteilijoiden lukemistojen, kirjeiden ja muiden aineistojen avulla. On suorastaan häikäisevä taidonosoitus, miten tätä valtaisa tutkimusmateriaalia käsitellään ja miten hienovaraisesti sitä samalla tulkitaan.

### Linnunradoilta lumen peittämään kotimetsään

Kokkinen väitöskirja on todella monessa suhteessa suunnattoman vakuuttava ja vaikuttava. Hänen tulkintansa tunnettujen ja paljon tutkittujen kolmen taiteilijan teoksista ovat paitsi äärettömän tarkkoja myös kokonaan uusia ulottuvuuksia avaavia ja monesti tyrmäävän hienoja. Erytisen vaikuttavia olivat esimerkiksi Juséliuksen hautakappelin freskojen tulkitseminen Camille Flammarionin teosten – ja niiden esoteerisen fysiikkänäkemyksen – välityksellä kosmisen kiertokulun ja metempsykosiksen kuvauksena sekä ehdotus Johanneksen kirkon maalauskoristelun värimaailman tulkitsemiseksi alkemistisen Suuren työn prosessin vaiheiden kautta. Kirjassa esitetyt tulkinnat eivät koskaan ole yksinkertaistavia tai liian kirjaimellisia vaan ne avaavat todella kiehtovia näkökulmia näiden taiteilijoiden työskentelyyn. Johanneksen kirkon kohdalla hän on ottanut huomioon myös kirkon interiööriin tiettyä hetkenä lasimaalausikkunasta sädehtivän punaisen valohohteen ja äänimaailman, jonka voi kuvitella lukui-

sien siipaiheiden luovan, jos ne kuvittelee liikkeessä (mitä Simbergin työ myös minun mielestäni ehdottaa). Sen lisäksi hän on tehnyt suoranaista salapolitiisyyttä jäljittäessään Pekka Halosen unohdetun esityön Juséliuksen kappeliin – tämän tutkimuksen puitteissa kyse on lähes vain detaljista, vaikka jossakin toisessa vähemmän mittavassa työssä se jo itsessään olisi huomattava saavutus.

Tutkimuksen tulkinnallisista huippukohdista voisi luetella lukemattomia muitakin alkaen esimerkiksi mesmeristien fluidumista, Reichenbachin Od-energiasta tai Berliinin Zum Schwarzen Ferkel -piirin seksuaalimagiasta ja siitä kuinka niiden jälkiä voi nähdä teosten genesiksessa... Kotoisammista esimerkeistä voisi mainita Halosen alttaritaulujen kuvaukset Vuoriisaarnasta ja siitä kuinka ne voi tulkita *philosophia perennis* -traditiossa myös kalevalaisen Lemminkäisen tulo Saareen -aiheen versioina.

Suuren mittakaavan tulkinnat perustellaan myös hienosti nähdyllä ja havainnoiduilla asioilla, esimerkiksi erään Gallen-Kallelan lumista oksaa esittävän maalausdetaljin tulkinta on sekin äärettömän vaikuttava. Tutkimusaineiston seikkaperäisestä tuntemisesta kertoo vielä esimerkiksi se, että Juséliuksen hautakappeliin liittyvästä Flammarionin kirjasta, jonka Gallén omisti ja mahdollisesti luki, tiedämme nyt, ettei sen kaikkia sivuja ollut leikattu auki!



Kaiken kaikkiaan tutkimuksen urauurtavaa merkitystä voisikin verrata vuoden 1986 *The Spiritual in Art* -näyttelyn ja kirjan aikaansaamaan näkökulman siirtymiseen: näyttely avasi mahdollisuuden puhua uudestaan taiteen ja uskonnon risteävistä diskursiivisista kulttuureista.<sup>7</sup> Nyt Kokkisen tutkimuksen myötä on mahdollista tarkastella taiteen ja uskonnon keskinäisiä suhteita tarkemmin ja vivahteikkaammin kokonaan uudenlaisella tarkkuudella.

#### Viitteet

1 Väitöskirjasta on julkaistuna myös tiivistetty kirjaversio: Nina Kokkinen, *Totuudenetsijät: esoteerinen henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa* (Tampere: Vastapaino, 2019).

2 Nina Kokkinen, *Totuudenetsijät: vuosisadanvaihteen okkulttuuri ja moderni henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa* (Turun yliopiston julkaisuja, 2019), 16–17; sitaatin alkulähde Friedrich Nietzsche, *Human, All Too Human (I)*, translated by Gary Handwerk. *The Complete Works of Friedrich Nietzsche 3* (California: Stanford University Press, 2000), 116 § 150.

3 Taideteorioiden ja uskonnon suhteista varhaisromantiikasta alkaen, ks. esim. Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours* (Paris, Gallimard, 1992).

4 Antoine Faivre, *Western Esotericism. A Concise History* (New York: SUNY Press, 2010).

5 Wouter Hanegraaff, *New Age Religion and Western Culture. Esotericism in the Mirror of Secular Thought* (New York: SUNY Press, 1997).

6 Alex Owen, *The Place of Enchantment. British Occultism and The Culture of The Modern* (Chicago: University of Chicago Press, 2004).

7 Myös suomalainen taidehistorioitsija Sixten Ringbom osallistui näyttelyn taustatyöhön ja kirjoitti sen yhteydessä julkaistuu huomattavaan Maurice Tuchmanin toimittamaan kirjaan *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985* (New York: Abbeville Press, 1986). Vastaavasti teosofiasta inspiroituneen Hilma af Klintin maalaukset olivat 1980-luvulla ensimmäistä kertaa esillä Suomenlinnan Pohjoismaisessa taidekeskuksessa vuonna 1988. Tänä vuonna Klintin maalausten näyttely on ollut kävijämääriltään suosituin New Yorkissa.

**FT, dos. Riikka Stewen on taidehistorioitsija, nykytaiteen tutkija ja kirjoittaja, joka toimii tällä hetkellä yliopistonlehtorina Turun yliopistossa. Hänen tutkimusaiheensa käsittelevät mm taiteen filosofiaa sekä modernin ja nykytaiteen kysymyksiä. Hän on toiminut myös kriitikkona ja kääntäjänä sekä koonnut näyttelyitä.**



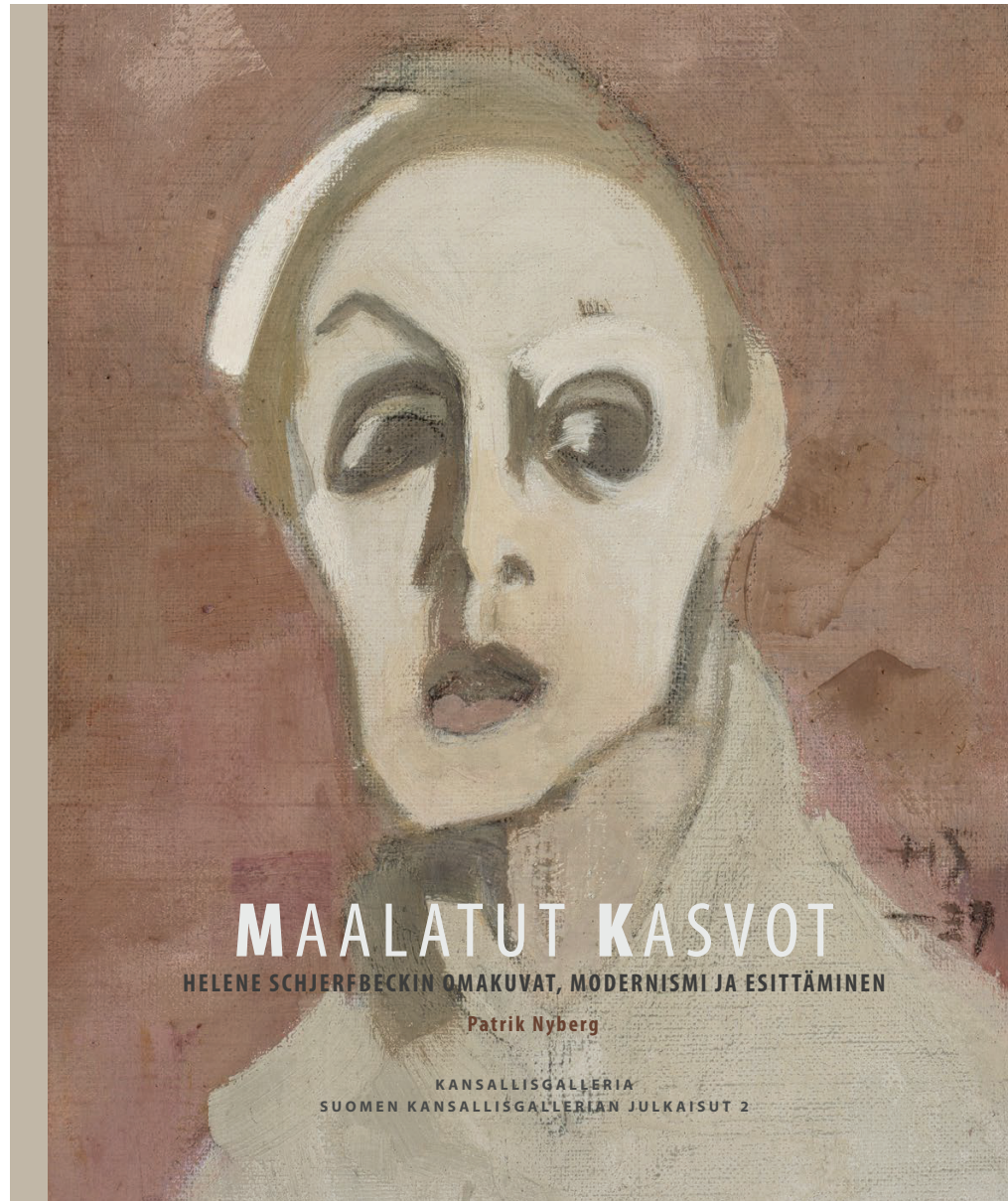
# Miten omakuva esittää?

Marja Lahelma

**Patrik Nyberg, *Maalatut kasvot: Helene Schjerfbeckin omakuvat, modernismi ja esittäminen*, Helsinki: Kansallisgalleria 2019, 239 sivua.**

Patrik Nybergin lokakuussa 2019 ilmestynyt väitöskirja *Maalatut kasvot: Helene Schjerfbeckin omakuvat, modernismi ja esittäminen* rakentaa monitahoisien teoreettisen kudelman, jonka kautta Schjerfbeckin omakuva- taide näyttyy aivan uudelta valolta. Aiheensa puolesta tutkimus olisi tuskin voinut osua ajankohtaisempaan saumaan, sillä Schjerfbeck on juuri nyt pinnalla. Laaja taiteilijan tuotantoa esitellyt näyttely oli esillä Lontoon Royal Academyssa vuoden 2019 heinäkuusta lokakuulle, ja sen jälkeen näyttely siirtyi laajennettuna ja hieman eri muodossa Helsinkiin Ateneumin taidemuseoon. Nyt kun kansainvälinenkin huomio on tällä tavoin kohdistettu suomalaisten rakastamaan taiteilijaan, uudet näkökulmat ovat tervetulleita.

Schjerfbeckin laaja omakuvatuotanto on aina herättänyt erityistä kiinnostusta niin tutkijoiden kuin yleis-





sönkin keskuudessa. Nybergin tutkimus tuo kuitenkin selkeästi esiin aiempien tulkintojen puutteet. Vaikka Schjerfbeckin omakuvia on pidetty poikkeuksellisinä, niiden ominaislaatua on analysoitu yllättävän vähän. Omakuvia on tarkasteltu pääosin elämäkerrallisesta näkökulmasta, ja myöhäisissä omakuvissa vanhene-  
misen tematiikka on ollut tulkinnoissa tärkeässä osassa. Mutta mistä lopulta päättelemme Schjerfbeckin myöhäisten omakuvien esittävän vanhenevaa naista? Nybergin huomautus, ettei kuvissa itsessään ole mitään ikään tai vanhuuteen viittaavaa, on suorastaan silmiä avaava. Hän toteaaakin väitöskirjansa johdannossa, että tutkimuksen käynnistävänä voimana on ollut spontaani ihmettely Schjerfbeckin teosten äärellä. Taidehistorian perinteiset kysymyksenasettelut tuntuivat rajoittavan tulkintamahdollisuuksia ja peittävän alleen teosten moniulotteisuuden. Jotta Schjerfbeckin omakuvien merkityksellisyys saisi ansaitsemansa painoarvon, niitä on luettava tavoilla, jotka ylittävät omakuvan vakiintuneet tulkintamallit. Samalla modernistinen kertomus itsessään asettuu kyseenalaiseksi.

### Maalattu kuva

Schjerfbeckin omakuvien kriittinen tarkastelu tarjoaa erinomaisen pohjan modernismin diskurssien uudelleenarvioinnille, sillä ne eivät noudattele teleologista näkemystä modernismin kehityksestä esittävydestä kohti abstraktiota. Nybergin luennassa pelkän optisen havainnoinnin sijaan kuvista avautuu niiden materi-

aalisuuteen perustuva haptinen taso. Schjerfbeckin omakuvat etäännyvät mimeettisestä esittämisestä ja korostavat teoksen materiaalista ja aistimellista olemusta. Esittävyys ja erityisesti henkilöaihe, kuitenkin säilyttävät merkityksensä.

Keskeiseksi Nybergin kirjassa nousee kysymys siitä, mihin Schjerfbeck omakuvissaan oikeastaan paikantuu. Onko hänen läsnäolonsa olennaisemmin kiinnittynyt kuvassa näkyvään hahmoon, vai ehkä pikemminkin maalaamisen materiaaliin jälkiin? Teosten merkityksellisyttä ei haeta ulkoisista faktoista, kuten elämäkerrallisista seikoista, vaan tarkastelun keskiössä on teoksista itsestään kumpuava problematiikka. Kiinnittämällä huomion omakuvien esittämispään kytkeytyvään merkitysulottuvuuteen – eli siihen *miten* omakuva esittää – päästään käsiksi esittävien ja ei-esittävien omakuvien representaatiokriittiseen potentiaaliin. Omakuvien tapaa tuottaa merkityksiä lähestytään kiinnostavasti materiaalisuuden ja mimeettisen esittävyuden välisenä dynamiikkana. Nyberg kutsuu tätä tarkastelun kohteena olevaa ilmiötä *maalatuksi kuvaksi*. Tutkimus soveltaa luovasti jälkimodernin taiteen käsittelyyn syntyneitä teorioita teoksiin, jotka ajallisesti edeltävät tällaista teorianmuodostusta. Valinta on täysin tietoinen ja erittäin onnistunut, sillä se tekee kunniaa teosten moniulotteisuudelle. Kuten kirjoittaja toteaa, kriittisyys ja purkava asenne eivät ole yksinomaan jälkimodernin taiteen ominaisuuksia.

Nybergin lähestymistapa ei perustu mihinkään olemassa olevaan metodologiseen malliin, vaan tutkimus purkaa ja rakentaa uudelleen tulkintakehystä dialogisissa teoreettisten pohjatekstien kanssa. Tutkimuskohdeena olevaan materiaaliin soveltuvan metodologisen välineistön ja käsitteistön luomisesta muodostuu siten yksi väitöskirjan keskeisistä saavutuksista. Tärkeimpinä keskustelukumppaneina ovat W. J. T. Mitchellin, Mieke Balin, Hubert Damischin, Jacques Derridan ja Jean-Francois Lyotardin kaltaiset kuvan merkityksenmuodostusta sekä kuvan ja sanan eroja tai risteyskohtia pohtineet teoreetikot. Näiden lähtökohtien pohjalta syntyvässä tulkintamallissa kuvat näyttävät diskursiivisina, mutta niiden ilmaisykykyä ei kuitenkaan ymmärretä reduktiivisesti verbaalisen kielen kaltaisena. Lyotardin figuraalisuuden käsite tarjoaa oivallisen työkalun maalatun kuvan ilmiön hahmottamiseen. Tällöin kuvan merkityksenmuodostus asettuu dynaamisen liikkeeseen, joka hajottaa sekä muodon että diskursiivisen määrittymisen pysyvyyttä.

Kuvan ja sanan dynamiikkaa pohtivan teoriakehityksen kanssa limittäin asettuu keskustelu identiteetin performatiivista määrittymistä teoretisoineen Judith Butlerin näkemysten kanssa ja toisaalta lacanilaiseen psykoanalyysiin nojautuva subjektiuden ja ruumiillisuuden kriittinen tarkastelu. Omakuvan ymmärtäminen katsojalle osoitettuina performatiiveina ja tekijänsä identiteettiä tuottavina tekoina on Schjerfbeckin teos-



ten kohdalla erityisen havainnollinen lähestymistapa, sillä ne eivät oikein suostu asettumaan perinteisen representaation puitteisiin. Schjerfbeckin omakuvien tarkastelun pohjalta Nyberg ehdottaa, että näennäisen perinteinenkin maalattu omakuva voi esittää kriittisiä kysymyksiä subjektin olemuksesta. Tutkimus kokoaa ansiokkaasti yhteen omakuvaan liittyvää teoriaa, ja tarjoaa myös tätä kautta hyödyllisiä lähtökohtia jatko-tutkimukselle.

### **Kärsivällinen lukija palkitaan**

Nybergin käyttämä kieli on varsin huoliteltua ja tyyli-tään hienostunutta. Monimutkaiset ajatukset ja argu-mentit ovat löytäneet sujuvan ja luontevan kielellisen muodon. Lukijaa ei tosin päästetä aivan helpolla. Teo-riataustan esittely on hyvinkin seikkaperäistä, ja välillä on pitkiä jaksoja, joissa Schjerfbeckiä ei mainita lain-kaan. Sen tähden on joiltain osin vaikeaa hahmottaa teoriataustoituksen relevanssia tutkimuksen varsinais-en aiheen, eli Schjerfbeckin omakuvien kannalta. Erityisesti lacanilaiseen psykoanalyysiin kiinnittyvä teoretisointi jää osin irralliseksi ja tuntuu ehkä tarpeet-tomankin perusteelliselta. Kirjoittajalle itselleen sen syvälinen haltuunotto on epäilemättä ollut tarkoituk-senmukaista.

Lisäksi lukijaa saattaa jäädä askarruttamaan, miksi teoreettinen kehys painottuu sellaisiin keskusteluihin, jotka olivat voimakkaasti esillä 1980- ja 1990-luvuil-la, eikä aivan uusinta teoriakirjallisuutta käsitellä kuin

muutamien nimekkeiden osalta. Etenkin modernismin kysymysten kohdalla tutkimus ei näin ollen osallistu aivan viimeaikaisiin keskusteluihin. Kuvataiteen mo-dernismin abstraktiota kohti kulkevaa narratiivista on sitten viime vuosituhaten lopun alettu koetella jo aika monestakin suunnasta. Valittua teoriataustaa voi tosin puolustaa sillä, että kyseessä ovat tietyn teoria-orientaation klassiset teokset. Nybergin tutkimuksessa näitä teorioita sovelletaan sellaiseen aiheeseen, johon niitä ei ole aiemmin sovellettu. Tutkimuksessa käytetty teoriakehys onkin sinänsä aivan toimiva, mutta sitä oli-si ehkä voinut vielä hieman painokkaammin perustella.

Nyberg hallitsee käyttämänsä käsiteapparaatin poikkeuksellisen hyvin. Hienoa on myös se, miten tutkimus käy jatkuvaa kriittistä vuoropuhelua teori-ataustan kanssa. Analyysiosuudessa teoriakehystä sovelletaan monipuolisesti ja syvällisesti reflektoiden suhteessa teoksiin. Lukija siis saa lopulta palkintonsa, vaikka siihen ehkä vaaditaan hieman kärsivällisyyttä. Aivan erityisen vaikutuksen Nybergin tutkimusotteessa tekee se kunnioitus ja vakavuus, jolla hän suhtautuu kohteena oleviin teoksiin. Tuntuu suorastaan huojen-tavalta jättää tekijän biografia vaihteeksi täysin sivuun ja sulkeistaa kysymys esimerkiksi taiteilijan sukupuol-lesta, sillä juuri naistaiteilijoiden kohdalla elämäker-rallisuudella on ollut taipumus dominoida tulkintoja. Tässä mielessä Nybergin tutkimusotteen syvällisyyttä ja analyysin huolellisuutta voidaan pitää suorastaan fe-

ministisenä tekona. Lisäksi ilmeisenä ansiona voidaan mainita se, että Nybergin tutkimus tuo tietynlaista teo-riapuhetta osaksi suomalaista keskustelua ja ”kään-tää” sitä suomen kielelle. Toivottavaa olisi, että Nyberg laatisi tutkimustyönsä pohjalta myös kansainvälisiä julkaisuja, sillä kuten edellä jo todettiin, Schjerfbeck herättää nyt kiinnostusta maailmalla.



**FT Marja Lahelma on Helsingissä asuva taidehistorian tutkija ja tietokirjailija. Hän on käsitellyt tutkimuksissaan minuuden ja identiteetin kysymyksiä sekä omakuvan problematiikkaa.**

# Silverarmar och silkeshuvuden: medeltida relikvarier i Norden

Lectios

Sofia Lahti

LECTIO

De flesta reagerar på ordet 'relik' och vet att det är något gammalt – en kvarleva, något som har blivit kvar – eller till och med att det gäller ett *helgons* kvarlevor. Ordet 'relikvarium' däremot är mindre känt. När jag förklarar för utomstående vad jag forskar i brukar jag säga ungefär så här: "Relikerna var viktiga eftersom de innehöll helgonets närvaro och heliga kraft. Men de kunde inte förvaras eller ställas ut som sådana, utan i otroligt fina behållare som gjordes av de skickligaste konstnärer eller hantverkare och av de finaste material, tänk dig till exempel en silverarm i naturlig storlek eller en emaljerad ask med helgonbilder på."

I större kyrkor fanns det hundratals relikvarier under medeltiden. I centrala och södra Europa kan man fortfarande se sådana mängder av relikvarier i kyrkor, men här i Norden har vi inte mycket kvar. En stor del av de här katolska föremålen gick förlorade i samband

med reformationen på 1500-talet. Helgon måste i stort sett ut från kyrkorna, med sina relikier och relikvarier. Silverföremål konfiskerades av Gustav Vasas fogder. Vissa relikvarier gömdes för att de inte skulle konfiskeras, och några relikvarier av mindre dyrbara material städades bara undan och glömdes.

Några relikvarier finns trots allt kvar i museer eller till och med i kyrkor. Här i närheten har Åbo Domkyrka haft bättre tur än de flesta nordiska kyrkorna. Där finns nämligen kvar fyra relikvarier. Där finns det så kallade Hemmingsskrinet, som egentligen består av två träskrin och som möjligen tillverkades för kulten av salige biskop Hemming.

Dessutom finns det två huvudrelikvarier, som är konstruerade av skallstycken och silkestyg. Det här hänvisar jag till i avhandlingens titel med "silk heads". Silkeshuvuden finns nog inte i titeln för att de skulle vara särskilt allmänna, tvärtom: vi vet inte om flera än dessa två i Norden. Jag skrev min pro gradu om det större silkeshuvudrelikvariet och konstaterade att det var ganska unikt, även internationellt, som en dubbel

bild: en konstruerad form av ett huvud och en broderad bild av en halshuggning. Det har diskuterats av flera forskare, men det finns ännu ingen säkerhet om dess identitet. Trots allt har det ofta använts som ett exempel på relikvarier eller relikier i Finland, och ofta förknippat till Sankt Henriks kult. Man har länge trott att relikvariet representerade Sankt Henriks huvud på grund av att han var skyddshelgonet för domkyrkan och hans relikier, inklusive hans huvud, var föremål för kult där.

Förutom "Silk heads" heter det också "Silver arms" i titeln på min avhandling, och silverarmar har det funnits i flera nordiska kyrkor. Två armrelikvarier av förgyllt silver överlevde reformationen genom att de låg nergrävda i en åker utanför Linköping. De är kända som Heliga Birgittas och Helige Eskils arm, alltså relikvarier av svenska helgon. Nu finns de på Historiska museet i Stockholm.

Men det som är typiskt för relikvarierna i Åbo och Linköping – och praktiskt taget för alla kvarstående nordiska relikvarier – är att det inte finns några skriftliga källor som skulle belysa deras historia eller bevisa



deras ursprungliga identitet, som deras koppling till kulten av ett visst helgon, till en viss kyrka eller en viss hantverkare.

Skriftliga källor har vi nog annars, och tolkningen av dem har varit ett av de centrala temana för min avhandling. Men källorna handlar om relikvarier som inte längre finns – eller till och med om relikvarier som vi inte kan veta med säkerhet om de någonsin egentligen har funnits.

Det är på grund av denna källproblematik som jag har valt pärmbilden för min avhandling. Den är inte från en nordisk källa, utan en tysk teckning av ett internationellt kyrkomöte, från krönikan om kyrkomötet i Konstanz 1414–1418, som är illustrerad och skriven av den lokala borgaren Ulrich von Richental. Enligt texten har bilden dock att göra med Norden: den föreställer ärkebiskopen i Lund Peder Lykke som står framför ett altare med två andra biskopar och håller ett bystformat relikvarium av Heliga Birgitta av Vadstena i sina händer.

I Konstanz skulle Birgittas kanonisation, alltså hennes helgonförklaring, offentliggöras. Det hade varit ett mångårigt projekt med flera aktiva kyrkliga och kungliga anhängare. Från andra källor vet vi att ärkebiskop Peder Lykke inte var ensam som advokat för Birgittas sak i Konstanz och att den slutliga helgonförklaringen kom först efter konciliet, 1419. Däremot har vi inga andra källor som skulle hänvisa till närvaron av Heliga Birgittas huvudrelikvarium.

Har vi alltså anledning till att tro att bilden föreställer ett föremål som verkligen har funnits? Och om inte, vilka orsaker skulle Ulrich von Richental ha haft för att inkludera ett bystreliekvarium av Heliga Birgitta i bilden?

Som sagt är det typiskt att ett relikvarium har överlevt medan alla skriftliga källor om det har försvunnit, och lika typiskt att en skriftlig källa hänvisar till ett relikvarium som själv har försvunnit. Därför är det alldeles möjligt att ett bystreliekvarium av Heliga Birgitta kan ha funnits och sedan försvunnit, och detsamma har hänt med alla källor som hänvisade till dess existens, förutom denna illustration i krönikan om kyrkomötet i Konstanz. Hundratals andra relikvarier har troligen försvunnit utan att några som helst bevis om deras existens finns kvar.

Det finns alltså inga andra medeltida källor med hänvisning till Heliga Birgittas byst- eller huvudrelikvarium, men det finns hänvisningar till hennes huvud eller skalle som kultföremål i Vadstena. Det användes för att bota sjukdomar och bars runt i kyrkliga processioner. Det är föga troligt att skallen skulle ha burits som sådan, utan något relikvarium, eftersom det var förbjudet, enligt det fjärde Laterankonciliet i 1215, att visa relikvarier utanför relikvarier. Den borde därför ha haft ett relikvarium. En huvudrelik placerades ofta i ett huvudformat relikvarium, men andra former kunde också förekomma.

Det hade kommit flera medlemmar från Vadstena kloster, som kunde ha tagit med huvudrelikvariet däri-

från till Konstanz. Kanske kunde ett nytt relikvarium till och med ha tillverkats just för att främja Birgittas sak framför beslutsfattarna i Konstanz.

Men om vi inte kan vara alldeles säkra på att Peder Lykke hade ett bystreliekvarium med sig, kunde det finnas andra orsaker för att han porträtteras med ett sådant? En möjlig förklaring är Konstanzkrönikans visuella retorik: Ulrich von Richental har tecknat andra huvudrelikvarier i liknande situationer i krönikan. Han kan ha ansett att det var det lämpligaste sättet att illustrera alla kanonisationsprocesser som diskuterades vid konciliet.

Relikvariet kunde också ha uppfattats som en symbol för Heliga Birgittas närvaro eller för ärkebiskopens roll i Birgittas process: han hade hennes kanonisation i sina händer.

På samma sätt är man tvungen att gå igenom flera tolkningsmöjligheter för varje medeltida källa. Trots de flera osäkerheterna kan jag nu påstå att det har funnits hundra- eller tusentals relikvarier i nordiska kyrkor. Källorna vittnar inte bara om deras forna existens, utan om hur de behandlades, köptes, förvarades, framställdes, och något av människors attityder genom vilka slags ord man använde för att tala om dem.

I mitt dagjobb arbetar jag med fotosamlingar. Därför har jag ofta blivit frågad om det finns någon koppling mellan dessa mina två favoritsaker, fotografier och relikvarier. Jag brukar säga: inte riktigt.



Men egentligen har relikvarierna ganska mycket gemensamt med de äldsta fotografierna, daguerreotyperna. Eller hur? Här glittrar det också av guld och silver med röd silke eller sammet. Den slutna asken för daguerreotypen antyder att den gömmer något särskilt och värdefullt som inte kan avslöjas när som helst för vem som helst. Inne finns fotografiet som en skyddad kvarleva, ett nästan mirakulöst avtryck av människor vars närvaro stannat kvar i den fina behållaren trots att de själva har gått bort för länge sen. I vissa fall har den ljuskänsliga bilden redan försvunnit. Och egentligen är till och med källsituationen likadan: man vet inte mycket om de bevarade daguerreotypernas ursprung, vem fotografen var eller vilka människorna i bilden var, och å andra sidan hittar man information om vissa daguerreotypister vars produktion man inte längre känner till.

Daguerreotyperna behöver fortfarande skyddas mot ljus och luft, och om en daguerreotyp har tappat sin behållare är bilden i stor risk att försvinna. Men när en relik hamnar utanför sitt relikvarium försvinner den bara i den meningen att den blir anonym och hemlös, en vanlig benbit vars helighet man inte ser med blotta ögat. I dagens museer bryr man sig inte längre om Laterankonciliet förbud mot att visa relikvarier utanför relikvarier. Till exempel på Historiska museet i Stockholm har relikerna från de två silverarmarna ställts i montern framför relikvarierna. Som Lena Liepe har konstaterat är det kanske just så här museibesökarna har möjlig-



Bild 1. Daguerreotyp, okänd, c. 1850. Finlands fotografiska museum. CC-0.

het att emotionellt uppfatta något av det medeltida fenomenet, genom att se relikbenen i sin blandning av vanlighet och helighet.

Om det väsentliga i relikvarier var helgonens närvaro, har vi nu ofta att göra med frånvaro. De flesta bevarade fysiska exempel av fenomenet är nu tomma relikvarier utan relikvarier eller hemlösa relikvarier utan relikvarium och utan identitet. Vi har tomma altare eller altarskåp fyllda med frånvaron av relikvarier. Och de skriftliga källorna är bevis på en frånvaro av relikvarier som med mer eller mindre sannolikhet har funnits.

Men med min avhandling hoppas jag ha hämtat tillbaka något av de försvunna eller förlorade relikvarierna ur källorna där deras minne har överlevt – tillbaka till vår medvetenhet och lite mera tillgängliga för vår nutida kännedom. Nu kan vi fortsätta, forska vidare, gå djupare och försöka förstå dem bättre.

**FD Sofia Lahti arbetar som samlingsmannens vid Finlands fotografiska museum.**



# Fyra kejserliga monument i Finland: Tillkomst, mottagande och bemötande

Sofia Aittomaa

LECTIO

En dag för många år sedan korsade jag Senatstorget i Helsingfors och hörde en auktoriserad Helsingforsguide förklara för en grupp turister att monumentet på torget var tillägnat den ryska kejsaren Alexander II och att han i Finland ihågkoms som det finska folkets välgörare och att man därför aldrig i det sedermera självständiga Finland velat förstöra det. Senare har jag stött på liknande påståenden lite var som här, likartade uttalanden har t.ex. framförts av en av Finlands tidigare statsministrar.

Helsingforsguiden kunde knappast ana att hennes rutinguidning en dag skulle bli inledningen till en doktorsavhandling i konstvetenskap. Då jag hörde hennes guidning höll jag på med min avhandling *pro gradu* om ett annat kejserligt monument: Alexander I:s kolossalbyst. I samband med avhandlingsarbetet hade jag stött

på material som motsade hennes påstående. Antagligen antog hon – som så många andra – att monumentet aldrig varit hotat eftersom det stod kvar än idag.

Egentligen kom jag in på ämnet redan 2007 då jag deltog i en kurs med det heltäckande namnet ”Finland och regionen II” med lektor Kari Kotkavaara som examinator. Vi hade i uppgift att skriva en uppsats om ett valfritt ämne som tangerade innehållet i kursen. Vid samma tid hade Uspenskijkatedralens förgyllda lökkupoler avlägsnats för restaurering. Kupolernas frånvaro fick mig att fundera över olika ryska och kejserliga inslag i stadsbilden och jag bestämde mig för att skriva en uppsats om en rad kejserliga symboler i Helsingfors, min hemstad under största delen av mitt liv.

Det som väckte mitt intresse var de kejserliga symbolernas öden i det självständiga Finland. Jag ville veta om de helt oproblematiskt blivit en del av stadsbilden i republiken Finland. Då jag gjorde mitt ämnesval kunde jag inte ana hur stort ämne jag gav mig in på. Kursuppsatsen ledde till min avhandling *pro gradu* som sedan ledde till doktorsavhandlingen.

Trots att brytningskedet mellan storfurstendöme och republik var orsaken till att jag gav mig in på ämnet vidgades mitt intresse snart till att innefatta monumentens tillkomsthistoria. Jag ville veta vem som tagit initiativen till monumenten, vilket budskap de var tänkta att förmedla och i samband med vilka historiska och politiska skeden det skett. Ju mera jag läste mig in på ämnet, ju mera började jag intressera mig för betydelseskiftningar i monumentens historia, och småningom blev det tydligt att det fanns en stark koppling mellan monumentets tillkomst och dess senare öden.

I doktorsavhandlingen studeras hela livscykeln för fyra kejserliga monument i Finland: Alexander I:s kolossalbyst (1814) som stått på olika platser i Åbo och i Helsingfors, *Kejsarinnans sten* (1835) på Salutorget i Helsingfors, Alexander II (1894) på Senatstorget i Helsingfors och Peter den store (1910) i Viborg. Avsikten är att fördjupa förståelsen av dels de enskilda monumenten, dels av monumentresandet under Finlands tid som ryskt storfurstendöme, och dels av olika monumentens reception i det självständiga Finland.



Alexander I:s kolossalbyst stod ursprungligen i Akademihuset i Åbo och har sedan dess varit uppställd på olika platser i Helsingfors: universitetets solennitetssal, konsistoriets sessionssal, Nationalmuseets lilla innergård, invid Nationalbiblioteket och i Helsingfors universitetsmuseum *Arppeanum*. För tillfället står bysten i ett av museets magasin och väntar på en ännu inte fastslagen placering.

*Kejsarinnans sten* har en mindre mobil historia – monumentet vandaliserades 1917 och återställdes i ursprungligt skick först 1971. Monumentet över Alexander II har emellertid stått intakt sedan invigningen 1894. Det överlevde, trots en rad initiativ till att omplacera och/eller ersätta det, såväl övergången från storfurstendöme till republik som självständighetstidens tre första turbulenta decennier. Bronskollegan i Viborg var inte lika lyckligt lottad: sedan invigningen 1910 har Peter den stores monument både störtats och återuppställt två gånger.

Alla dessa monument härstammar från den s.k. "kejsartiden" (1809-1917) i Finlands historia, då den ryske kejsaren var storfurste av Finland. De har tillkommit under en tidperiod på drygt 90 år och härstammar således från olika skeden i landets historia.

I avhandlingen granskas monumentens symboliska funktion i relation till den växlande historiska och politiska kontexten. Monumentens historia rekonstrueras, liksom deras utformning, placering och betydelser un-

der olika tider. Samtidigt belyses olika maktspekter som är förbundna med monumenten och deras historia. De förstås och förklaras här som resultat av historiska *processer* som inte tar slut i och med invigningen. Undersökningen inbegriper därför – till skillnad från vad som är brukligt inom traditionell konstvetenskaplig forskning – också monumentens öden efter tillkomst och invigning. Monument har *alltid* ett symbolvärde – en symbolisk funktion – som inte är statisk, utan stadd i ständig förändring. I avhandlingen identifieras de tillfällen och perioder då monumenten fått ny aktualitet, dvs. då deras existens diskuterats och ifrågasatts.

Grundmetoden är att utifrån källmaterialet rekonstruera de enskilda monumentens historia och deras politiska kontext. Undersökningen bygger på en omfattande empirisk grundforskning, baserad huvudsakligen på arkivmaterial och samtida dags- och veckopress. Forskningsprocessen kan beskrivas enligt följande: 1) genomgång av materialet, 2) rekonstruktion av monumentprojektens historia och skapandet av en tidslinje, 3) identifiering av särskilt betydelsefulla händelser i monumentens historia, och 4) detaljstudium av sådana händelser och deras historiska kontext. Som helhet kan undersökningen betraktas som en fallstudie av kejserliga monument i Finland.

Deras livscykel har inte studerats tidigare. Översikter och större jämförande studier saknas helt. Vad som hittills producerats är *pro gradu*-avhandlingar och

kortare artiklar om monumentens tillkomsthistorier. De enskilda monumenten har alltså i viss mån studerats, men tidigare forskare har oftast koncentrerat sig på deras tillkomsthistoria eller på rent estetiska eller ikonografiska frågor. Det finns knappast något skrivet om deras senare öden. Här utgör monumentet över Peter den store ett undantag (se artikel III).

De kejserliga monumenten som genre har som regel inte inkluderats i den finländska konsthistoriens kanon; i avhandlingen ifrågasätter jag denna praxis och fyller en lucka i den konsthistoriska forskningen. Monumentkonsten är överlag underrepresenterad i de nationella konsthistoriska översiktsverken och med undantag av monumentet över Alexander II upptas inget annat kejserligt monument i översiktsverken. Dessutom inkluderas bara valda delar av Alexandermonumentets historia. I konsthistoriska översiktsverk, såsom *Konsten i Finland. Från medeltid till nutid* (1998 [1978]), används en bild av blomsterhyllningen i samband med februarimanifestet 1899, medan andra delar av monumentets historia överhuvudtaget inte kommenteras (se artikel III).

Avhandlingens tre artiklar är författade under en period av fem år, 2012-2017, och återges i avhandlingen i den ordning de publicerades. Ordningföljden sammanfaller f.ö. med monumentens tillkomstkronologi: Alexanderbysten (1814), *Kejsarinnans sten* (invigt 1835), Alexander II:s monument (invigt 1894) och Pe-



ter den store (invigt 1910). Artiklarna kan läsas självständigt, men tagna tillsammans visar de nya samband mellan kejserliga monument i Finland och deras öden under självständighetstiden.

Avhandlingens forskningsobjekt har tillkommit under en period på drygt 90 år. De enskilda verken förstås som antingen avsedda att värna Finlands autonomi och särställning i det ryska riket (Alexander I:s kolossalbyst, *Kejsarinnans sten*, Alexander II) eller som tecken på motsatsen (Peter den store).

Aktörerna bakom samtliga monumentprojekt tillhörde en elit: akademisk, politisk eller bådadera. Alexanderbysten genomdrevs och finansierades av universitetet. *Kejsarinnans sten* realiserades av en direktion bestående av högt uppsatta män: en politisk elit. Även Alexander II:s monument förverkligades av en av ständerna tillsatt delegation bestående av ledande politiker och akademiker. Alla monumentprojekt krävde kejsarens godkännande, vilket meddelades för Alexanderbysten, *Kejsarinnans sten* och Alexander II:s monument. Peter den stores krävde inte samma formella procedur i och med att kejsaren själv stod som initiativtagare.

Monumenten finansierades enligt olika modeller. Två av dem bekostades av initiativtagarna: Alexanderbysten av akademien i Åbo och Peter den store av Nikolaj II. Denna finansieringsmodell hade en klar fördel: projekten kunde genomföras snabbt. Ett annat sätt att finansiera monumentprojekt var genom insam-

ling (subskription). *Kejsarinnans sten* finansierades i första hand genom subskription och de insamlade medlen kompletterades (i två etapper) med statliga medel. Alexandermonumentet däremot finansierades helt och hållet genom subskription. En viktig poäng är att medelinsamlingarna (*Kejsarinnans sten* och Alexandermonumentet) var nationella, inte kommunala. I båda fallen deltog landsbygden och mindre orter i finansieringen. Denna finansieringsmodell hade också fördelen att den medförde nationell legitimitet som en manifestation av folkviljan.

Monumenten är multifunktionella och fyller en rad olika funktioner. Alexanderbysten tillkom för att det fanns ett behov av att visa sin lojalitet mot de nya makt-havarna. Placeringen i Akademihusets solennitetssal var prestigefull och genom bysten var kejsaren symboliskt närvarande i alla akademiska sammanhang. Budskapet tydliggjordes också genom den latinska inskriptionen, i vilken kejsaren hyllades som fäderneslandets och universitets fader.

*Kejsarinnans sten* tillkom efter kejsarbesöket 1833. Budskapet är lite mera komplext än i Alexanderbysten. Monumentet tillägnades kejsarinnan, men var givetvis en hyllning till kejsarhuset. Även här visade den finländska eliten sin lojalitet med de nya härsarna. Den stora dubbelörnen på jordklotet symboliserar kejsardömetts herravälde, men även det lilla storfurstendömet finns med i form av ett vapen på örnens bröst. Det sär-

egna i monumentet är ändå den tvåspråkiga inskriptionen på latin och finska. Den senare bör ses som en manifestation av nationalitetstanken.

Monumentet över Alexander II hyllar den liberala storfursten som 1863 sammankallade Finlands ståndslandtag. Det är värt att notera att man i monumentet inte valde att återge kejsarens levnadsår eller regeringstid, utan en specifik och mycket betydelsefull händelse i landets historia. Men som fallet ofta är med långa och utdragna monumentprojekt kan betydelsen komma att ändras medan projektet ännu är i gång. Då monumentet invigdes 1894 hade det en annan betydelse än vid tidpunkten för initiativet: som en hyllning av den gamle gode kejsaren, som till skillnad från den nuvarande respekterat och främjat Finlands autonomi.

Monumentet över Peter den store i Viborg är, till skillnad från de övriga, ett *motmonument* riktat mot två tidigare monumentprojekt (Agricola och Knutsson), och dess tillkomst sammanhänger med en större programhelhet i samband med det ryska firandet av 200-årsminnet av Viborgs erövring 1910. Monumentet var främst avsett att fungera som revirmarkör för området som en del av det ryska kejsardömet.

Under sin historia har monumenten återaktualiserats upprepade gånger och som rekonstruktionerna av deras historia visar har detta praktiskt taget varje gång skett i politiskt tillspetsade situationer. Alexander I:s kolossalbyst aktualiserades i samband med förfinsk-





ningen av universitetet, Kejsarinnans sten i samband med den ryska revolutionen, Alexander II:s monument i samband med förrykningssträvandena, och Peter den store i samband med krigsföring och erövring. Aktualiseringen tog många former: förstörelse eller förstörelseförsök, omplacering eller degradering, rekonstruktion, och ersättande.

Monumenten återaktualiserades ofta i samband med andra monumentprojekt. I avhandlingen finns flera exempel på att nya monumentprojekt ledde till diskussioner om de kejsrerliga monumentens existens, berättigande och placering. Nya nationella monumentprojekt och existerande kejsrerliga monument konkurrerade ofta om en och samma plats. Det ter sig som om den främsta drivkraften bakom flera monumentprojekt var att få till stånd en omplacering eller degradering av de kejsrerliga monumenten. Ett bra exempel är det självständighetsmonument i Helsingfors, som planerades ersätta Alexander II:s monument, men som aldrig förverkligades.

En förklaring till att vissa kejsrerliga monument i Finland vandaliserats och att andra bevarats ligger i deras tillkomsthistoria, något som blir tydligt då man jämför monumenten över Alexander II och Peter den store. Alexandermonumentet utsattes visserligen för ett förstörelseförsök från ryskt håll, men trots upprepade hot har det inte vandaliserats av någon finländsk oppositionell grupp. Som avhandlingen visar har detta

antagligen haft att göra med flera saker: att monumentet restes på finländskt initiativ, att det utfördes av en erkänd finländsk konstnär, och att det hade en speciell politisk betydelse i Finlands historia. Peter den stores monument vandaliserades däremot inte bara en utan två gånger. Både när det restes för första och andra gången fungerade det som en revirmarkör, medan störtandet också fungerade symboliskt som ett bevis på att den tidigare överheten var historia.

På 1920-, 1930- och 1940-talen gjordes upprepade försök att förstöra, avlägsna eller ersätta monumenten. Bakom initiativen låg oftast olika nationalistiska eller fascistiska rörelser såsom *Akateeminen Karjala-Seura*, *Lapporörelsen* och *Itsenäisyyden Liitto*.

I argumentationen för omplacering/degradering hänvisades ofta till platsens höga status, till monumentets politiska otidsenlighet eller till olika estetiska skäl. Det sistnämnda argumentet användes även av dem som ville bevara monumenten. Båda lägren hänvisade till olika internationella paralleller, det vill säga till länder och skeenden där man antingen förstört eller bevarat monument. I många fall hänvisade man även till monumentens tillkomsthistoria. Tre av dem restes ju på finländskt initiativ och på detta sätt motiverade de sina platser även i det självständiga Finland. I fallet Alexander II:s monument hänvisade man ofta även till dess roll i samband med protesterna mot februari-manifestet, dvs. som ett led i den nationella frigörel-

seprocessen. Vandaliseringen av Peter den stores monument berättigades kanske inte, men förklarades med dess tillkomst som en påtvingad och provokativ revirmarkör.

De kejsrerliga monumentens inkluderande respektive exkluderande i den nationella konsthistorieskrivningen har som framgår flera orsaker. Inte heller degraderings- och förstörelseförsöken behandlas i de nationella översiktsverken och flera generationer av konsthistoriker har medvetet valt att bortse från fenomenet i historieskrivningen. *Avrussificeringen* är ett faktum och det är på tiden att detta fenomen beaktas i den finländska konsthistorieskrivningen.



**FD Sofia Aittomaa disputerade i ämnet konstvetenskap vid Åbo Akademi 11.10.2019. Hennes doktorsavhandling behandlar kejsrerliga monument i Finland.**