

TaHiTi

Taidehistoria tieteenä – Konsthistoria som vetenskap



1 • 2022

TaHiTi

Taidehistoria tieteenä
Konsthistoria som vetenskap

Tahiti on taidehistorian alan tieteellinen aikakausjulkaisu, joka ilmestyy 2–4 kertaa vuodessa. Lehteä on julkaistu vuodesta 2011 alkaen ja se toimii alan avoimena kirjoitusfoorumina.

Päätoimittajat: Nina Kokkinen ja Riikka Niemelä

Toimituskunta: Susanna Aaltonen, Nina Kokkinen, Marie-Sofie Lundström, Riikka Niemelä, Lauri Ockenström, Anna Ripatti

Ulkoasu ja taitto: Johanna Havimäki

Julkaisija: Taidehistorian seura – Föreningen för konsthistoria ry

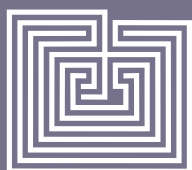
ISSN: 2242-0665

Kustannuspaikka: Helsinki

Yhteystiedot: co Taidehistorian seura, PL 416, 00101 Helsinki

Kannen kuva: Yksityiskohta Helene Schjerfbeckin teoksesta, *Toipilas*, 1888. Öljy kankaalle 92 x 107 cm. Ateneum. Kuva: **Kansallisgalleria, lisenssi CC0.**

tahiti.journal.fi





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

Sisällys

Pääkirjoitus

- Nina Kokkinen & Riikka Niemelä
Kuvista, etiikasta ja vaikeuden sietämisestä 4

Vertaisarvioidut artikkelit

- Teppo Jokinen
 *Puu Berndt Lindholmin maisemamaalauksissa. Kahden Metsänsisusta-teoksen tarkastelua* 7
- Anna Vepsä
 *Naiskuva ja ekspressionismi Kuopion koulun taiteessa 1980–1986* 31

Katsausartikkelit

- Johanna Mikkola
Maalaustaiteen "lapsi vuodepotilaana" -teokset yhteiskunnan kuvana 48
- Ari Tanhuanpää
Kuvia kaikesta huolimatta – Gerhard Richterin Birkenau ja Georges Didi-Hubermanin Images malgré tout 60

Kirja-arviot

- Eeva Maija Viljo
Tyylhistoriasta historiaan 75
- Ringa Takanen
Marian monet puolet 81
- Anna Ripatti
Arkkitehdin pitkä elämäntyö 87

Väitökset

- Oscar Ortiz-Nieminen
Kaikenlaiselle toiminnalle tilaa riittää, kaikenlaisille seurakuntalaisille paikkoja on. Monitoimikirkko-arkkitehtuuri Helsingin seudulla 1900–1960-luvuilla 92
- Marko Home
"Pysähtymisessä vaanii kuolema" – Eino Ruutsalon kokeellinen 1960-luku 100
- Johanna Turunen
European cultural heritage and the politics of decolonisation 107
- Marja-Leena Ikkala
Etiikka ja esoteria rakennusmuodoissa. Rudolf Steinerin ensimmäinen ja toinen Goetheanum 112

Kuvista, etiikasta ja vaikeuden sietämisestä

Nina Kokkinen & Riikka Niemelä

doi.org/10.23995/tht.114683



Tahiti – Taidehistoria tieteenä -lehden ensimmäinen numero julkaistiin kymmenen vuotta sitten, vuonna 2011. Verkossa avoimesti saatavilla olevaa jul-

kaisua voi jo hyvin luonnehtia arkistoksi, josta piirtyy esiin taidehistorian kotimaisella tutkimuskentällä vaihdelleet kiinnostuksen kohteet ja ajankohtaiset tutkimuskysymykset. Lehden sisältöihin on vuosien varrella panostanut moninainen joukko asiantuntijoita, kirjoittajia ja toimituskunnan jäseniä. Lehteä on kehitetty aktiivisesti ja vaiheittain – viimeksi vuodesta 2017 lähtien päätoimittaja Roni Grénin johdolla. Roni on ollut vielä mukana tämänkin numeron toimittamisessa. Haluamme lausua lämpimät kiitoksemme perimästämme lehdestä sekä *Tahitin* toimittamisen saloihin perehdyttämisestä!

Toista vuosikymmentään *Tahiti* aloittaa ajassa, jossa kuvien tekemisen, katsomisen ja esittämisen eettiset kysymykset herättävät yhä enemmän keskustelua. Vaikka kuvien eettisyyttä on tarkasteltu monenlaisilta suunnilta 1970-luvun

feministisistä katseen teorioista estetisoinnin ja arkistumisen ongelmiin, puhuttavat vastuullisuuden ja sensitiivisyyden kysymykset nykyisin entistä useammin. Millaisia arvoja tai maailmankuvia kuvat ehdottavat? Miten kuvia tulisi lukea, ja miten niistä voi kestävästi kirjoittaa? Valinnat puhuttavat yhtä lailla asetettaessa kuvia esille museoihin tai julkaistaessa niitä lehdissä.

Toimittaessamme tämän numeron kirjoituksia, ajauduimme toistuvasti keskusteluihin kuvien voimasta, niiden moniselitteisyydestä ja kuvista kirjoittamisen vaikeudesta. Samalla numeron artikkelien välille alkoi punoutua yhteyksiä ja merkityksellisiä lankoja, joita kirjoittajat eivät itse välttämättä olleet teksteihinsä sisällyttäneet. Artikkelien kokonaisuudessa ne tulivat kuitenkin näkyviksi ja houkuttelivat tarkentamaan katsetta kuvien poliittisuutta ja etiikkaa pohtivalla tavalla.

Teppo Jokinen syventyy artikkelissaan aiemmin vähän tutkitun Berndt Lindholmin (1841–1914) maisemataiteeseen ja selvittää sen taustoja. Vaik-



ka taidehistoriassa on puhuttanut paljon eritoten naistaiteilijoiden näkymättömyys ja näkyväksi tekeminen, riittää historiankirjoituksessa katvealueita muuallakin. Jokinen pohtii Lindholmin ”suomalaisten metsien” kansallista luonnetta: mikä teoksissa oikeastaan on ”suomalaista” ja miksi taiteilija on hyödyntänyt maisemataiteessaan ”suomalaisuuteen” liitettyä eksotiikkaa?

Anna Vepsän artikkeli tuo esille Kuopion koulukunnan uusekspressionistien 1980-luvulla maalaamien naiskuvien väkivaltaisuutta ja eroottisuutta. Vepsä etsii teosten suhdetta tuolloisiin käsityksiin naisesta, mutta osoittaa maalausten aiheiden ja esitystavan kytköksiä myös 1900-luvun alun ekspressionismiin. Rajujen naiskuvien provokatiivisuus ”pistää silmään”, kuten Vepsä luonnehtii. Artikkelin osoittaa samalla kuvien moniselitteisyyttä, niiden asettamista kantaottavuuden ja kuvaustavan eettisten haasteiden epäselville rajoille.

Silmään pistävät naiskuvat ja suomalaisiksi nimetyt metsät nostavat esiin myös kysymyksen katsojan roolista. Vaikka vastuu lepää kuvan tekijänkin harteilla, sen paino tuntuu myös toisaalla – vastaanottajassa. Mitä katsoja näkemälleen kuvalla tekee? Mitä ja miten tutkija siitä kirjoittaa? Millaiseen asiayhteyteen kuraattori teoksen asettaa?

Ari Tanhuanpään katsausartikkelissa käsitellään Auschwitz-Birkenaun keskitysleirillä salaa otettujen valokuvien jälkielämää Gerhard Richterin *Birkenau*-maalaussarjassa (2014) sekä Georges Didi-Hubermanin kuvia käsittelevän esseen julkaisua seuranneessa kriittisessä keskustelussa. Keskustelun ytimenä Tanhuanpään artikkelissa on filosofinen käsitys kuvasta ylipäätään.

Johanna Mikkola tarkastelee katsausartikkelissaan menehtyneiden, sairastuneiden ja toipilaina olevien lasten kuvia 1800- ja 1900-luvun vaihteen kontekstissa. Analyysin kohteena on Magnus Enckellin, Hanna Frosterus-Segerstrålen ja Helene Schjerfbeckin teoksia. Mikkola hahmottelee

myös sairauteen liittyviä yhteiskunnallisia kysymyksiä ja avaa esimerkiksi diakonissalaitoksen merkitystä vuosisadan vaihteessa.

Tunnettujen, kanonisoitujen teosten, kuten Schjerfbeckin *Toipilaan* (1888), edessä ei aina huomaa samalla katsovansa myös inhimillistä kärsimystä. Nähdäkseen on katsottava uudella tavalla, mielletävä kuva toisin. Vastaanottajan kysymyksillä ja katseella on väliä.

Eri tavoin jännitteiset ja latautuneet kuvat ovat tarkastelun kohteena kaikissa edellä mainituissa artikkeleissa. Jacques Rancière on luonnehtinut ”sietämättömiksi” (*intolerable*) kuvia, jotka herrättävät katsojassaan ahdistusta. Vaikka niiden tarkoitus olisi alkuaan hyvä, liian suorapuheinen tapa esittää todellisuutta tekee niistä sietämättömiä, vaikeita hyväksyä.¹ Suomessa kärsimyksen kuvaamisen eettisyydestä on käyty keskustelua muun muassa Meeri Koutaniemen valokuvien äärellä. Kenialaisten tyttöjen ympärileikkausta kuvaava valokuvasarja vuoroin tuomittiin, vuoroin palkittiin. Eräessä haastattelussaan Koutaniemi perusteli kuvia juuri tarpeella vaikuttaa. Ne olivat alku toiminnalle:

En usko, että valokuvalla yksinään voi vaikuttaa tarpeeksi. Valokuva on valjastettava työkaluksi, jonka avulla kampanjoidaan, luennoidaan, ravistellaan ja aktivoidaan ihmisiä. Valokuva on vasta kysymys, johon vastataan toiminnalla.²

Kuvien eettisyydelle ei aina ole selkeitä ja yksiselitteisiä ohjenuoria, vaan niitä on arvioitava jatkuvasti uudelleen. Oma voimaansa uhkuvista kuvista kirjoittaminen, niiden kanssa ajattelu ja argumentointi ei myöskään ole helppoa. Kuvat ovat usein monitulkintaisia, vaivaannuttavia ja toisinaan täysin sietämättömiäkin. Samalla ne vaativat meitä kohtaamaan itsemme katsojina

1 Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator* (London: Verso, 2011), 81–85.

2 Kristiina Koskinen, ”Kärsimys kahvipöydässä,” *Maailman kuvalehti* 15.6.2015. <https://www.maailmankuvalehti.fi/2015/6/pitkat/karsimys-kahvipoydassa/>



ja ajattelijoina. Kenties vaikeita kuvia tulisikin ajatella kipupisteinä, joita on kaikesta huolimatta jollain tavoin käsiteltävä. Niiden äärelle voi ainakin koettaa pysähtyä – ja sietää niiden asettamaa haastetta ja vaikeutta.

Artikkeleiden lisäksi numerossa julkaistaan useampia kiinnostavia kirja-arvioita sekä väitösluentoja. Taidehistoriallisen tutkimuksen saralla tapahtuu nyt paljon! Toivotamme ajatuksia herättäviä hetkiä lukijoillemme ja pitkää ikää uutta vuosikymmentään aloittavalle *Tahitille!*

FT, TaM **Nina Kokkinen** työskentelee tutkijatohtorina Donner-instituutissa (Åbo Akademin säätiö). Hän on perehtynyt taiteen ja uskonnollisuuden välisiin kytköksiin, 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun taiteeseen sekä modernin ja sen jälkeisen taiteen esoteeriseen henkisyyteen.

FT **Riikka Niemelä** on nykytaiteen historian tutkija ja ma. yliopisto-opettaja Turun yliopiston taidehistorian oppiaineessa.

Puu Berndt Lindholmin maisemamaalauksissa

Kahden *Metsänsisusta*-teoksen tarkastelua

Teppo Jokinen

doi.org/10.23995/tht.113571



Artikkelissani esittelen maisemamaalari Berndt Lindholmin (1841–1914) kahta *Metsänsisusta*-teosta niissä esiintyvän puukuvauksen näkökulmasta. Koska Lindholmista ja hänen tuotannostaan on toistaiseksi ilmestynyt verraten vähän taidehistoriallista tutkimusta, erittelen aluksi seikkaperäisesti esikuvien ja taideopetuksen merkitystä taiteilijan metsäkuvausten taustalla. Oma tarkasteluaiheena on eri puulajien esityshistoria maisemamaalauksessa koskien erityisesti havupuita. Lopuksi nostan esiin kysymykset teosten kansallisista painotuksista ja taiteilijan patriotismista. Kirjoituksen tutkimusaineisto pohjautuu parhaillaan laadinnan alla olevaan elämänkerralliseen tutkimukseeni Berndt Lindholmista.

Avainsanat: maisemamaalaus, metsämaisema, taidehistoriallinen tutkimus, 1800-luku, Berndt Lindholm, Werner Holmberg, Philipp Röth, puu kuvataiteessa, kansallinen taide



Loviisassa syntynyt taidemaalari Berndt Lindholmia (1841–1914) on pidetty keskeisenä maisemamaalauksen edustajana niin Suomen kuin – Göteborgiin 1876 tapahtuneen muuttonsa jälkeen – Ruotsin taidekentällä. Taiteilijasta ja hänen tuotannostaan on kuitenkin toistaiseksi julkaistu verraten vähän taidehistoriallista tutkimusta¹. Lindholm tunnetaan lähinnä metsä- ja rannikkoaiheisista maisemamaalauksistaan, jotka muodostavatkin määrällisesti suurimman osan hänen tuotannostaan. Artikkelissani selvitän Lindholmin puun kuvausta ja sen lähtökohtia kahdessa hänen kuusimetsää esittävässä *Metsänsisusta*-maalauksessaan vuosilta 1878 ja 1882. Tarkastelen niitä kolmen kysymyksen kautta: mikä merkitys oli esikuvilla ja taideopetuksella maalausten taustalla, mikä asema havupuilla oli Lindholmin maisemamaalauksissa ja millaisia mahdollisia kansallisia painotuksia taiteilija rakensi niihin.

Puu on sinänsä kuvataiteilijoiden teoksissaan laajasti eri aikoina käyttämä aihe; se on kvaliteetillisesti helposti tunnistettava ja se voi esiintyä myös taideteoksen pääteemana. Maisemamaalauksissa puun itsenäisen aseman taiteellisenä kuvauskohteena on nähty kohonneen erityisesti Ranskassa 1800-luvulla niin sanotun Barbizonin koulukunnan suosimien metsäaiheisten teosten myötä, vaikkakin puu on paljon kauemmin ollut yksi hallitseva ja välttämätön elementti maisemamaalauksissa ylipäätään.² Tähänastinen

- 1 Lindholmin taiteen ja elämän pääpiirteitä on selvittänyt lähinnä Aimo Reitala: Aimo Reitala, "Berndt Lindholm," teoksessa *Berndt Lindholm*, (Turku: Turun taidemuseo, 1995); Aimo Reitala, "Maalauksista 1860–1880," teoksessa *Ars Suomen taide 3*, toim. Salme Sarajas-Korte & al. (Helsinki: Otava, 1989), 108–149. Olen parhaillaan laatimassa Suomen Kulttuurirahaston tuella elämäkerrallista esitystä Berndt Lindholmista.
- 2 Christophe Duvivier, *L'arbre dans la peinture de paysage entre 1850 et 1920 de Corot à Matisse* (Paris: Somogy Éditions d'Art, 2012), 7–8; "Barbizonilaisten" keskuudessa näyttäviä, usein kuvattuja puita personifioitiin nimeämällä niitä erisnimillä, ks. esim. Thomas Maier & Bernd Müllerschön, "Barbizon: Werden und Wirkung," teoksessa *Abenteurer Barbizon*, Hg. Gerhard Finckh (Wuppertal: Von der Heydt-Museum, 2007), 89.

puun ikonografiaan liittyvä taidehistoriallinen tutkimus vaihtelee paljolti kohdemaan mukaan. Esimerkiksi Britanniassa Christiana Payne nostaa esiin puun taiteessa erityisesti 1700- ja 1800-luvulla suosioon nousseissa piirustusoppaissa ja luonnontieteellisessä puun kuvauksessa sekä päättää esityksensä John Constablen ja prerafaaliittien kauteen.³ Lukuisissa saksalaista romantiikkaa ja erityisesti Caspar David Friedrichiä käsittelevissä tutkimuksissa puuaiheiset teokset olleet luonnollisesti keskeinen teema.⁴ Ranskalaisessa taiteessa puuta kuvausobjektina on käsitelty usein juuri osana Fontainebleau metsässä maalanneiden "barbizonilaisten" tuotannossa ja myöhemmän 1800-luvun impressionismin yhteydessä.⁵

Puun esittämiseen liittyviä kuvallisia ongelmia tai puukuvauksen vaikutusta katsojaan on tuotu esiin eri yhteyksissä. Saksalainen taidehistorioitsija Bernd Wolfgang Lindemann on huomauttanut, kuinka taiteilija saattaa sopivilla puulajin valinnoilla voimistaa tunnelman luomista ja kuvan vaikutusta katsojaan, ja kuinka kasvikuvaus

- 3 Christiana Payne, *Silent witnesses: trees in British art, 1760–1870* (Bristol: Samsun & Company, 2017).
- 4 Esim. *Die Romantik im Norden von Friedrich bis Turner*. Groniger Museum. (Zwolle: WBOOKS, 2018); Werner Busch, *Caspar David Friedrich* (München: C. H. Beck, 2003); Nina Amstutz, *Caspar David Friedrich: Nature and the Self* (New Haven and London: Yale University Press, 2020). Puiden kuvaamisen varhaisemmasta historiasta saksalaisessa taiteessa yleisemmin ks. Timothy Mitchell, *Art and science in German landscape painting, 1770–1840* (Oxford: Clarendon Press, 1993). Ks. myös näyttelyjulkaisu puusta taidehistoriassa ja taiteessa: Hans Gerge (Hg.), *Der Baum: In Mythologie, Kunstgeschichte und Gegenwartskunst* (Heidelberg: Ed. Braus, 1985). Puuteema Vincent van Goghin taiteessa tunnustautumisteorian pohjalta esitettynä: Afra Gethöffer, *Ein Temperament, gesehen durch die Natur. Emotion in den Landschaftsdarstellungen von Vincent van Gogh* (Dortmund: Readbox unipress, 2018), https://edoc.ub.uni-muenchen.de/21720/1/Gethoeffe_Afra.pdf.
- 5 Esim. Christophe Duvivier, *L'arbre dans la peinture de paysage*; Jones Kimberly, *In the forest of Fontainebleau* (Washington: National Gallery of Art, 2008); Laurent Wolf, "La voix des arbres dans l'histoire de la peinture." *Études* nro. 7–8 (2008): 72–83, <https://www.cairn.info/revue-etudes-2008-7-page-72.htm>.





Kuva 1. Berndt Lindholm, *Metsänsisusta*, 1878. Öljyväri kankaalle, 82 x 147 cm. Victoria Laurellin testamenttikokoelma. Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo. Kuva: [Kansallisgalleria / Kirsi Halkola, lisenssi CC0](#).

maisemakuvauksessa kohottaa erityisesti teoksen tunnelma-arvoja. Lindemannin mukaan taidehistorian piirissä on hämmästyttävän vähän tutkittu sitä, mistä alkaen ja mille epokeille maalaustaiteessa on annettu arvoa tiettyjä yksittäisiä puulajeja määrittelevälle esitykselle, tai milloin esimerkiksi taiteilijoiden kiinnostuksen kohteeksi nousivat muut kuin lehtipuut.⁶

Sveitsiläinen taidekriitikko Laurent Wolfin mukaan puun kuvauksessa ongelmat liittyvät keskeisesti puun esittämiseen kasvavana, elävänä organismina ja toisaalta sen (lehvästön) ja ympäröivän ilman välisen rajan määrittelemättömyytenä. Pilven tavoin puu on tarkasti tunnistettava kohde, mutta silti sillä ei ole tarkkaa rajaa. Yhtenä puun taiteellisen esittämisen haastaneista taiteilijoista Wolf nostaa esiin ”barbizonilaisen” Théodore Rousseau, joka esitti puita joko

muotokuvamaisesti tilakappaleina erillään ympäröivästä luonnosta tai osina metsän sisustaa, jolloin puita ympäröivä ilmatila oli havaittavissa valoefektien kautta. Wolfin mukaan molemmissa tapauksissa Rousseau nosti puun keskeiseen asemaan kuvallisena objektina eurooppalaisen maalaustaiteen historiassa.⁷

Lindholmin *Metsänsisusta*-maalaukset 1878 ja 1882

Lindholmin Göteborgissa maalaama ja vuonna 1878 valmistunut *Metsänsisusta*-teos⁸ oli esillä Pariisin maailmannäyttelyssä 1878 Venäjän osastolla nimellä *Une route dans une forêt*. Seuraavan vuoden kesänä helsinkiläinen Axel Fredrik Laurell hankki sen kokoelmaansa, josta

6 Bernd Wolfgang Lindemann, ”Böcklins Bäume. Nadelbäume in der Malerei,” teoksessa *Jahrbuch der Berliner Museen / Staatliche Museen zu Berlin*, Band 55, (Berlin: Mann, 2013), 57–64.

7 Wolf, ”La voix des arbres dans l’histoire de la peinture”, 78–79.

8 Öljy kankaalle, 82 x 147 cm, 1878. Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo, inventaarionro A II 1708.



Kuva 2. Berndt Lindholm, *Metsänsisusta*, 1882. Öljyväri kankaalle, 138,5 x 192 cm. Kokoelma Montgomery. Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo. Kuva: [Kansallisgalleria](#) / [Jukka Romu, lisenssi CC0](#).

se päätyi testamenttilahjoituksena Ateneumin taidemuseoon.⁹

Teoksen kuvatilan etuosassa olevan polun kautta katsoja johdatetaan ”tarkkailemaan” näkymää. Huomio kohdistuu tällöin etualalla polun varrella kasvavaan suureen kuuseen, josta näkyvillä on kuitenkin vain noin puolet sen korkeudesta. Latvaosan jättäminen kuvakentän ulkopuolelle, puun todellisen suuruuden salaaminen, korostaa kuusen monumentaalista ja juhlallista luonnetta. Tätä alleviivaa myös kuusen oikealle puolelle

huomattavasti pienemmäksi kuvattu, vaikkakin täysikasvuiselta näyttävä mänty. Kuvatilan sulkee oikealla puolella jyrkkä kallioseinä. Kuusen alimpien oksien alta siintää näkymä syvemmälle kuusia ja mäntyjä harvakseltaan kasvavaan ja auringonpaisteiseen metsään, jonne polku johdattaa katsetta ja pysähdyttää sen kaukana hämmöttävään halkopinoon. Näkyvissä ei ole ihmisiä eikä eläimiä täytehahmoina, staffaaseina. Silti ihmisen toiminnan jälki näkyy juuri kyseisessä puupinossa ja polussa sekä etuvasemmalla maassa makaavassa, katki sahatussa männyn latvassa. Aurinko paistaa lähes pilvetömältä taivaalta pääasiassa kuvatilan takaosaan sekä etualalle polulle, jolle oikeanpuoleinen mänty heittää – perspektiivisesti vääristyneesti esitettynä – oman varjonsa. Puiden oksistot on esitetty yksityiskohtaisesti niin, että niistä muo-

9 Lindholm, Berndt. *Berndt Lindholm B. O. Schaumanille, 18.3.1879, Göteborg*. Kirje. Kansallisgallerian arkisto, Taiteilijakirjekokoelma. Lindholm hintapyyntö teoksesta oli 3 000 mk, Laurell maksoi siitä 2 000 mk. Lindholm, Berndt. *Berndt Lindholm B. O. Schaumanille 15.12.1879, Göteborg*. Kirje. Kansallisgallerian arkisto, Taiteilijakirjekokoelma.



dostuu luonnonmukainen, lajille tunnistettava lehvästö. Polun molemmin puolin on kuvattuna suurehkoja, sammaleen peittämiä irtokivilohkareita. Oksiston, kivien ja sammaleen kuvaus tuo vahvan todellisuuden illuusion Lindholmin käyttämän kerroksellisen maalaustekniikan vuoksi, jossa kuivuneen maalikerroksen päälle on vedetty kevyesti pensselillä ohentamatonta maalia lähes haptiseksi tekstuuriksi.

Lindholm maalasi toisen kuusimetsää esittävän teoksen Moskovassa 1882 pidettyä venäläistä taidenäyttelyä silmällä pitäen. Tämän tukholmalaisilta taiteilijoilta ja taiteen asiantuntijoilta kiitosta saaneen maalauksen osti tuoreeltaan tukholmalainen tehtailija Simon Berendt yksityiskokoelmaansa.¹⁰ Lindholm joutui sen vuoksi maalaamaan näyttelyä varten uuden saman aiheisen työn, jota hän tekohetkellä itse arvioi yhdeksi parhaimmista koskaan maalaamistaan teoksista. Työn nimenä on nykyisin *Metsänsisusta* (1882).¹¹ Keväällä 1882 se oli lyhyen aikaa esillä Tukholmassa Föreningen Nordisk Konst-yhdistyksen näyttelyssä ja Helsingissä Suomen Taideyhdistyksen tiloissa, jonka jälkeen se oli näytteillä Moskovassa pidetyssä venäläis-suomalaisen taiteen näyttelyssä.¹² Maalaus oli uudelleen esillä Helsingissä Suomen Taideyhdistyksen vuosinäyttelyssä loppusyksystä 1882. Prokuraattori Robert Montgomery osti teoksen,

ja se päätyi myöhemmin testamenttilahjoituksena Ateneumin taidemuseoon.¹³

Samoin kuin neljä vuotta aikaisemmassa *Metsänsisusta*-teoksessa tässäkin maalauksen pääaiheena on metsänäkymä, jonka etualalla on vain alaosaan näkyvissä olevia kuusia ja kuvitteellisesti katsojan edestä alkava metsäpolku. Yhden, selvästi pääaiheena olevan kuusen sijaan kuvattuna on useampi polun viereen sijoittuva puu. Kahdesta kuvatilanteesta etummaisesta kuusesta on näkyvissä arviolta alle puolet puun korkeudesta. Verrattuna vuoden 1878 työhön maalauksen ilme on kevyempi ja ilmavampi: massiivinen kallioseinämä on siirretty kuva-alassa katsojasta kauemmaksi, ja polun päässä maisema avautuu viittauksenomaisesti valoisalle aukiolle, mahdollisesti järvelle. Tuuhea kuusten oksasto ei enää varjosta näkymää kuvatilanteen takaosaan, vaan katse päästetään etenemään pidemmälle esteettä filigraanisti kuvattujen koivunvesojen välistä. Katselijan ”kulkureitti” kuvatilanteessa luodaan tässäkin tapauksessa eteen avautuvan polun avulla, mutta edellisestä poiketen ”liikkuminen” kuvassa tehdään aiempaa haastavammaksi: katseen eteneminen pysäytetään edessä olevaan suureen irtokivilohkareeseen, jolloin polun vasemmalle ja edelleen kauemmaksi johtava reitti on etsittävä ja löydettävä uudelleen. Vuoden 1882 metsämaisemaankaan Lindholm ei sijoittanut henkilöihahmoja, ja viittaukset ihmisen läsnäoloon on supistettu koskemaan metsäpolkua. Kivien, sammaleen ja aluskasvillisuuden kuvaus noudattaa samaa maalaustekniikkaa, jota Lindholm käytti aiemmassa teoksessaan: läheltä katsottuna siveltimenvedot asettuvat kankaalle lähes sattumavaraisesti ja mielivaltaisesti, kun taas kauempaa katsottuna ne sulautuvat yhteen todenmukaiseksi luontokuvaksi eri kasvilajeineen.

10 Lindholm, Berndt. *Berndt Lindholm B. O. Schaumanille, 29.4.1881, Göteborg*. Kirje. Kansallisgallerian arkisto. Taiteilijakirjekokoelma. Uppsalan yliopiston estetiikan ja taidehistorian professori Carl Rupert Nyblom kirjoitti teoksesta: C. R. N. [Nyblom], ”Bildande konst”, *Post och Inrikes Tidningar*, 21.4.1881. Teoksen nykyinen sijainti ei ole tiedossani.

11 Öljy kankaalle, 138,5 x 195 cm, 1882. Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo, inventaarionro A II 1536.

12 Lindholm, Berndt. *Berndt Lindholm B. O. Schaumanille, 13.3.1882, Göteborg*. Kirje. Kansallisgallerian arkisto. Taiteilijakirjekokoelma; Lindholm, Berndt. *Berndt Lindholm B. O. Schaumanille, 12.4.1882, Stockholm*. Kirje. Kansallisgallerian arkisto. Taiteilijakirjekokoelma.

13 Montgomery osti teoksen sen ollessa esillä keväällä 1882 Helsingissä ja maksoi siitä peräti 5 000 mk. Lindholm, Berndt. *Berndt Lindholm B. O. Schaumanille, 8.5.1882, Göteborg*. Kirje. Kansallisgallerian arkisto. Taiteilijakirjekokoelma.



Esikuvia ja opastusta puiden kuvaamiseen

Lindholmin mukaan hänen kiinnostukseensa maisemamaalaukseen ja tapaansa kuvata luontoa vaikuttivat keskeisesti toisaalta Werner Holmbergin taide ja toisaalta Lindholmin saksalaisen ikätoverin Philipp Röthin (1841–1921) neuvot.¹⁴ Ensi kerran Lindholm näki Holmbergin maalauksia lukiolaisena Turussa kesällä 1859. Suomen Taideyhdistyksen järjestämässä, edellisen vuoden Helsingissä pidetyn näyttelyn pohjalta laaditussa esillepanossa Turussa oli tosin nähtävillä vain kaksi Holmbergin teosta, vuonna 1858 valmistautuneet maisemat Kurusta.¹⁵ Teosten avaran panoraamamaisia, kuvatlassa syvälle ulottuvia maisemia leimaa Holmbergille tyypillinen luonnon tunnelmallinen ja samalla tarkkan realistinen kuvaus. Molemmissa teoksissa maisemassa on kuvattuna kallioisia, metsää kasvavia mäkiä ja kuvatilan etualalla kaatuneita puunrunkoja tai katkenneita oksia.

Kyseiset teokset, ilmeisesti aiheensa ja taidokkaan kuvaustapansa vuoksi, koskettivat Lindholmia niin, että hän Turussa Piirustuskoulua käydessään ja mainitun näyttelyn jälkeen alkoi kopioida Holmbergin taidetta. Aloitettuaan opintonsa Helsingissä Aleksanterin yliopiston matemaattis-luonnontieteellisessä (silloisessa fyysis-matemaattisessa) tiedekunnassa helmikuussa 1862 Lindholm jatkoi hänelle ”rak-

kaiden Holmbergin maisemien” kopiointia.¹⁶ Samalla hän maalasi ensimmäisiä omia harjoitelmiaan, joita oli esillä seuraavan vuoden Suomen Taideyhdistyksen näyttelyssä.¹⁷ Lindholmin tekemien ja näyttelyissä esillä olleiden Holmberg-kopioiden identifiointi on teosnimien häilyvyyden vuoksi hankalaa. Vuoden 1862 Suomen Taideyhdistyksen näyttelyssä esillä oli Lindholmin kopio Holmbergin teoksesta *Torppa Kurusta* (1860) ja ilmeisesti teoksesta *Talonpoikaistalo Kurussa* (1859). Vuoden 1863 näyttelyssä oli Holmberg-kopio nimellä *Parkstykke* (mahdollisesti *Puisto varhain keväällä*, 1860) ja seuraavana vuonna kopio *Landskap*, joka on myös mainittu nimellä *Landsväg*, sekä kopio niin ikään nimellä *Landskap*, myöhemmin mainittu nimellä *Insjölandskap*. Joka tapauksessa Lindholm oli ennen taiteilijan uralle lähtemistään perehtynyt Holmbergin taiteeseen sitä kopioimalla.¹⁸

Holmbergin tuotannossa on useita suomalaismaisemia, joissa metsä ja puut ovat teemana joko avarimmassa metsäisissä maisemissa tai metsänsisuksia kuvaavissa töissä. Holmbergin pitkälle kehittämä öljyväritekniikka näyttäytyi varmasti nuorelle Lindholmille esikuvallisena, vaikkakaan itse Holmbergin maalaamisen prosessista tämä tuskin oli tarkemmin perillä. Maiseman ja luonnon kokemisessa ja edelleen välittämisesä maalaukseen sekä kuvatilan rakentamisessa vanhempi taiteilija on tarjonnut Lindholmille osviittaa. Ville Lukkarinen luonnehtii Holmberg maalausten rakennetta osista koostuviksi ”kol-

14 Lindholmin kirjeenvaihto ikätoverinsa Emil Nervanderin ja Suomen Taideyhdistyksen sihteerinä toimineen Berndt Otto Schaumanin kanssa. Schauman oli Lindholmin pitkäaikainen ystävä ja auttoi taiteilijaa teosten myynnissä Suomessa. Lähdekriittisesti on huomattava esimerkiksi Reitalankin lähteenä käyttämään Lindholmin omaelämäkerrallisia tietoja sisältävään kirjeen 1878 paikoin dramatisoivan Lindholmin kehitystä taiteilijana. Lindholm, Berndt. *Berndt Lindholm B. O. Schaumanille, 28.1.1878, Göteborg*. Kirje. Kansalliskallerian arkisto. Taiteilijakirjekokoelma.

15 Förteckning öfver konstproducterne vid Finska Konstföreningens exposition i Åbo 1859. Finska Konstföreningen (*Åbo: [J. W. Lilja], 1859*). Luettelon teos *Maisema Pirkkalasta* (Landskap, Birkala) on nykyisin nimeltään *Maisema Kurusta iltavalaistuksessa*.

16 ”I början på året 1862 kam jag till Helsingfors, der jag med stort interesse återsåg de Holmberska taflorna samt flera större till. Nästan hela våren egnad till copiering af dessa mina kära landskap”. *Berndt Lindholm B. O. Schaumanille, 28.1.1878, Göteborg*.

17 *Finska Konstföreningens exposition 1863* (Helsingfors: Finska Konstföreningen, 1863).

18 Huutokaupassa on ollut myytävänä Lindholmin kopio Holmbergin teoksesta *Torppa Kurussa* (1860) nimellä Hämeenmaasta. Teoksen alkuperäisyyttä ei ole voitu tässä yhteydessä varmistaa. Hagelstam. *Hagelstam's: Bulevardin huutokaupat 30.11.1989* (Helsinki: Hagelstam, 1989), 39.



Kuva 3. Werner Holmberg, *Suomalainen koivumäki*, 1858. Öljyväri kankaalle, 57 x 63 cm. Suomen kansallismuseo / Cygnaeuksen gallerian kokoelma. Kuva: Museovirasto, kaikki oikeudet pidätetään.



laaseiksi”, mikä juontuu taiteilijan fragmentaarista ympäristön havaintoprosessista. Tällöin luontoa kuvataan totuudenmukaisesti, mutta samalla todellisuutta jalostetaan karsimalla esitettävästä kohteesta epäolennaisuuksia ja satunnaisuuksia.¹⁹

Lindholmin metsäkuvausten sommitteluratkaisuihin liittyen on mielenkiintoista verrata keskenään esimerkiksi Holmbergin vuonna 1858 maalaamia teoksia *Suomalainen koivumäki* ja

Suomalainen mäntymäki (myös nimellä *Suomalainen havumetsä*). Holmberg on kuvannut molempiin teoksiin saman metsäisen kalliorinteen, mutta kuva-alan vasemmalla kasvava puu on toisessa maalauksessa koivu, toisessa se on vaihdettu männyksi.²⁰ Saman tapaisen puun ”vaihtamisen” Lindholm teki teokseensa *Näköala Baldersnäsistä* (1885). Ruotsalaisen sisäjärven rantamaiseman keskiössä on kuvattuna suurikokoinen kuusi. Kirjeessään Lindholm mainitsee, että maalauksen luontokuvaus on jotensakin totuudenmukainen, mutta todelli-

19 Ville Lukkarinen, ”Werner Holmberg: suomalaismaiseimia Düsseldorfin-ateljeesta,” teoksessa *Werner Holmberg*, (Helsinki: Parvs, 2017), 92–94. Sinänsä tärkeää kysymystä Lindholmin taiteen realismin luonteesta ei ole tässä yhteydessä mahdollista selvittää ja argumentoida. Realismin (ja naturalismin) määrittelystä ja siitä käydystä keskustelusta 1800-luvulla ks. Riitta Konttinen, *Totuus enemmän kuin kauneus. Naistaiteilija, realismi ja naturalismi 1880-luvulla. Amélie Lundahl, Maria Wiik, Helena Westermarck, Helene Schjerfbeck ja Elin Danielson* (Helsinki: Otava, 1991), 70–95 ja Lotta Nylund, *Naturalismes problematik. C. G. Estlanders, J. J. Tikkanens och Helena Westermarcks utsagor om konsten åren 1879–1886. Avhandling pro gradu 2013*. Helsingin yliopiston kirjasto.

20 Vaikka Lindholm ei nähnyt kyseisiä maalauksia niiden ollessa samanaikaisesti esillä Helsingissä Holmberg-muistonäyttelyssä syksyllä 1861, voi olettaa hänen olleen tietoinen niiden olemassaolosta. Helsinkiin muutettuaan 1862 Lindholm on voinut nähdä *Koivumäki*-teoksen sen tuolloin omistaneen Cygnaeuksen luona. *Mäntymäki* kuului näyttelyluettelon mukaan F. af Björkstenille. Mikäli kyseessä on Frans Henrik af Björksten (1829–1873), on Lindholm ennen Helsinkiin muuttoaan saattanut nähdä teoksen vierailulla Björkstenien luona. Turun hovioikeuden notaarina Björksten oli niin ikään hovioikeudessa työskennelleen Lindholmin isän työtoveri.



suudessa kuvatun kuusen kohdalla kasvoi kuitenkin suuri koivu. Lindholm puolustelee maiseman muuttamista maalauksessa sanomalla, että teokseen sommiteltu luonto voidaan aina kuvata yleisölle ”monumentaalisemmaksi” tai suurenmoisemmaksi, vaikuttavammaksi kuten myös luonnonmukaisemmaksi (naturesannare), vaikkakin asia on taiteilijoiden keskuudessa kiistan alainen.²¹ Lindholm muunteli tässä kohden tietoisesti maalaustaan tuodakseen paremmin esiin luonnossa näkemänsä syvällisemmän viestin tai teoksen sanomaa ylevöittävän näkemyksensä. Kuten alempana käy ilmi, Lindholm teki vastaavanlaisesti sommittelumuutoksia myös varhaisiin *Metsänsisusta*-teoksiinsa.

Holmbergin maalauksia kopioidessaan Lindholm on saattanut myös – tiedostaen tai tiedostamattaan – sisäistää suhdegeometrisia sommitteluperiaatteita, kuten kuvatilan jakoa tiettyjen harmonisiksi nähtyjen suhteiden avulla ja korostettavien tapahtumien tai esineiden sijoittamista jaon synnyttämiin jännitteisiin kohtiin. Lindholm ei itse koskaan tuonut esiin sommitteluperiaatteitaan. Tämä ei sinänsä ole lainkaan poikkeuksellista 1800-luvun taiteilijoiden keskuudessa. Myös tietomme esimerkiksi akatemiaopetuksen piirissä annetusta sommitteluopista ovat varsin puutteellisia. Samoin taidehistorioitsijat ovat olleet varovaisia analysoimaan teoksissa mahdollisesti käytettyjä suhdessäntöjärjestelmiä ja niiden taustoja. Vaikka esimerkiksi kultaiseksi leikkaukseksi kutsuttua kuvapinnan jakoperiaatetta on kautta aikojen pidetty esteettisesti miellyttävänä suhteena, on pelkästään teoksen suhteita kartoittamalla vai-

kea todistaa, mistä kyseinen taiteilija on hankkinut tietonsa kuvatilan jakamisperiaatteista ja kuinka systemaattisesti hän on tietoa soveltanut – vai perustuuko sommittelu muutoin opittuihin konventioihin ja ”kouliintuneeseen silmään”.²²

Mainitun kaltaisia sommittelukäytänteitä voi mielestäni löytää esimerkiksi Werner Holmbergin metsäaiheisesta teoksesta *Sammaleinen kallio metsässä* vuodelta 1857.²³ Lindholmin vuoden 1878 *Metsäsisusta*-teoksessa kuvauksen keskiössä olevan suuren kuusen rungon vasen reuna sijoittuu kuvan vertikaalisti jakavalle vasemmanpuoleiselle kultaiselle leikkaukselle, kun taas oikeanpuoleiselle pystysuoralle kultaiselle leikkaukselle sijoittuu lähimmäksi kuvatun männyn rungon oikea puoli. Maalauksessa katseen päätepisteenä toimii taustalla hämöttävä puupino. Sen alareuna sijoittuu viivalle, joka jakaa kuvan alhaalta horisontaalisesti neljänneksen korkeudelta. Toisaalta pino rajautuu alkavaksi pystysuorasta, maalauksen vasemman kolmanneksen määrittävistä linjasta. Vuoden 1882 *Metsänsisusta*-teoksessa oikeanpuoleinen pystysuora kultainen leikkaus asettuu polun etualalle kohtaan, jossa katsojan voi kuvitella luontevimmin seisovan teoksen edessä ja aloitettavan ”matkansa kuvatilaan”. Kuinka tietoisesti Lindholm käytti tämän kaltaisia apuviivoja tai

21 Lindholm, Berndt. *Berndt Lindholm B. O. Schaumanille, 16.3.1885, Göteborg*. Kirje. Kansallisgallerian arkisto. Taiteilijakirjekokoelma; Lindholm teki tutkielmia Badernäsissä kesällä 1884 ja maalasi seudulta useita teoksia. Kyseisen maiseman hän maalasi valmiiksi ateljeessa talvella 1885. Huutokaupassa on ollut myytävänä samalta paikalta maalattu toinen, pienikokoinen työ, jossa kuusen kohdalla kasvaa koivu. Teoksen alkuperäisyyttä ei ole voitu tässä yhteydessä varmistaa. Hörhammer. *Finlandia 21.4.1990* (Helsinki: Hörhammerin arvohuutokauppa, 1990), 50.

22 Ks. esim. Werner Buschin huomioita 1800-luvun taiteilijoiden kuvien rakentamisperiaatteisiin: Busch, *Caspar David Friedrich*, erit. 101–128.; Werner Busch, ”Ästhetische Ordnungsprinzipien: Zur Sinnstiftung bei Caspar David Friedrich & Adolph Menzel,” teoksessa *Göttlich Goldenen Genial: Weltformel Goldener Schnitt?*, herausgegeben von Lieselotte Kugler & Oliver Götze (München: Hirmer, 2016).

23 Guassi paperille, 38 x 52,5 cm, 1857. Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo, inventaarionro A I 470:109. Työ toimi tutkielmana öljyvärimaalauksille *Suomalainen koivumäki* ja *Suomalainen mäntymäki*. Siinä esim. taustalla kasvavan koivun rungon vasen kylki asettuu vasemmanpuoleiselle pystysuoralle kultaiselle leikkaukselle. Teoksen dramaattinen osa, kuusenrunkon katkeamiskohta, osuu täsmälleen kuva-alan keskipisteeseen. Lisäksi runko jakaa kuvatilaa diagonaalisesti siten, että rungon latva jakaa maalauksen vasemman laidan suhteessa 1:3 ja rungosta piirretty imaginäärinen jatke puolestaan oikean laidan suhteessa 2:3.



suhteita sommittelun rakentamisessa, tai mitä kautta hän omaksui tai oppi niiden käytön, jää toistaiseksi arvailujen varaan.

Holmbergin esikuvan ohella on huomattava Magnus von Wrightin merkitys Lindholmille kannustajana ja opettajana. Magnus von Wright toimi yliopiston piirustussalin pääopettajana, kun Lindholm aloitti opinnot yliopistossa keväällä 1862 osallistuen samalla piirustussalilla tämän antamaan opetukseen. Lisäksi ollessaan Helsingin Reaalikoulun vapaaoppilaana lukuvuonna 1862–1863 Lindholm sai siellä opetusta von Wrightiltä. Keväällä 1863 hän sai jopa sijaita osan Magnus von Wrightin koululla pitämistä piirustustunneista.²⁴

Tutustuminen Philipp Röthiin Düsseldorfissa

Huolimatta Holmbergin teosten tuottamasta innostuksesta taiteen tekemiseen ei nuoren Lindholmin uravalinta ollut vielä mitenkään itsestään selvä asia. Magnus von Wrightin ja Fredrik Cygnaeuksen ehdotuksesta sekä osin taideyhdistyksen tuella hän päätti kokeilumielessä aloittaa taideopinnot Düsseldorfin taideakatemiassa syksyllä 1863.

Lindholm suoritti Düsseldorfissa vain vuoden pituisen valmistavan kurssin. Elämäkertatiedoissaan hän itsevarmasti kuvailee olleensa kurssinsa oppilaista ainoa, joka päättäväisesti halusi maisemamaalariksi, vaikkei koulun opetus siihen kannustanutkaan.²⁵ Lindholmin kirjeet Helsingin-aikaiselle opiskelutoverille

Emil Nervanderille antavat kuvan nöyremmästä Lindholmista, joka huomasi olleensa tuolloin liiaksi aloittelija pystyäkseen vielä itsenäisesti maalamaan taulua. Hän kertoi paneutuvansa vakavasti piirtämisen alkeiden perusteelliseen opiskeluun. Ahkeran opiskelun avulla hän kuitenkin arveli vuoden kuluttua voivansa pyrkiä maisemamaalausluokalle.²⁶ Suunnitelma kuitenkin muuttui. Tapahtumain kulkuun ja Lindholmin akatemiaopintojen ennenaikaiseen päättymiseen vaikutti ratkaisevasti Lindholmin ystäväystyminen Düsseldorfin vuotta aiemmin muuttaneen taidemaalari Philipp Röthin kanssa. Tämän luonnon mukaan laatimat harjoitelmat ja piirustukset tekivät Lindholmiin suuren vaikutuksen. Niinpä hän mielellään suostui ikätoverinsa ehdotukseen lähteä elokuussa 1864 yhteiselle luontovaellukselle Münchenin ympäristöön piirtämään ja maalaamaan ulkona luonnossa tämän ohjauksen alaisuudessa. Koska Lindholm ei koskaan ehtinyt nauttia Düsseldorfin akatemian antamaa opetusta öljyvärimaalauksessa tai maisemamaalauksessa, on maininta Röthistä Lindholmin ensimmäisenä maisemamaalauksen opettajana oikeutettu.²⁷

Lindholmin mukaan vasta Röthin avulla hän oppi näkemään luonnon monet maalaukselliset aiheet.²⁸ Nuoresta iästään huolimatta Röth omaisi ajan merkittävien taiteilijoiden opissa saadun monipuolisen koulutuksen, mitä on tässä kohdin syytä tuoda tarkemmin esiin. Hänen opettajiinsa lukeutuivat muun muassa maisema- ja muotokuvamaalari Wilhelm Horst, Carl Ludwig Seeger, Paul Weber ja August Lucas. Lucasin tuotanto sijoittuu aikaan, jota hallitsi jännite to-

24 Magnus von Wright, *Dagbok 1863–1868. Konstnärbröderna von Wrights dagböcker*, 5. (Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 2004), 13–14, 51.

25 ”Den heliga Andreas [prof. Andreas Müller] hatade landskapsmåleriet och alla dess idkare, ty allmänna tanken om dem är att de ej kunna teckna och hafva mycket dåliga grunder. [-] Jag var den enda af dåvarande elever (omk. 30) som bestämdt ämnade blifva landskapsmålare.” *Berndt Lindholm B. O. Schaumaille*, 28.1.1878, Göteborg.

26 Lindholm, Berndt. *Berndt Lindholm Emil Nervanderille*, 4.11.1863, Düsseldorf. Kirje. Kansallisgallerian arkisto. Taiteilijakirjeet.

27 ”[-] under sträng och på samma gång kamratlig ledning af Röth, som på det sättet blef min första läraren i landskapsmålning.” *Berndt Lindholm B. O. Schaumaille*, 28.1.1878, Göteborg.

28 Lindholm, Berndt. *Berndt Lindholm Emil Nervanderille*, 12.9.1864, Haimhausen. Kirje. Kansallisgallerian arkisto. Taiteilijakirjekokoelma.



dellisuudelle uskollisen luonnon toisinnon ja romanttisesti latautuneen maisemakuvauksen välillä. Kuten Dagmar Boltze on todennut, Lucasin kiinnostus puiden monimuotoisuuden kuvaukseen on nähtävissä koko hänen tuotannossaan, ja tämän mielenkiinnon hän välitti oppilaalleen Röthille. Lucasin vaikutuksesta Röth löysi herkän yhteyden maiseman maalaukselliseen kauneuteen ja sen yksittäisiin aiheisiin, kuten juuri puihin, ja niiden sovittamiseen kuva-aiheeseen.²⁹

Carl Seegerin opissa Röth paneutui vanhojen mestareiden, kuten 1600-luvun alankomaalaisten taiteilijoiden töiden kopioimiseen sekä myös valo- ja sääilmiöiden tutkimiseen. Karlsruheissa Röth 1859 puolestaan omaksui Johann Wilhelm Schirmeriltä tämän luonnossa tekemistä piirustuksista ja öljyväriharjoitelmista tavan lähestyä ulkoilmamaalausta uudella tavalla.³⁰ Schirmer nojasi Karlsruheissa antamassaan opetuksessa Düsseldorfin akatemian perinteeseen. Hän oli aiemmin kehitellyt paljon juuri alankomaalaisten esikuvien pohjalta Düsseldorfin koulun – mikäli mistään yhtenäisestä koulukunnasta voi puhua – metsänsisusmaalauksen kuvausmallin, jonka vaikutus siirtyi Schirmerin oppilaalle Hans Gudelle ja edelleen Karlsruheissa tämän yksityisoppilaille, kuten sinne 1865 tulleille Berndt Lindholmille ja Hjalmar

Munsterhjelmille.³¹ Tuolloin Lindholmilla oli myös mahdollisuus Guden johdolla vierailta Schirmerin lesken luona tutustumassa edesmenneen taiteilijan luonnoskokoelmaan.³²

Paul Weberin ateljeessa saatu oppi maisemamaalauksesta tutustutti puolestaan Röthin ranskalaiseen, niin kutsutun Barbizonin maalarikunnan tuotantoon ja luonnon välittömään tutkimiseen eri aiheineen eri valaistuksissa.³³ Yllä olevat viittaukset osoittavat, kuinka Röth – joka ei koskaan

29 Dagmar Boltze, "Jahre der Ausbildung Philipp Röths in Darmstadt und Karlsruhe," Teoksessa *Philipp Röth (1841–1921): Werkverzeichnis der Gemälde*, herausgegeben von Wilhelm Grovermann & al. (Augsburg: Wißner-Verlag, 2019), 23–24.

30 Ibid., 32–37.

31 Schirmerin maisemamaalauksen esikuvista ja luonnon mukaan tehdyistä harjoitelmista ks.: Siegmund Holsten, "Johann Wilhelm Schirmer in der Spannungsfeldern von Wirklichkeit und Ideal, Modernität und Tradition," teoksessa *Johann Wilhelm Schirmer in seiner Zeit: Landschaft im 19. Jahrhundert zwischen Wirklichkeit und Ideal*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe & Suermondt-Ludwig-Museum Aachen (Heidelberg: Kehrer Verlag, 2002), 9–16; Bettina Baumgärtel, "Naturstudie und landschaftliche Komposition," teoksessa *Johann Wilhelm Schirmer in seiner Zeit: Landschaft im 19. Jahrhundert zwischen Wirklichkeit und Ideal*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe & Suermondt-Ludwig-Museum Aachen (Heidelberg: Kehrer Verlag, 2002), 17–23; Uta Husmeier-Schirlitz, "Die weiter Ferne so nah – Schirmers Reiseskizzen und ihre Bedeutung für sein malerisches Œuvre," teoksessa *Johann Wilhelm Schirmer. Vom Rheinland in die Welt. Band I*, herausgegeben von Marcell Perce & al. (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2010), 110–143. Ks. myös: Lukkarinen, "Werner Holmberg," 96–97 ja Anne-Maria Pennonen, "Werner Holmbergin jalanjäljissä Saksassa," teoksessa *Werner Holmberg* (Helsinki: Parvus, 2017), 43. Kiinnostuksesta luonnontieteellisiin ilmiöihin ja luonnon todenmukaiseen kuvaukseen Düsseldorfin maalareiden keskuudessa 1800-luvun alkupuoliskolla ks. myös Anne-Maria Pennonen, *In Search of Scientific and Artistic Landscape* (Helsinki: Kansallisgalleria, 2020). Pennonen rajaa Berndt Lindholmin tutkimuskohteensa ulkopuolelle.

32 Kokoelma teki vierailijoihin suuren vaikutuksen ja Lindholm pyysi Nervanderia ehdottamaan Suomen Taideyhdistykselle joidenkin Schirmerin luonnosten hankkimista opetuskäyttöön. Lindholm tarjoutui Guden avustuksella valitsemaan tarkoitukseen sopivimmat työt. Aie ei realisoitunut. Lindholm, Berndt. *Berndt Lindholm Emil Nervanderille 30.10.1865, Karlsruhe*. Kirje. Kansallisgallerian arkisto. Taiteilijakirjekokoelma.

33 Boltze, "Jahre der Ausbildung Philipp Röths," passim. Ks. myös Bettina Best, "Die Wanderjahre Philipp Röths" ja "Das Hauptwerk in München," teoksessa *Philipp Röth (1841–1921): Werkverzeichnis der Gemälde*, herausgegeben von Wilhelm Grovermann & al. (Augsburg: Wißner-Verlag, 2019).

itse opiskellut Düsseldorfin taideakatemiassa – oli jo nuorena selvillä ajan tärkeimmistä esikuvista ja opeista maisemamaalauksen alalla. Näin ollen Lindholm tuskin olisi voinut tuolloin löytää parempaa opettajaa luontokuvaukseen ja sen piirissä liikkuneisiin uusimpiin virtauksiin.

Oppia luonnon mukaan Baijerin alangoilla

Piirtäessään ja maalatessaan Röhtin seurassa Dachausissa ja Haimhausenissa Lindholm kiinnitti huomiota ympäristön puustoon. Hän kirjoitti mutkittävän Amper-joen rannoilla kasvavan tiheään eri puulajeja, kuten piilipuita, koivuja, suuria tammia ja pienempiä havupuita siellä täällä, lehmuksia, pähkinäpuita, saarnia ja poppeleita. Ne näyttäytyivät suomalaisen silmissä eksoottisina. Vieraan maan luonnon näkeminen tuotti hänelle mielihyvää, mutta samalla Lindholm oli vakuuttunut siitä, että vasta sen kautta oppii näkemään uusin silmin muutoin niin arkipäiväisenä ja yksitoikkoisena näyttäytyvää synnyinmaan luontoa. Hän huomasi kaipaavansa sitä, mistä Saksan kauniista maisemasta ei löytynyt: sammaleen peittämiä pieniä mäkiä kuivuneine puunrunkoineen ja kivineen, jotka Lindholmin mielessä nyt äkisti näyttäytyivät maalauksellisen kauniina väreiltään ja muodoiltaan. Kuinka kaunis olisikaan hänen mielestään taulu, joka kuvaisi metsäistä harjannetta osin pystyssä olevine, osin puoliksi kaatuneine paljaine puunrunkoineen tai kaskitulen hieman polttamine koivikkoineen. Maalauksen toisella puolen kiemurtelisi metsäinen polku, jolla yksinäinen kulkija vaeltaisi. Näkymä ulottuisi kaukaisuuteen harjujen tai alankomaan ylitse pilvistä esiin työntyvän auringon valaistessa sitä. Näine romantiikan värittämine mielikuvineen keskellä baijerilaista alankoseutua Lindholm toivoi pääsevänsä jo seuraavaksi kesäksi

Suomeen ja uskoi silloin näkevänsä kotimaan luonnon toisin silmin kuin aiemmin.³⁴

Kyiseiseltä matkalta on säilynyt yksittäisiä luonnoksia Lindholmilta ja Röthiltä. Ruotsin Nationalmuseumissa Tukholmassa on Lindholmin piirros Amper-joen varrelta sekä öljyväriluonnos joenpientareesta.³⁵ Göteborgin taidemuseossa on Lindholmin elokuulle 1864 päiväämä luonnospiirustus, joka esittää mäen törmää, tietä ja sen varrella kasvavia pensaita ja lehtipuita.³⁶ Täsmälleen samasta kohtaa Röth on viimeistellyt seuraavana vuonna valmistuneen öljyväriytyönsä *Gänsehirtin auf einem Weg*, jossa taiteilija on korostanut keskellä kohoavaa puuta muotokuvamaisesti.³⁷ Piirustus ja maalaus osoittavat, kuinka läheisesti Lindholm ja Röth tuolloin työskentelivät, ja osin samojen näkymien parissa.

Suomessa Ateneumin taidemuseon kokoelmassa on Lindholmin lehtipuita ja kahden mäentörmän välissä kulkevaa tietä esittävä öljyväriluonnos, nykyiseltä nimeltään *Koivumaisema*.³⁸ Luonnoksen perusteella Lindholmin on jo varhain nähty pystyneen tarkastelemaan luontoa perinteestä poikkeavalla uudella, välittömällä tavalla ja syrjäyttäneen sovinnaisen maalaustaitteen rajoja ymmärtämällä varhain modernin

34 *Berndt Lindholm Emil Nervanderille, 12.9.1864, Haimhausen.* Loviisasta kotoisin olleelle Lindholmille seudun tyypilliset vierinkiviharjut sammaleisine kivenlohkareineen ja harvakseltaan kasvavine puunrunkoineen olivat hänelle luonnollisesti tuttu luontoaihe.

35 *Landskap*, blyerts på papper, 22,4 x 32,4 cm, 1864, inv.nr. NMH 156/1945 ja *Landskapstudie*, olja på papper, 23 x 29,5 cm, 1864, inv.nr. NM 3622. Nationalmuseum <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&lang=sv>. *Landskapstudiasta* ei ole kuvaa verkkosivulla.

36 *Landskapsstudie*, blyerts på papper, 28,5 x 36 cm, 11.8.1864, inv.nr. T 16/1938. Göteborgs konstmuseum.

37 Kuva yksityisomistuksessa olevasta teoksesta (32,5 x 46 cm): Best, "Die Wanderjahre Philipp Röths", 61.

38 *Koivumaisema*, öljy paperille, 22,5 x 24 cm, inventarionumero A II 1201, Ateneumin taidemuseo.



Kuva 4. *Metsäinen mäki ja laaja tasankomaa* on toinen Lindholmin Baijerin matkan innoittamana Düsseldorfissa 1865 maalaamista näyttelyteoksista. Berndt Lindholm, *Metsäinen mäki ja laaja tasankomaa, aihe Baijerista*, 1865. Öljyväri kankaalle, 36 x 60,5 cm. Suomen kansallismuseo / Cygnaeuksen gallerian kokoelma. Kuva: Markku Haverinen / Museovirasto, kaikki oikeudet pidätetään.

ulkoilmamaalauksen merkityksen.³⁹ Kyseessä oli kuitenkin taiteilijoiden tuolloin, ja jo paljon aikaisemmin, käyttämä tavanomainen keino kerätä ulkona tehtyjen öljyväriluonnoksien avulla kokemuksia luonnon väri- ja valo-olosuhteista. Kuten viimeaikaisissa tutkimuksissa on korostettu, öljyväriillä tehtyjen tutkielmien teolla ulkotiloissa ja matkoilla sekä öljyväriluonnosten merkityksellä maisemamaalauksen luomisprosessissa on huomattavasti pidempi historia ja toisenlainen funktio kuin niillä jälkikäteen on

helposti ajateltu olleen.⁴⁰ Ellei *Koivumaiseman* kaltaisia öljyväriluonnoksia kiinnitetä historialliseen kontekstiinsa, niitä erehtyy helposti tulkitsemaan ennakoivina näyttönä myöhempien

39 Ks. esim.: Timo Huusko, "Berndt Lindholm 1841–1914: Koivumaisema, 1864," teoksessa *Ateneumin taide*, toim. Mari Alijoki, Annaleena Lampola & Hanne Selkokari (Helsinki: Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo, 2019), 43; Soile Sinisalo, "Berndt Lindholm," teoksessa *Pinx.: Maalaustaide Suomessa: maalta kaupunkiin*, toim. Helena Sederholm & al., (Espoo: Weilin + Göös, 2002), 212–213.

40 Ks. esim.: Werner Busch, "... auf einen Blick, ohne den Kopf zu bewegen". Bedingungen der Ölskizze," teoksessa *Landschaftmalerei, eine Reisekunst?: Mobilität und Naturerfahrung im 19. Jahrhundert*, herausgegeben von Claudia Denk & Andreas Strobl (Berlin München: Deutscher Kunstverlag, 2017); Marcell Perse & Bories Brakebusch, "Johan Wilhelm Schirmer und die Ölstudiemalerei der Düsseldorfer Landschaftler-Schule," teoksessa *Landschaftmalerei, eine Reisekunst?: Mobilität und Naturerfahrung im 19. Jahrhundert*, herausgegeben von Claudia Denk & Andreas Strobl (Berlin München: Deutscher Kunstverlag, 2017); Pennonen, *In Search of Scientific and Artistic Landscape*, erit. sivut: 22–125. Buschin määritelmää yksinkertaistaen öljyväriluonnos on pieneen kokoon yleensä paperille tai pahville kertamaalauksella tehty maisemakuva, joka palvelee taiteilijaa yksityiskohtien tai kokonaiskomposition sekä väritutkimuksen teossa ja muistamisessa, ilman että sen tarkoituksena on olla varsinainen tutkielma ateljeessa maalattavaa itsenäistä teosta varten.



Kuva 5. Lindholmia maisemamaalaukseen pehdyttäneen Philipp Röthin varhainen puuainen luonnos. Philipp Röth, *Flusslandschaft mit Schafherde*, 1861. Öljyväri paperille, 28,2 x 36,5 cm, liimattu kartongille 29,3 x 37,3 cm (Inv.-Nr. 2014-0100). Museum Zitadelle Jülich. Kuva: Museum Zitadelle Jülich / Börries Brakebusch, kaikki oikeudet pidätetään.



taidevirtausten esiintuloista taideopiskelijan tai taiteilijan tuotannossa.⁴¹

Münchenin ympäristöön suuntautuneen matkan kokemusten rikastuttamana Lindholm maalasi ateljeetyönä kaksi näyttelyteosta. Toinen niistä, *Metsäinen mäki ja laaja tasankomaa, aihe Baijerista*⁴², kuvaa alankomaisemaa, jossa kuvatilän keskiöön sijoitetulla tiellä härkävankkuri kuljettaa heinäkuormaa. Kauempana vasemalla olevalla harjanteella kasvaa havupuumetsää, muutoin teoksen kuvapintaa hallitsee alas

sijoitetun horisontin kautta pilvisen taivaan kuvaus. Toinen maalauksista, joka niin ikään oli esillä Suomen Taideyhdistyksen näyttelyssä Helsingissä keväällä 1965, esitti aikalaiskuvauksen mukaan myös alankomaisemaa, mutta siinä puun kuvaus oli ilmeisesti keskeisemmin esillä. Teoksen etuosassa oli kuvattuna muuri, jonka edessä kasvoi kaksi suurta tammea. Kauempana tiellä kulki tytön kaitsema lammaskatras.⁴³ Näiden maalausten kuvatilän rakentamisessa ja komposition suunnittelussa Röthin apu oli ilmeinen. Teemaltaan ne myötäilevät Röthin tuon ajan teoksia, myös lammaskatrasin käyttö motiivina juontuu saksalaistoverilta. Karjalauoman kuvaaminen kulkemassa maisemassa tiellä tai puuston alla oli tuolloin tyypillistä Röthin maalauksille, joskin aiheelle on luonnollisesti muutoinkin löydettävissä esikuvat ajan maisemamaalauksessa ja toki jo vaikkapa aiempien aikojen pastoraaleissa.

41 Kuten Ville Lukkarinen on huomauttanut, esimerkiksi Holmbergin maalauksissa on toisinaan nähty anakronisesti impressionistisia piirteitä, ja ylipäätään taidehistorioitsijat olleet usein innokkaita keskittymään radikaaliksi nähtyyn Ranskan taiteeseen. Lukkarinen, "Werner Holmberg," 92–94. Ranskan taiteen uuden aikaisuuden painottaminen on johtanut myös Lindholmien myöhemmin Pariisissa tekemien öljyväriluonnosten impressionismia lähentelevään ylitulkintaan ja Lindholmien näkemiseen radikaalin uudenaikaisena taiteilijana. Esim. Reitala, "Maalaustaide 1860–1880," 121–122.

42 *Metsäinen mäki ja laaja tasankomaa, aihe Baijerista*, öljy kankaalle, 36 x 60,5 cm, inventaarionumero A I 44, Suomen kansallismuseo, Historialliset kokoelmat, Cygnaeuksen galleria.

43 [B. O. Schauman], "Återblick på konstföreningens exposition 1865." Hufvudstadsbladet 4.7.1865; "Finska konstföreningens exposition 1865", Helsingfors Tidningar 3.7.1865.



Havupuiden kuvaus maisemamaalauksessa

Aimo Reitala on aiemmin esittänyt, että Lindholm edisti 1870-luvulla metsän kuvaamista suomalaisessa taiteessa enemmän kuin kukaan toinen sitten Werner Holmbergin ja johdatti sitä pidemmälle realismiin. Hänen mukaansa Lindholm oli erityisesti kuusen kuvauksen uudistaja ja vakiinnuttaja, mitä kuvauksessa tuki realismin pyrkimys kaunistelemattomuuteen ja tunnelmakuvauksen osuuden vähentäminen.⁴⁴ Reitalan kuusen kuvauksen uudistamista koskevan huomion todentaminen vaatisi laajempaa ajan suomalaisen maisemamaalaustaiteen vertailevaa tutkimusta, mikä ei ole tässä yhteydessä mahdollista. Lindholmien maisemamaalauksissa metsän ja yksittäisen puiden kuvaaminen ennen *Metsänsisusta*-teoksia oli muuttunut vähitellen alkaen nuoruuden ajalla Loviisan saaristossa tehdyistä, merta ja niukkakasvuista rannikkoa esittävistä tutkielmista. Syksyllä 1865 Lindholm matkusti yhdessä Hjalmar Munsterhjelmin kanssa Karlsruheen Hans Guden yksityisoppilaaksi. Gude rohkaisi Lindholmia maalamaan suomalaisia karuja rannikkomaisemia. Kuitenkaan Guden opetus ja oleskelu Karlsruhessa ei pidemmän päälle vastannut Lindholmien odotuksia.⁴⁵ Seuraavan kesän Lindholm vietti jälleen Suomessa ja teki luonnoksia ja tutkielmia Loviisan lähellä Tjuvön saarella, jonka metsän hän näki kaikessa köyhyydessään erikoislaatuisen rikkaana.⁴⁶ Lindholm jatkoi maalaamista Düsseldorfissa – olematta akatemian oppilaana – vuoden 1867 lopulta alkaen. Sitä ennen Lindholm vieraili Pariisiin maailmannäyttelyssä, jossa hän ensimmäistä kertaa näki Charles-François Daubignyn teoksia. Lindholmien mukaan ne te-

kivät häneen suuren vaikutuksen, kuten myöhemmin Jean-Baptiste Camille Corot'n taide.⁴⁷ Maailmannäyttelyn taidenäyttelyssä esillä oli kahdeksan Daubignyn työtä, joissa kaikissa on kuvattuna yksittäisiä lehtipuita tai metsikköä lehvästöineen.⁴⁸ Maalauksissaan Daubigny usein korosti teosten kokonaisvaikutusta jättämällä puiden lehvistön ja oksiston kuvauksen epätar-kaksi tai erittelemättömäksi.

Ilmeisimmin juuri Daubignyn vaikutuksesta Lindholmien maalaustavassa tapahtui 1860-luvun lopulla muutos, joka johti vaimennetun, ”utuiseen harmahtavaan” valon esittämiseen, toisinaan myös aiempaa tummempisiin värikkäisiin, sekä puiden kuvauksessa lehvästön esittämiseen suurpiirteisesti. Metsäkuvausten kohteena hänellä olivat pääosin lehtipuumaaisemat Länsi-Ruotsissa. Lindholmilta oli esimerkiksi vuoden 1871 Suomen Taideyhdistyksen näyttelyssä esillä useita töitä, jotka nimistä päätellen esittivät

44 Aimo Reitala, ”Metsä suomalaisessa kuvataiteessa,” *Silva Fennica*, vol. 21 nro. 4 (1987): 441, <https://silva-fennica.fi/article/5334>

45 Lindholm, Berndt. *Berndt Lindholm Emil Nervanderille 17.2.1866, Karlsruhe*. Kirje. Kansalliskokkoon arkisto, Taiteilijakirjekokoelma.

46 *Berndt Lindholm B. O. Schaumanille 28.1.1878, Göteborg*.

47 Ibid. Daubigny vaikutti vahvasti myös Philipp Röthiin, joka Düsseldorfissa jäljensi ulkomuistista ranskalais-taiteilijan maisemamaalauksia. Lindholmien mukaan Röth halusi kopiaillaan omistaa muiston siitä, kuinka suurin ikinä elänyt maisemamaalari ymmärsi tulkita luontoa. Düsseldorfista Lindholm palasi takaisin Pariisiin ja Röth puolestaan muutti 1871 pysyvästi asumaan Müncheniin. Myöhempi Lindholmien ja Röthien mahdollinen yhteydenpito ei ole tiedossa.

48 *Vallée Optevoz, Soleil couché, Le Printemps* (nyk. Luxemburgin museossa); *Les graves au bord de la mer, à Villerville* (nyk. Marseillesin museossa); *Les Bords de l'Oise* (nyk. Bordeuaxin museossa); *Un ville près Bonnières; Villerville-sur-Mer ja Le hameau d'Optevoz. Catalogue général. Exposition Universelle de 1867 à Paris. Première parti, Groupe I* (Paris: Paul de Point, 1867), 18–19, <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV020637514>





Kuva 6. Göteborgin seudulla maalatussa luonnoksessa *Koivulehto* on valon, värin ja puiden lehvästön esittämis- tavassa nähtävissä ranskalaisen maalaustaitteen vaikutusta. Berndt Lindholm, *Koivulehto Länsi-Göötanmaalla*, 1868. Öljyväri kankaalle, 24 x 33 cm. Suomen kansallismuseo / Cygnaeuksen gallerian kokoelma. Kuva: Museo- virasto, kaikki oikeudet pidätetään.

tällaisia maisemia.⁴⁹ Näyttelyarvioissa teosten lehvästöjen kuvausta kritisoitiin detaljittoman ja

ei-luonnolliseksi nähdyn maalaustavan vuoksi.⁵⁰ Tyypillistä kyseisille maalauksille on niiden aiheiden sitominen ihmisen kultivoimaan ympäristöön henkilöahmojen tai ihmisen luontoon jättämien jälkien avulla.

49 Useat niistä ovat toistaiseksi identifioimatta. Esillä oli näyttelyluettelon mukaan: *Finsk skogsvy (Vue prise en Finlande, 1870)* ja *Strandparti från Bohusländska skärgården, stormväder* (1870), jotka oli maalattu Pariisissa ja olivat olleet esillä Pariisin Salongissa 1870. Lisäksi: *Insjölandskap från Vestergöthland, månskensbelysning*; *Ekskogsparti med få, svenskt motiv*; *En björkdunge, svensk motiv*; *Björkskogsvy från Vestergöthland* (1871); *Skärgårdslandskap från östra Nyland*; *Ekskogsinteriör från ön Hisingen, nära Götheborg*; *Strandparti från sjön Asunden, nära Götheborg*; *Parti från en trädgård på Montmarte i Paris. Finska Konstföreningen, 1871*.

Varhaisimmat selvemmin havupuumetsäiset teokset ajoittuvat 1870-luvun alkuun. Yksi ensimmäisistä on Pariisin Salongissa 1870 esillä

50 Esim. [Fredrik Berndtson], "Finska konstförenings exposition 1871", *Finlands Allmänna Tidning*, 20.5.1871; [Emil Nervander], "Om finska konstförenings exposition år 1871. Bref till en vän i Paldamo", *Hufvudstadsbladet* 20.06.1871.



ollut työ *Vue prose en Finlande*⁵¹, jota Suomessa kutsuttiin niin ikään suomalaiseksi metsänäkymäksi. Aikalaisarvioiden mukaan teoksessa avautuu avara näkymä mäntyjä kasvavalta vuoren tasanteelta, jolla kaksi puunkaatajaa palaa metsätöistä. Kompositio toteuttaa mitä ilmeisimmin aiemmin yllä lainattua Lindholmin Nervanderille 1863 kuvaamaa ihannemaisemaa. Kyseessä ei siten ollut varsinainen metsänsisusta, vaan perinteisempi, korkealta nähty ja horisonttiin avautuva maisemakuvaus. Vastaavanlainen, mutta maaseutuympäristöön sijoittuva kuvaus lienee ollut kyseessä vuonna 1872 maalatussa, Wienin maailmannäyttelyssä esillä olleessa teoksessa *Metsämaisema Savosta (Skogslandskap från Savolax)*. Maalaus esittää ilmeisimmin metsänreunaa, koska mäntymetsikön edustalla kuvailtiin olevan viljapelto ja rakennuksia; lisäksi täytehahmoilla oli ilmeisen keskeinen rooli somitelmissa. Taiteilijaa kritisoitiin siitä, että tämä ei tehnyt selvää värieroa koivujen, mäntyjen ja kuusien väreissä, mitä pidettiin luonnonvastaisena.⁵²

Välimuotoa avaran maiseman ja suljetumman metsänsisuksen kuvauksessa edustaa Lindholmin ensimmäisiin mittaviin havupuisiin kuvauksiin kuuluva, vuoden 1874 Pariisin Salongissa esillä ollut suurikokoinen (148,5 x 223

cm) teos *Suomalainen metsämaisema*.⁵³ Siinä kuva-alassa katselijaa vasten nousevalla kivisellä mäellä kasvaa pääasiassa kookkaita mäntyjä. Niiden keskelle sijoittuvalla aukeamalla on maahan kaatuneiden puiden runkoja ja parvi variksia. Kuvan oikeassa reunassa männikön välistä avautuu valoisa näkymä kaukaisuuteen, ja taustalla kajastaa aavistus järven pintaa. Mahdollisesti samankaltainen teos oli Pariisin Salongissa seuraavana vuonna näytteillä ollut, suomalaiseksi mäntymetsäksi nimetty maisema.⁵⁴ Ensimmäiset, luonteenomaisesti kuusikkoista metsää esittävät teokset ovat *Metsänsisusta*-maalaukset 1878 ja 1882. Nämäkään Lindholmin metsämaisemat eivät kuvaa luontoa ”kansallisena, koskemattomana erämaana”, jollaisiksi myöhemmin esimerkiksi useat Axel Gallénin, Eero Järnefeltin tai Pekka Halosen metsämaisemat on koettu.⁵⁵ Herääkin kysymys, missä määrin Lindholmin metsämaisemissa oli lainkaan kyse kansallisuudesta, suomalaisuudesta tai kansallisen identiteetin rakentamisesta.

51 *Salon de 1870: explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1 mai 1870*. Ministère de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts (Paris: Imprimerie Nationale, 1870), 10. Teos myytiin moskovalaiselle keräilijälle Pietarin näyttelyssä 1872. Nykyisin se on ilmeisesti Sevastopolin taidemuseon kokoelmassa, mutta yrityksistä huolimatta en ole saanut sieltä asiaan vahvistusta.

52 "Finska konstföreningens exposition 1874. I", *Morgonbladet* 08.06.1874.

53 Teoksen nimenä Salongissa oli *Foret en Finlande*. Ks. *Salon de 1874: explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1 mai 1874*. Ministère de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts. (Paris: Imprimerie Nationale, 1874), 40. Teos on nykyisin Liverpoolissa Walker Art Galleryn kokoelmassa, <https://artuk.org/discover/artists/lindholm-berndt-18411914#>. Lindholm kuoli myöhemmin, että teos oli vähällä tulla palkituksi Pariisin Salongin mitalilla. *Berndt Lindholm B. O. Schau-manille, 15.12.1879, Göteborg*.

54 Pariisissa teosnimenä oli *Foret de pins, en Finlande*. Ks. *Salon de 1875: explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1 mai 1875*. Ministère de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts. Paris: Imprimerie Nationale, 1875, 231.

55 Kansallisen maisemakuvauksen ja ”koskemattoman luonnon” ihailun aatehistoriasta ks. Ville Lukkarinen, ”Kansallisen maiseman vertauskuvallisuus ja ympäristön tila,” teoksessa *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan*, toim. Ville Lukkarinen & Annika Waenerberg (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2004), 38–62; Lindholmille luonnontilainen metsä tarkoitti hakkaamatonta ”vanhaa” metsää, jonka harvinaisuuden suhteessa aiempaan aikaan hän pani merkille Suomen matkallaan 1895. O. R. [Ossian Reuter], ”Artisten Berndt Lindholm”, *Aftonposten* 4.9.1895.



Suomalainen havumetsä?

Pariisin Salongissa 1870 esillä ollut työ *Vue prose en Finlande* mainittiin arvosteluissa – Suomessa ja Ruotsissa – esittävän suomalaista metsää.⁵⁶ Keväällä 1870 Lindholmin Pariisin ateljeessa käynyt vierailija kirjoitti nähneensä siellä maalauksia, jotka kiinnostaisivat erityisesti suomalaisia. Niissä oli usein kuvattu kotimaan metsiä, järviä ja laaksoja.⁵⁷ Mikäli ne ja teoksen *Vue prose en Finlanden* näkymä esittäisivät suomalaista maisemaa, olisi Lindholmin pitänyt tehdä ne ennen syksyä 1867, jolloin hän lähti Suomesta palaten seuraavan kerran synnyinmaahansa syksyllä 1870. Tällä välin Lindholm vietti kesät Ruotsin länsirannikolla, joten luonnosten ja tutkielmien topografinen alkuperä viittaa ennemminkin Ruotsiin. Yksi syy Salongin näyttelyyn kelpuutetun maisemateoksen nimeämiseen suomalaiseksi metsämaisemaksi saattaa olla puhtaasti markkinallinen – Lindholm mahdollisesti laskelmoi suomalaisuuden eksoottisuudellaan vetoavan ranskalaisiin ostajiin. Väitän saman markkinavetoisuuden näkyvän siinä, että Lindholm nimesi Suomessa esillä olleet maisemateoksensa nimenomaan suomalaisiksi metsiksi toivoen näin

56 [Emil Nervander], "Konstnotiser. Bref till en vän i Paldamo", *Hufvudstadsbladet* 28.10.1870; [Fredrik Berndtson], "Causerie", *Finlands Allmänna Tidning*, 26.10.1870; Ruotsalaislehden mukaan: "Deremot har jag sett de begge taflor, som en annan nordisk landskapsmålare, finnen Berndt Lindholm utställer, och som begge [-] i hög grad karakteristiska. I synnerhet gäller detta om den ena, som återgifver den finska naturen med all dess storartade ödslighet. Det är ett skogsparti, tallskogen öppnar sig till venster och låter se en sjö i bakgrunden; solen faller på denna och låter den glänsa som silfver, under det i förgrunden dagern är mildrad af moln. Det åstadkommes härigenom en förträffligt och väl verkande kontrast. Luften är utmärkt hållen, men ännu bättre äro detaljerna utförda, småskogen till höger i taflan och mossan på stenarne". "Bref från Paris", *Nya Dagligt Allehanda* 21.4.1870.

57 "Det skulle måhända intressera läsaren att göra ett besök i hr Lindholms atelier, ty der finnas för närvarande ganska många och har förut funnits ännu flere goda saker att beskåda, hvilka för oss finnar hafva någonting mycket anslående, ty det är oftast hemlandets skogar, sjöar och dalar, som äro fastade på duken". "Bref från Paris", *Helsingfors Dagblad* 28.05.1870.

vetoavansa suomalaisten patrioottisiin tunteisiin ja lisäävänsä myyntimenestystä kotimaassa.

Lindholmille metsän suomalaisuus oli jo tuolloin ilmeisen venyvä käsite, joka tarkoitti lähinnä Pohjolassa kasvavaa metsää. Lindholm kirjoitti B. O. Schaumanille Pariisissa oleskelunsa päätteeksi 1870, kuinka pohjoinen luonto (den nordiska naturen) pysyi jatkuvasti hänen koelukulenttanaan ja kuinka hänen täytyi tehdä uusia harjoitelmia kotimaassa saadakseen teoksiinsa todenmukaiset valöörit.⁵⁸ Hän kaavaili oleskelevansa kesän Jönköpingin seudulla, koska alue omasi erityisen pohjoisen luonteen. Hän toivoi myös löytävänsä sieltä uuden sopivan aiheen seuraavaan Pariisin Salongin näyttelyyn.⁵⁹ Myöhemmin hän vähätteli metsäkuvausten maantieteellisiä eroja: männyt ovat mäntyjä ja kuuset ovat kuusia, kasvoivat ne sitten Jönköpingissä tai Iisalmessa. Luonteenomaisuuden niille antoivat sammaleen peittämät kivet, jotka tekivät niistä Lindholmin mielestään aitoja suomalaisia metsiä.⁶⁰ Aikalaisarviointi ei kiinnittänyt tarkempaa huomiota Lindholmin maalausten topografiseen tai kasvitieteelliseen esitykseen. Kuitenkin katsottaessa tarkemmin esimerkiksi *Metsänsisusta*-teoksissa kuvattuina kuusia, eivät ne ulkonäöltään täysin vastaa valtaosassa Suomea kasvavia suomenmetsäkuusia, vaan muistuttavat enemmän Etelä-Ruotsissa ja Lounais-Suomessa esiintyvää luonnonvaraisen metsäkuusen tuuhealatvaista alalajia euroopanmetsäkuusta (*Picea abies* subsp. *abies*).⁶¹

Lindholmin suomalaisiksi metsänäkymiksi nimettyjä teoksia ei tulekaan ymmärtää sanan-

58 Lindholm viittasi kirjeissään Schaumanille kotimaalla aina Suomeen, myös myöhemmän Ruotsiin muuton jälkeen.

59 Lindholm, Berndt. *Berndt Lindholm B. O. Schaumanille 10.7.1870, Dunkerque*. Kirje. Kansallisgallerian arkisto. Taiteilijakirjeet.

60 Lindholm, Berndt. *Berndt Lindholm B. O. Schaumanille, 15.7.1873, Göteborg*. Kirje. Kansallisgallerian arkisto. Taiteilijakirjekokoelma

61 Jouko Rikkinen, sähköposti kirjoittajalle, 26.10.2021.



mukaisesti kansallisiksi. Ne koostuvat kerroksellisesti Lindholmin nuoruudessaan Suomessa tekemistä luontoretkestä, havainnoista ja muistikuvista sekä taiteilijan asuinpaikkakunnallaan Ruotsissa tekemistä pohjoisen (”ruotsalaisen”) metsän tutkielmista.⁶² Esimerkiksi Pariisin Salonissa 1875 näytteillä olleen teoksen *Foret de pins, en Finlande* ”suomalaisuus” lienee ollut yhden luonnosmaisien hahmotelman varassa: Pariisissa eräs ranskalainen oli ihmetellyt Lindholmin kykyä maalata teokseen suomalainen luonto muistista, koska tällä oli ollut tukena vain yksi pieni tutkielma aiheesta.⁶³

Myöskään kaksi *Metsänsisusta*-teosta eivät esitä suomalaista tai ruotsalaista metsää sinällään, vaan ovat Lindholmin ”kollaasitekniikan” tuotoksia. Vuoden 1878 maalausta varten Lindholm teki kesällä 1877 tutkielmia Uddevallan lähellä olevan Gustafsbergin metsissä. Syksyn pimeinä päivinä teoksen maalaaminen ateljeessa oli vaivalloista, ja valoisimpina päivinä hän joutui toteamaan sen heikkoudet ja työstämään värit kauttaaltaan uudelleen.⁶⁴ Vuoden 1882 *Metsänsisusta*-teosta varten Lindholm teki niin ikään havumetsätutkielmia Gustafsbergissä. B. O.

Schaumanille hän kirjoitti, että tämä teos oli kohdennettu erityisesti suomalaiselle yleisölle, jonka ostoaikeisiin hän uskoi aiemman menestyksen vuoksi. Koska suomalaisten patriottiset tunteet saattaisivat viiletä, jos he tietävät aiheen tulevan Ruotsista, Lindholm huomautti, että metsät sielläkään eivät näytä aivan sellaisilta kuin hänen maalauksissaan. Puiden rungot ovat Gustafsbergistä, mutta työt hän kertoi maalavansa ikään kuin suomalaisten silmälasien läpi: esikuvat osaan yksityiskohdista ja sammaleisiin kiviin oli otettu suomalaisista metsistä. Lindholm kertoi edellisenä kesänä Porvoossa Albert Edelfeltin huvilalla ja läheisessä havumetsässä ollessaan muistelleensa entisiä kävelyretkiään suomalaisissa villoissa ja omaperäisissä metsänsisuksissa, joissa satavuotias sammal monine värivivahteineen peitti oksat ja kivet. Näiden muistojen kirvoittamana Lindholm totesi, että hänen metsätaulujensa maisemaa saattoi kutsua suomalaiseksi metsäksi, koska hän teki ne suomalaisiksi.⁶⁵

Kymmenen vuotta myöhemmin kirjoitetussa kirjeessä Fredrik Ahlstedtille vuoden 1882 teoksen kollaasimaisuus tulee vielä yksilöidymmin esiin. Lindholmin mukaan maalauksen korkeimmat puuryhmät on ruotsalaisten tutkielmien mukaisia, kun taas lähes kaikki männyt ovat Suomesta Loviisan saaristosta, kuten myös sammaleen peittämät kivet. Kuitenkin oikealla oleva mäki on Uddevallan alueelta. Lindholm piti teosta itsekin ”mixtum compositumina”. Hän tiesi, että tällaista eri osista sekoittamalla yhteen koottua esitystä pidettiin nykyisin pahana asiana erityisesti maalaustaiteessa. Lindholm kirjoittaa muuttaneensa myöhemmin jonkin verran näkemyksiään, mutta ei sitä koskien, mikä on parasta; hänen mielestään ”vapaa” taide on kuitenkin aina kaiken yläpuolella, ja se eläköön!⁶⁶

62 Lindholmin muistinvaraisten metsäkokemusten merkitys ateljeessa tehtyjen maalausten ”raakamateriaalina” käy osuvasti ilmi hänen kirjeessään B. O. Schaumanille: ”Oräknediga äro de steg jag trampat och tusentals de bilder jag drömt om då jag under en mängd somrar ensam sträfvat omkring i våra egenomliga vida skogar. De bilder jag hämtat derur hafva ständigt utgjort föremål för mina lyckligaste och mina svåraste stunder då jag i ateliern börjat framställa dem på duken.” Lindholm, Berndt. Berndt Lindholm B. O. Schaumanille 1–3.5.1875, Pariisi. Kirje. Kansallisgallerian arkisto. Taiteilijakirjekokoelma.

63 ”Om landskapsmålaren Berndt Lindholm”, Åbo Posten 19.6.1875. Lindholmin mukaan teos päättyi Viktor Hovingin välittämänä Suomeen Viipuriin kauppias Hackmanille. Lindholm, Berndt. Berndt Lindholm B. O. Schaumanille 10.7.1875, Pariisi. Kirje. Kansallisgallerian arkisto. Taiteilijakirjekokoelma.

64 Lindholm, Berndt. Berndt Lindholm B. O. Schaumanille, 9.1.1878, Göteborg. Kirje. Kansallisgallerian arkisto. Taiteilijakirjekokoelma. Teosta varten Lindholmin maalaus oli öljyvärillä tutkielmia. Yksi niistä on *Bergväggen*. Nils-Gustaf Hahl, *Samling Gösta Stenman: Finländsk konst* (Helsingfors: Söderström, 1932), 60.

65 Berndt Lindholm B. O. Schaumanille, 8.5.1882, Göteborg.

66 Lindholm, Berndt. Berndt Lindholm Fredrik Ahlstedtille 3.3.1891, Göteborg. Kirje. Fredrik ja Nina Ahlstedtin arkisto. Kansallisgalleria. Arkistokokoelmat.



Metsänsisusta (1878) oli vielä ilmeisen luonnonmukainen tulkinta Gustafsbergin metsämaastosta. Vuoden 1882 teos edusti pitkälle vietyä, edellä kuvattua tapaa yhdistellä fragmentaarisia näkymiä ja muistikuvia Suomesta ja Ruotisista. Utta viimeksi mainitussa oli lisäksi taiteilijan omien sanojen mukaan metsäkokemuksen tai metsän uudenlainen sisäinen tulkinta. Lindholmin mukaan teos ei kuvannut niinkään ulkoista näkymää, vaan sommitelma kumpusi hänen tajuntaansa etukäteisenä, kokemusta ja havaintoja edeltävänä näkönä tai kuvana metsästä.⁶⁷

Suomessa Lindholmin *Metsänsisusta*-teoksista käydyssä keskustelussa ei nostettu esiin kuvausten ”autenttisuutta”. Keskiöön kohotettiin sen sijaan niiden katsojassa synnyttämä mielikuva ja tunnelma metsästä sekä teoksiin samaistumisen helppous. Arkkitehtina ja taidekriitikonakin toimineen Jac. Ahrenbergin mielestä Lindholm oli *Metsänsisustassa* (1882) rehellisesti etsinyt luonnon itseensä piilottamaa tunnelmaa ja tulkinnut sitä niin, että katsoja halusi astua maalauksen sisään, kävellä polulla, tuntea metsän tuoksun ja olla sanoin kuvaamattoman onnellinen siten kuin ihminen on ollessaan yksin luonnossa.⁶⁸ Useat muutkin kriitikot viittasivat samankaltaisesti Lindholmin *Metsänsisusta*-maalausten herättävän katselijassa voimakkaita aistituntemuksia, muistikuvia ja tunteita metsästä. Maisemien suomalaisuutta ei tässä yhteydessä kyseenalaistettu, päinvastoin se esitettiin

toisinaan itsestäänselvyytenä.⁶⁹ Samaistumisen helppoutta *Metsänsisusta*-teoksessa avautuvaan näkymään edesauttaa staffaasien puuttuminen, jota toisaalta saatettiin vielä oudoksua totutusta esitystavasta poikkeavana.⁷⁰

Lindholmin teosten esittämän ”suomalaisen maiseman” pohdintaan liittyy välillisesti kysymys taiteilijan patriotismista, joka nousi aikalaiskeskustelussa esiin lähinnä Lindholmin Ruotsiin muuton vuoksi. Lindholm piti ratkaisuaan osoituksena siitä, kuinka terveen järjen tuli hallita ennemmin kuin sairaan patriotismiin.⁷¹ Nähdäkseni juuri käytännön seikat johtivat Lindholmin maastamuuttoon pikemminkin kuin mitkään (epä)isänmaallisuuteen viittaavat näkökohdat. Usean ulkomailla vietetyn vuoden jälkeen Lindholmin pelko taiteensa myynnin näköalattomuudesta Suomessa 1870-luvun alussa ei innostanut taiteilijaa rakentamaan uraa kotimaassaan. Göteborg tarjosi myös monia etuja: Lindholm sai palkkatuloja työtehtävistään ja toimistaan Göteborgin museossa, taideyhdistyksessä ja piirustuskoulussa pystyen samanaikaisesti jatkamaan uraansa maisemamaala-

67 Lindholm vertaa kirjeessään vuoden 1882 *Metsänsisustaa* vuonna 1885 maalaamaansa *Näköala Baldersnäsistä* -teokseen: "[...] kan jag upplysa, att M:s [Montgomerys] tafla var en komposition 'aus der Tiefe meines Bewustseins', hvarmed Baldersnäs var temligen troget efter naturen". *Berndt Lindholm B. O. Schaumanille, 16.3.1885, Göteborg*. Kyseistä saksankielistä sitaattia käytettiin toisinaan suomalaisessakin lehdistössä 1800-luvun lopulla viittaamaan aprioriseen tuntemukseen tai määritelmään.

68 [Jac. Ahrenberg] Scylla och Charybdis, "Bildande konst", *Finsk Tidskrift* 1.1.1883, 68–78; Tunnelmaa korostavat aikalaisarvioit ovat ilmeisessä ristiriidassa aiemmin siteeratun Reitalan toteamuksen kanssa, jonka mukaan Lindholmin kuusimaisemissa tunnelman merkitys väheni.

69 "Bildande konst. III. Landskapsmåleriet", *Helsingfors Dagblad* 12.06.1879; "B. Lindholms skogsinteriör", *Helsingfors Dagblad* 1.5.1882; "Störst såväl till omfång som konstvärde är herr B. Lindholms beundransvärda finska 'Skogsinteriör' [- -] Motivet är gripet så godt som på måfå bland tusental dylika i våra skogar [- -] Herr Lindholms arbete är ett fulländadt och gediget konstverk, som i kärleksfull uppfattning af och trohet mot den finska naturen ställer sig." "Finska Konstföreningens årsexposition", *Morgonbladet* 22.11.1882.

70 Göteborgilaisyleisö oli 1882 niin sisäistänyt henkilöahmon läsnäolon välttämättömyyden maisemamaalauksissa, että se kummeksui Göteborgissa esillä ollutta ja muutoin ihaillemaansa *Metsänsisusta* (1882) -maalausta ihmishahmojen puutteesta. "Å museum", Göteborgsposten, 3.4.1882; Esim. saksalaisen maisemamaalauksen perinteessä idealistiseen, mutta myös romanttiseen kuvaukseen kuului maisemalle alistettu henkilöahmo oppaana katselijalle maiseman sisällön tulkintaan. Mitchell, *Art and science in German landscape painting*, 129–131. Toisaalta Ranskassa esim. "brabizonilaisista" Rousseau ja Daubigny suosivat henkilöahmottomien maisemien maalaamista.

71 *Berndt Lindholm B. O. Schaumanille 1–3.5.1875, Pariisi*.



rina. Hän ystäväystyi pian useiden kaupungin hallinnossa ja kulttuurielämässä toimineiden vaikutusvaltaisten henkilöiden kanssa. Otolliset olosuhteet mahdollistivat myös oman ateljeesunnon rakentamisen kaupunkiin, mikä lopulta sinetöi Ruotsiin muuton pysyväksi. Lisäksi Lindholmin äiti ja puoliso olivat kotoisin Göteborgin seudulta. Suomessa Lindholmin muuttoa pidettiin valitettavana ja sen syyksi vilautettiin myös kielikysymystä.⁷² Asiaan saattavat liittyä myös Lindholmin esittämät kriittiset mielipiteet fennomanian ääriäidän toimista, vaikka hän taiteilijana pyrki pysyttelemään poliittisten kiistojen ulkopuolella.⁷³

Yhteenveto

Yllä esitellyt kaksi *Metsäsisusta*-teosta sijoittuvat ajanjaksoon, jolloin Berndt Lindholm oli tunnettu ja tunnustettu maisemamaalari niin Suomessa kuin Ruotsissa. Maalaukset saivat välittömästi osakseen kiitosta ja arvostusta. Lindholmin metsän ja puiden kuvausten taustalla vaikutti eurooppalaisen puun kuvauksen traditio, joka välittyi Lindholmille erityisesti Werner Holmbergin taiteen ja Philipp Röthin antaman opetuksen kautta. Myöhemmin taiteilija sai impulseja puiden esittämistapaan ranskalaisesta taiteesta. Kuitenkaan kuusen kuvaukseen – joka on keskeisessä asemassa esiin nostetuissa maalauksissa – nämä taustatekijät eivät antaneet suoranaisia esikuvia. Mikäli haluttaisiin tarkemmin määrittellä sitä, millainen rooli Lindholmilla oli

kuusen esittämisen historiassa kuvataiteessa, tarvittaisiin lisää vertailevaa tutkimusta. Mäntypainotteiset havupuumetsät esiintyivät Lindholmin metsämaalauksissa 1870-luvun alusta lähtien. Kuusen valitsemiseen keskeiseen rooliin yllä mainituissa maalauksissa saattoivat lopultakin vaikuttaa pragmaattiset seikat: Lindholm oli muutamia vuosia aiemmin muuttanut Göteborgiin, jonka lähialueen suuret, taiteilijan mielestä maalaukselliset ja esikuvalliset metsät Uddevallassa olivat luonnostaan kuusivaltaisia. Toisin kuin kuuset, mänty olivat puolestaan tyypillisiä puita Lindholmin lapsuuden ja nuoruuden ajan maisemista Loviisan rannikolla. Tämän vuoksi hän yllä esitetyllä kollaasinomaisella tavalla käytti tarpeen mukaan itselleen kotimaastaan tuttuja ”suomalaisia” mäntyjä *Metsäsisusta*-maalauksissaan. Lindholm ei näyttäisi antaneen millekään puulajille erityistä kansallista symboliarvoa.⁷⁴ Voidaan sanoa, että lähtökohtaisesti hänen suhteensa luontoon ja metsään oli muistojen ja nuoruusajan kokemusten kautta suomalainen. Tätä taustaa vasten Lindholm rakensi maalauksen näyttämään suomalaisaiheiselta, jolloin sen saattoi myös nimitä suomalaiseksi (metsä)maisemaksi. Taustalla vaikuttivat taloudelliset näkökohdat eli teosten myynnin edistäminen Suomessa. On kiintoisaa huomata, että Lindholmin *Metsäsisusta*-teokset mielletään ja niitä arvostetaan yhä korkealle kansallisina ja edustuksellisina suomalaisen luontokuvauksen merkkitoiminä. Tällä hetkellä *Metsäsisusta 1878* -teos on talletettuna ja esillä Suomen tasavallan presidentin edustustiloissa Presidentinlinnassa ja *Metsäsisusta 1882* -teos Valtioneuvoston linnassa.

72 Suomen Taideyhdistyksen asiamies Wolmar S. Schildt näki kieliriitojen vaikuttaneen Lindholmin Ruotsiin muuttoon. Schildt, Wolmar. S. Wolmar S. Schildt Carl Gustaf Sanmarkille 30.4.1888, Jyväskylä. Kirje. Kansallisgallerian arkisto. Suomen Taideyhdistyksen arkisto. Kiitän lämpimästi Helena Hätöstä, joka kiinnitti huomioni kyseiseen dokumenttiin.

73 Lindholm, Berndt. *Berndt Lindholm B. O. Schaumanille, 9.12.1883, Göteborg*. Kirje. Kansallisgallerian arkisto, Taiteilijakirjekokoelma; Lindholm, Berndt. *Berndt Lindholm B. O. Schaumanille, 31.3.1885, Göteborg*. Kirje. Kansallisgallerian arkisto. Taiteilijakirjekokoelma. Viimeksi mainitussa kirjeessä Lindholm ihmettelee, että Suomessa hänen maalauksiensa saatettiin nähdä ilmentävän svekomaniaa.

74 En ole myöskään löytänyt suoranaisia viitteitä runebergiläisen tai topeliaanisen luonnonkäsityksen ja niiden puulajien arvotaksonomian vaikutuksesta Lindholmiin. Vertaa Runebergin vaikutus Fanny Churbergin taiteeseen: Riitta Kontinen, *Fanny Churberg* (Helsinki: Otava, 2012), 70–83; Topeliuksen puulajien luokittelusta esim. Pennonen, In Search of Scientific and Artistic Landscape, 189–190.



FT **Teppo Jokinen** on Helsingin yliopiston taidehistorian dosentti, jonka tutkimuskohteina ovat erityisesti Suomen ja saksankielisen Euroopan väliset taiteen ja arkkitehtuurin vuorovaikutussuhteet. Parhaillaan hän kirjoittaa elämäkerrallista julkaisua maisemamaalari Berndt Lindholmista ja toimii tutkijana Helsingin yliopistossa tutkimushankkeessa "Arkkitehtuurin poliittinen toimijuus vallankumousten Euroopassa 1830–1930".

Lähteet ja kirjallisuus

Amstutz, Nina. *Caspar David Friedrich: Nature and the Self*. New Haven and London: Yale University Press, 2020.

Baumgärtel, Bettina. "Naturstudie und landschaftliche Komposition." Teoksessa *Johann Wilhelm Schirmer in seiner Zeit: Landschaft im 19. Jahrhundert zwischen Wirklichkeit und Ideal*. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe & Suermond-Ludwig-Museum Aachen, 17–23. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2002.

Best, Bettina. "Das Hauptwerk in München." Teoksessa *Philipp Röth (1841–1921): Werkverzeichnis der Gemälde*, herausgegeben von Wilhelm Grovermann & al., 69–206. Augsburg: Wißner-Verlag, 2019.

Best, Bettina. "Die Wanderjahre Philipp Röths." Teoksessa *Philipp Röth (1841–1921): Werkverzeichnis der Gemälde*, herausgegeben von Wilhelm Grovermann & al., 51–68. Augsburg: Wißner-Verlag, 2019.

Boltze, Dagmar. "Jahre der Ausbildung Philipp Röths in Darmstadt und Karlsruhe." Teoksessa *Philipp Röth (1841–1921): Werkverzeichnis der Gemälde*, herausgegeben von Wilhelm Grovermann & al., 15–49. Augsburg: Wißner-Verlag, 2019.

Busch, Werner. "'... auf einen Blick, ohne den Kopf zu bewegen'. Bedingungen der Ölskizze." Teoksessa *Landschaftsmalerei eine Reisekunst?: Mobilität und Naturerfahrung im 19. Jahrhundert*, herausgegeben von Claudia Denk & Andreas Strobl, 113–149. Berlin München: Deutscher Kunstverlag, 2017.

Busch, Werner. *Caspar David Friedrich*. München: C. H. Beck, 2003.

Busch, Werner. "Ästhetische Ordnungsprinzipien: Zur Sinnstiftung bei Caspar David Friedrich & Adolph Menzel." Teoksessa *Göttlich Goldenen Genial: Weltformel Goldener Schnitt?*, herausgegeben von Lieselotte Kugler & Oliver Götze, 78–85. München: Hirmer, 2016.

Catalogue général. Exposition Universelle de 1867 à Paris. Première parti, Groupe I. Paris: Paul de Point, 1867. <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV020637514>

Die Romantik im Norden von Friedrich bis Turner. Groninger Museum. Zwolle: WBOOKS, 2018.

Duvivier, Christophe. *L'arbre dans la peinture de paysage entre 1850 et 1920 de Corot à Matisse.* Paris: Somogy Éditions d'Art, 2012.

Finska Konstföreningens exposition 1863. Helsingfors: Finska Konstföreningen, 1863.

Finska Konstföreningens exposition 1871. Helsingfors: Finska Konstföreningen, 1871.

Förteckning öfver konstproducterne vid Finska Konstföreningens exposition i Åbo 1859. Finska Konstföreningen. Åbo: [J. W. Lilja], 1859.

Gerge, Hans (Hg.). *Der Baum: In Mythologie, Kunstgeschichte und Gegenwartskunst.* Heidelberg: Ed. Braus, 1985.

Gethöffer, Afra. *Ein Temperament, gesehen durch die Natur. Emotion in den Landschaftsdarstellungen von Vincent van Gogh.* Dortmund: Readbox unipress, 2018. https://edoc.ub.uni-muenchen.de/21720/1/Gethoeffe_Afra.pdf

Hagelstam. *Hagelstam's: Bulevardin huutokaupat 30.11.1989.* Helsinki: Hagelstam, 1989.

Hahl, Nils-Gustaf. *Samling Gösta Stenman: Finländsk konst.* Helsingfors: Söderström, 1932.

Holsten, Siegm. "Johann Wilhelm Schirmer in der Spannungsfeldern von Wirklichkeit und Ideal, Modernität und Tradition." Teoksessa *Johan Wilhelm Schirmer in seiner Zeit. Landschaft im 19. Jahrhundert zwischen Wirklichkeit und Ideal.* Staatliche Kunsthalle Karlsruhe & Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, 9–16. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2002.

Husmeier-Schirlitz, Uta. "Die weiter Ferne so nah – Schirmers Reiseskizzen und ihre Bedeutung für sein malerisches Œuvre." Teoksessa *Johan Wilhelm Schirmer. Vom Rheinland in die Welt. Band I,* herausgegeben von Marcell Perce & al., 110–143. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2010.

Huusko, Timo. "Berndt Lindholm 1841–1914: Koivumaisema, 1864." Teoksessa *Ateneumin taide, toimittaneet Mari Alijoki, Annaleena Lampola & Hanne Selkokari,* 43. Helsinki: Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo, 2019.

Hörhammer. *Finlandia 21.4.1990.* Helsinki: Hörhammerin arvohuutokauppa, 1990.

Kimberly, Jones. *In the forest of Fontainebleau.* Washington: National Gallery of Art, 2008.

Konttinen, Riitta. *Totuus enemmän kuin kauneus. Naistaitelija, realismi ja naturalismi 1880-luvulla. Amélie Lundahl, Maria Wiik, Helena Westermarck, Helene Schjerfbeck ja Elin Danielson.* Helsinki: Otava, 1991.

Konttinen, Riitta. *Fanny Churberg.* Helsinki: Otava, 2012.

Lindemann, Bernd Wolfgang. "Böcklins Bäume. Nadelbäume in der Malerei." Teoksessa *Jahrbuch der Berliner Museen / Staatliche Museen zu Berlin.* Band 55, 57–64. Berlin: Mann, 2013.

Lindholm, Berndt. *Berndt Lindholm kirjeet B. O. Schaumanille.* Kansallisgallerian arkisto. Taitelijakirjeet.

Lindholm, Berndt. *Berndt Lindholm kirjeet Emil Nervanderille.* Kansallisgallerian arkisto. Taitelijakirjeet.

Lindholm, Berndt. *Berndt Lindholm Fredrik Ahlstedtille 3.3.1891, Göteborg*. Kirje. Fredrik ja Nina Ahlstedtin arkisto. Kansallisgalleria, arkistokokoelmat.

Lukkarinen, Ville. "Kansallisen maiseman vertauskuvallisuus ja ympäristön tila." Teoksessa *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan: Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*, toimittaneet Ville Lukkarinen ja Annika Waenerberg, 20–91. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2004.

Lukkarinen, Ville. "Werner Holmberg: suomalaismaisemia Düsseldorfin-ateljeesta." Teoksessa *Werner Holmberg*, 50–104. Helsinki: Parvs, 2017.

Maier, Thomas & Müllerschön, Bernd. „Barbizon: Werden und Wirkung.” Teoksessa *Abenteuer Barbizon – Landschaft, Malerei und Fotografie von Corot bis Monet*, Hg. Gerhard Finckh, 84–97. Wuppertal: Von der Heydt-Museum, 2007.

Mitchell, Timothy. *Art and science in German landscape painting, 1770–1840*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

Nylund, Lotta. *Naturalismens problematik. C. G. Estlanders, J. J. Tikkanens och Helena Westermarcks utsagor om konsten åren 1879–1886*. Avhandling pro gradu 2013. Helsingin yliopiston kirjasto.

Payne, Christiana. *Silent witnesses: trees in British art, 1760–1870*. Bristol: Samson & Company, 2017.

Pennonen, Anne-Maria. *In Search of Scientific and Artistic Landscape: Düsseldorf Landscape Painting and Reflections of the Natural Sciences as Seen in the Artworks of Finnish, Norwegian and German Artists*. Helsinki: Kansallisgalleria, 2020.

Pennonen, Anne-Maria. "Werner Holmbergin jalanjäljissä Saksassa." Teoksessa *Werner Holmberg*, 8–49. Helsinki: Parvs, 2017.

Perse, Marcell & Brakebusch, Börries. "Johan Wilhelm Schirmer und die Ölstudiemalerei der Düsseldorf Landschafter-Schule." Teoksessa *Landschaftmalerei eine Reisekunst?: Mobilität und Naturerfahrung im 19. Jahrhundert*, herausgegeben Claudia Denk & Andreas Strobl, 161–185. Berlin München: Deutscher Kunstverlag, 2017.

Reitala, Aimo. "Berndt Lindholm." Teoksessa *Berndt Lindholm*. Turku: Turun taidemuseo, 1995.

Reitala, Aimo. "Maalaustaide 1860–1880." Teoksessa *Ars Suomen taide 3*, toimittaneet Salme Saras-Korte & al., 108–149. Helsinki: Otava, 1989.

Reitala, Aimo. "Metsä suomalaisessa kuvataiteessa." *Silva Fennica*, vol. 21 nro. 4 (1987): 436–444, <https://silvafennica.fi/article/5334>.

Salon de 1870: explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysée le 1 mai 1870. Ministère de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts. Paris: Imprimerie Nationale, 1870.

Salon de 1874: explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysée le 1 mai 1874. Ministère de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts. Paris: Imprimerie Nationale, 1874.

Salon de 1875: explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysée le 1 mai 1875. Ministère de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts. Paris: Imprimerie Nationale, 1875.

Schildt, Wolmar S. *Wolmar S. Schildt Carl Gustaf Sanmarkille 30.4.1888, Jyväskylä*. Kirje. Kansallisgallerian arkisto. Suomen Taideyhdistyksen arkisto.

Sinisalo, Soile. "Berndt Lindholm." Teoksessa *Pinx.: Maalaustaide Suomessa: maalta kaupunkiin*, toimittaneet Helena Sederholm & al., 212–215. Espoo: Weilin + Göös, 2002.

Wolf, Laurent. "La voix des arbres dans l'histoire de la peinture." *Études* nro. 7–8 (2008): 72–83. <https://www.cairn.info/revue-etudes-2008-7-page-72.htm>.

Wright, Magnus von. *Dagbok 1863–1868. Konstnårsbröderna von Wrights dagböcker, 5*. Utgiven av Anto Leikola & al. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 2004.

Sanoma- ja aikakauslehdet

Finlands Allmänna Tidning 1870, 1871

Finsk Tidskrift 1883

Göteborgsposten 1882

Helsingfors Dagblad 1870, 1879, 1882

Helsingfors Tidningar 1865

Hufvudstadsbladet 1865, 1870, 1871

Morgonbladet 1874, 1882

Nya Dagligt Allehanda 1870

Post- och Inrikes Tidningar 1881

Åbo Posten 1875

Naiskuva ja ekspressionismi Kuopion koulun taiteessa 1980–1986

Anna Vepsä

doi.org/10.23995/tht.113568



Artikkelini aiheena ovat Kuopion koulun taiteilijoiden naisaiheiset teokset. Kuopion kouluksi tai koulukunnaksi kutsuttiin väljää kuvataiteilijoiden ryhmää, jonka ydinhenkilöitä olivat Pauno Pohjolainen (s. 1949), Markku Kolehmainen (s. 1951), Pentti Meklin (s. 1952) ja Teemu Saukkonen (s. 1954). Tarkastelemani teokset ajoittuvat vuosille 1980–1986 ja ovat ilmaisultaan suurimmaksi osaksi uusekspressionistisia. Analysoin, millaisena nainen esitetään Kuopion koulun teoksissa. Teokset kuvaavat, miten nainen on ylistetty, alistettu ja ylistämällä alistettu, mutta myös voimakas ja tasa-arvoinen. 1980-luvulla teokset provosoivat ja kyseenalaistivat porvarillisia arvoja kuten saksalainen ekspressionismi 1900-luvun alussa. Kuopion koulun teoksissa nainen esitetään synnyttäjänä, väkivallan uhrina, ristiinnaulittuna sekä miehisen katseen kohteena ja eroottisena fantasiana. Erilaiset roolit heijastelevat maskuliinisen taiteilijayhteisön arvoja ja ihanteita. Tutkimusmenetelminä käytän puolistrukturoitua teemahaastattelua, diskurssianalyysia ja kuva-analyysia. Aineistoon kuuluvat taideteosten lisäksi taiteilijoiden haastattelut 1980- ja 2020-luvulta sekä lehtiartikkelit vuosilta 1980–1986.

Avainsanat: *uusekspressionismi, 1980-luku, Kuopion koulu, Ars Libera, naisteema, miehinen katse.*



Kuopiossa vaikutti 1980-luvulla kuvataiteilijoiden väljä ryhmä, joka sai mediassa nimityksen Kuopion koulu. Ryhmä tunnetaan yleisesti värikylläisistä ja uusekspressionistisista teoksistaan. Rajut naisaiheet muodostavat Kuopion koulun miestaiteilijoiden tuotannossa silmiinpistävän kokonaisuuden. Ryhmästä on vain vähän aiempaa tutkimusta. Artikkelissani tulkitseen kyseistä naiskuvastoa ja tarkastelen sen suhdetta etenkin 1900-luvun alun ekspressionismiin. Sekä taiteilijahaastattelut että teoksissa selkeästi havaittavat visuaaliset vastaavuudet viittaavat siihen, että Kuopion koulukunnan teosten naiskuvia on tarpeellista tarkastella suhteessa ekspressionismin aiempiin vaiheisiin. Missä määrin Kuopion koulun naisaiheisia teoksia voi rinnastaa 1900-luvun alun ekspressionismiin tai 1980-luvun uusekspressionismiin?

Artikkelissani tarkastelen aihetta neljän esimerkkiteoksen avulla. Teokset ovat Markku Kolehmainen *Raaka-Rollen tapaus* (1983, Kansallisgalleria) ja *Naisen vapauspäivä* (1985, Kuopion taidemuseo), Pentti Meklinin *Tanssijatar* (1982, Kuopion taidemuseo) ja Teemu Saukkosen *Birth* (1981, taiteilijan omistuksessa). Esimerkkiteokset kiteyttävät osuvasti suhdetta ekspressionismiin ja ovat Kuopion koulun taiteilijoiden teoksista selkeästi erottuvia tai tyyppisiä. Kolehmainen *Raaka-Rollen tapaus* ja Meklinin naiskuvia käsiteltiin poikkeuksellisen paljon 1980-luvun taidekritiikeissä ja muissa lehtiartikkeleissa. Analyysiosiossa sivuan myös muita taiteilijaryhmän naisaiheisia teoksia.

Kuopion koulun naisaiheisten teosten määrässä on merkittäviä taiteilijakohtaisia eroja. Museoista ja yksityiskokoelmista keräämiäni teostietojen perusteella vuosina 1980–1986 Meklinillä oli tuotannossaan naisaiheisia tai -nimisiä teoksia 57 %, Saukkosella 35 %, Kolehmaisella 29 % ja

Pohjolaisella 6,6 %.¹ Taiteilijat toteuttivat myös asetelmia, muotokuvia, omakuvia ja maisemia. Saukkosen taiteessa esiintyi mytologisia hahmoja ja Meklin toteutti planetaarisen *Maa*-sarjan. Pohjolaisen tuolloiset veistokset ja maalaukset olivat abstrakteja ja jäävät tämän artikkelin tarkastelun ulkopuolelle.

Kuopion koulun naisaiheet antavat mahdollisuuksia moniin tulkintoihin: naisen voi nähdä teoksissa väkivallan uhrina, kurtisaanina, eroottisena tanssijattarena, uuden elämän synnyttäjänä tai ristiinnaulittuna, kärsimyksen kuvana. Rajuus, raivo ja toisaalta pelonsekainen kunnioitus ja arvostus sekoittuvat Kuopion koulun taiteessa himon ja lihallisuuden esittämiseen. Nähdäkseni naisaiheiden tutkimuksessa saavutetaan tietoa paitsi 1980-luvun taiteessa ilmenneestä naiskäsityksestä, myös siitä, miten miestaiteilijat kommentoivat teoksissaan sukupuolirooleja.

Artikkelini liittyy ensisijaisesti ekspressionistisen taiteen tyyli- ja motiivihistoriaan. Keskeistä kirjallisuutta Kolehmainen teosten analyysissä ovat Maria Tatarin tutkimus *Lustmord. Sexual Murder in Weimar Germany* (1997) ja ekspressionismin uskontoviittauksia tulkitseva Renate Ulmerin *Passion und Apokalypse* (1992). Meklinin taiteeseen liittyen tärkeää tutkimuskirjallisuutta ovat Frank Krausen toimittama kokoomateos *Expressionism and Gender* (2010) ja Christiane Schönfeldin (1997, 2000 ja 2010) tutkimukset prostituution merkityksestä 1900-luvun alun kirjallisuudessa ja kuvataiteessa. Saukkosen teosten osalta käsittely painottuu kuva-analyysiin.

Aineisto koostuu taideteoksista, taiteilijahaastatteluista ja lehtileikkeistä 1980–1986. Lehtiartikkelien erittelyssä olen hyödyntänyt diskurssianalyysiä. Poimin artikkeleista katkelmia

1 Pentti Mekliniltä oli tarkastelussani 59 teosta, Teemu Saukkoselta 45, Markku Kolehmaiselta 45 ja Pauno Pohjolaiselta 45. Lisäksi taiteilijoilta löytyi teosluetteiloita ilman kuvamateriaalia – nämä teokset eivät ole prosenttiluvuissa mukana.

ja sitaatteja, jotka käsittelevät naissukupuolen kuvausta Kuopion koulun taiteessa. Vuosina 2020–2021 haastattelin Markku Kolehmaista, Pentti Mekliniä, Pauno Pohjolaista ja Teemu Saukkosta sekä Kuopion Kuvataiteilijat ry Ars Liberan puheenjohtajana 1986–1988 toiminut Outi Vuorikaria (s. 1938). Aineistoon sisältyy myös arkistoituja haastatteluja: Meklinin ja Kolehmaisien haastattelut toteutti 1985 Kuopion taidemuseon kuvataidesihteerinä toiminut Aija Jaatinen. Haastattelutallenteet valaisevat taiteilijoiden ajatuksia heidän omasta taiteestaan ja sen aihepiireistä.

Artikkelissa vertailen Kuopion koulun esimerkkiteoksia Ernst Ludwig Kirchnerin (1880–1938), Oskar Kokoschkan (1886–1980) ja heidän aikaistensa ekspressionistisiin teoksiin. Tutkimusmenetelminä käytän vertailevaa kuva-analyysia ja puolistrukturoitua teemahaastattelua. Tutkimukseni keskittyy sekä taiteilijan näkökulman että teosten 1980-luvun vastaanoton tarkasteluun.

Aloitan esittelemällä Kuopion koulun ja kartoittamalla aiheeseen liittyvää uusekspressionismin sekä 1900-luvun alun ekspressionismin tutkimusta. Sitten tarkastelen lyhyesti ekspressionistisen perinteen naiskuvastoa ja Kuopion koulun naisaiheisia teoksia koskevia lehtikirjoituksia. Lopuksi analysoin Kolehmaisien, Meklinin ja Saukkosen teosten tyyliä ja sisältöä sekä pohdin Kuopion koulun naisteemaa feministisistä lähtökohdista.

Kuopion koulu ja ekspressionismin tutkimus

Kolehmainen, Meklin, Saukkonen ja Pohjolainen olivat Kuopion koulun ydinryhmää – vaihtelevasti mukana olivat myös Seppo Väänänen (s. 1950), Eero Mikkonen (s. 1954), Risto Kolari (1952–1994), Jaakko Rönkkö (s. 1947) ja Riitta Rönkkö (s. 1951). Osa ryhmän taiteilijoista osallistui valtakunnallisiin näyttelyihin, ja uus-

ekspressionismi alettiin yhdistää kuopiolaiseen taide-elämään yhä useammin. Väljä ryhmä muotoutui ja oli aktiivisimmillaan 1980–1986. Ensimmäiset maininnat Kuopion koulusta tai koulukunnasta löytyvät *Savon Sanomien* ja *Helsingin Sanomien* kuvataidekriitikeistä 1983–1984.² Sen jälkeen ilmiötä on käsitelty muun muassa taidehistorioitsija Pekka Vähäkangas.³

Jynkän kaupunginosaan valmistui neljän taiteilijatalon kompleksi Kuopion asuntomessujen yhteydessä 1980, mikä loi puitteet taiteilijayhteisön syntymiselle. Nuoret, taideopintojensa jälkeen kotiseudulleen palanneet kuvataiteen ammattilaiset syrjäyttivät kaupungin harrastajataiteilijasukupolven. Nuoret saivat rajulla taiteellaan näkyvyyttä mediassa. Yhteys saksalaiseen uusekspressionismiin syntyi Kolehmaisien, Seppo Väänänen ja Eero Mikkosen osalta heidän vieraillessaan Tukholman Moderna Museetin näyttelyssä *Hunden tillstötter under veckans lopp* 14.2.–29.3.1981, jossa esillä oli Markus Lüpertzin, Jörg Immendorfin, A. R. Penckin ja Per Kirkebyn teoksia.⁴ Kolehmainen tilasi *Bildende Kunst* -kuvataidejulkaisua 1982–1983.⁵ Haastattelujen perusteella ainakin Kolehmainen, Saukkonen ja Pohjolainen matkustelivat tiheään ja tulivat tietoisiksi kansainvälisen taidekentän uusista virtauksista. Kuitenkin esimerkiksi Kolehmaisien kuvallina Oskar Kokoschkalta vie tutkimuksen painopistettä lähemmäs 1900-luvun alun ekspressionismia uusekspressionismin sijaan.

2 *Savon Sanomat* 29.12.1983 ja *Helsingin Sanomat* 1.11.1984.

3 Pekka Vähäkangas, "Kuopion koulu," teoksessa *Pinx. Maalaustaide Suomessa. Siveltimeen vetoja*, toimittanut Helena Sederholm & Heikki Hanka (Porvoo: Weilin+Göös, 2003), 244.

4 Näyttelyn nimi saksaksi oli *Der Hund stösst im Laufe der Woche zu mir*. Vapaan suomennoksen mukaan *Koira(kin) tulee viikolla luokseni*. Ruotsin tillstötä merkityksessä "sekin vielä muiden hankaluuksien lisäksi".

5 Markku Kolehmaisien haastattelu 12.9.2020, äänitalenne, haastattelijana kirjoittaja, kirjoittajan arkisto.



Mediassa ekspressiivisyydestä ja ekspressionismista alettiin puhua kuopiolaisen taiteen yhteydessä jo vuonna 1981: *Kansan Sana* -lehdessä Ars Liberan vuosinäyttelyn yleisilme määriteltiin ekspressiiviseksi.⁶ Samassa lehtikirjoituksessa selitetään lukijalle ekspressionistisen taidesuuntauksen eurooppalaista historiaa.

Kuopion koulun yhteyttä ekspressionismiin ei ole selvitetty aiemmin tieteellisessä tutkimuksessa. Michael Casey on tutkinut suomalaista 1980-luvun uusekspressionismia etupäässä Jukka Mäkelän ja Leena Luostarisen taiteen kautta.⁷ Marja-Terttu Kivirinta ja Leena-Maija Rossi luovat *Koko hajanainen kuva. Suomalaisen taiteen 80-luku* -teoksessaan kattavan silmäyksen 1980-luvun taiteen moninaisiin ilmaisutapoihin. He nostavat esiin myös kuopiolaisen ekspressionismin.⁸ Väitöskirjassaan Leena-Maija Rossi tutki 1980-luvun taiteen politiikkaa sukupuolinäkökulmasta, ja osoitti aikakauden selvän eron 1970-luvun poliittisuuteen. Tutkimuksessaan hän nosti esiin myös Kuopion koulun taiteilijoita.⁹ Uusekspressionismin voi nähdä osana 1980-luvun postmodernia liikehdintää. Kimmo Sarje on määritellyt postmodernismia yksilökohtaisen kokemuksen, reflektiivisyyden ja intertekstuaalisuuden ajanjaksoksi taiteessa.¹⁰

Uusekspressionismista ovat kirjoittaneet muun muassa Donald Kuspit ja Alison Pearlman. Kuspit teoretisoi uusekspressionismia niin amerikkalai-

sesta kuin eurooppalaisestakin näkökulmasta ja luonnehtii saksalaista ekspressionismia aggressiiviseksi.¹¹ Kuspitin mukaan uusekspressionismi on sisällytetty osaksi populaarikulttuuria.¹² Pearlman on puolestaan keskittynyt amerikkalaiseen taiteeseen ja havainnut, että 1980-luvun kaupallisuuden myötä taide ei enää asettunut kulutuskulttuuria vastaan, mikä huolestutti ajan taidekriitikoita.¹³ Viimeaikainen tutkimus on luodannut kiinnostavasti australialaista uusekspressionismia eurooppalaisen suuntauksen rinnalla.¹⁴ Wes Hill liittää tyyliin määreitä, kuten individualismin ja pastissit, mutta toteaa, että uusekspressionistisen perinnön muoto on yhä epäselvä. Selvää Hillin mielestä kuitenkin on, että yhtenäisen suuntauksen sijaan uusekspressionismista tulisi puhua useampien eri tyylien kirjona.¹⁵ Viimeisin saksalaiseen uusekspressionismiin keskittynyt tutkimusprojekti ”The Invention of the Neue Wilde” (2017–2019) on puolestaan tallentanut huolellisesti eurooppalaisen uusekspressionismin syntyvaiheita.¹⁶

Suomalaista 1910-luvun ekspressionismia on tutkittu uusekspressionismia runsaammin. Tyko Sallisen teosten primitivismi¹⁷, Sallisesta kirjoitetut elämäkerrat¹⁸ ja suomalaisen ekspressio-

- 6 Kauko Talvio, ”Ars Liberan vuosinäyttely: Nuorten esiinmarssi jatkuu,” *Kansan Sana* 4.3.1981.
- 7 Michael Casey, *The post-avant-garde. Change, influence and patterns of practice in Finnish painting of the 1980's*, (Helsinki: Helsinki University Press, 1999).
- 8 Marja-Terttu Kivirinta & Leena-Maija Rossi, *Koko hajanainen kuva. Suomalaisen taiteen 80-luku* (Porvoo: WSOY, 1991), 110, 246.
- 9 Leena-Maija Rossi, *Taide vallassa. Poliittikkäesityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekustelussa* (Helsinki: Kustannus Oy Taide, 1999), 59, 170–171.
- 10 Kimmo Sarje, *Romantiikka ja postmoderni* (Helsinki: Kuvataideakatemia, Valtion painatuskeskus, 1989), 7–8, 169–171.

- 11 Donald Kuspit, *The New Subjectivism: Art in the 1980's* (New York: Da Capo Press, 1993), 10.
- 12 Kuspit, *The New Subjectivism*, 38.
- 13 Alison Pearlman, *Unpackaging Art of the 1980's* (Chicago: The University of Chicago Press, 2003), 9.
- 14 Wes Hill, ”Neo-expressionism then and now,” *Eyeline* 88 (2018): 72–76.
- 15 Hill, ”Neo-expressionism then and now,” 72, 74.
- 16 Ks. Benjamin Dodenhoff & Ramona Heinlein (toim.), *Die Erfindung der Neuen Wilden. The Invention of the Neue Wilde* (Köln: Ludwig Forum für Internationale Kunst, 2019).
- 17 Timo Huusko, ”Suomalaisen tarinan saksalais-venäläinen säie: Tyko Sallisen kansankuva ja primitivismi,” *Tahiti* 8, nro. 3 (2018): 5–20.
- 18 Tuula Karjalainen, ”Tyko Sallisen suomalainen saaga,” teoksessa *Taidehistoriallisia tutkimuksia 12*, toimittanut Marja Terttu Knapas & Marjo-Riitta Simpanen (Helsinki: Taidehistorian Seura, 1991).



nismien varhaiset diskurssit¹⁹ sekä kotimaisen ekspressionismin tulkinta 1910-luvun taidekriitikissä²⁰ ovat syventäneet aihealueen tutkimusta. Kansainvälisen, 1900-luvun alun ekspressionismin tutkimuksen uusimmaksi suuntaukseksi on muodostunut ekspressionismin historian syväluotaus paitsi Länsi-Euroopassa, myös Itä-Euroopassa, Baltian maissa ja Skandinaviassa.²¹ Yksi tärkeimpiä havaintoja on ollut ekspressionistisen taiteen muuntuminen erilaiseksi eri ympäristöissä: vaikutteet eivät siirtyneet passiivisesti, vaan niistä saatiin inspiraatiota omaan, paikalliseen työskentelyyn.²² Viimeaikainen ekspressionismin tutkimus on tuonut uusia näkökulmia esiin myös Die Brücke -taiteilijaryhmästä ja sen naismesenaateista.²³

Naisen kuvaaminen ekspressionistisessä perinteessä

Naiskuva oli yleinen aihe 1900-luvun alun saksalaisessa ekspressionismissa. Ernst Ludwig

Kirchnerin, Karl Schmidt-Rottluffin (1884-1976), Emil Nolden (1867-1956) ja kollegoiden Die Brücke -ryhmä maalasi alastonmalleja. Yhtä lailla ryhmän taiteilijoiden tuotantoon sisältyy muotokuvia naismesenaateista, kuten Rosa Schapiresta, joka kuului Die Brücken passiivijäseniin.²⁴ Kirchnerin kohdalla merkillepantavaa on paitsi naismallien, Marzellan ja Fränzin, esiintyminen tuotannossa myös prostituution kuvaaminen. Teokset *Rote Kokotte* [Punainen keimailija] (1914) ja *Sich anbietende Kokotte* [Itseään tarjoava keimailija] (1914) ovat esimerkkejä kuva-aiheesta.

Uusekspressionistien osalta naistematiikkaa ilmenee esimerkiksi saksalaisen Helmut Middendorfin (s. 1953) tuotannossa. *Voyeur II* [Tirkistelijä] (1983) ja *Frau mit Fisch – gelb* [Nainen ja kala – keltainen] -teosten (1984/1985) voimakas värimaailma yhdistyy naisen genitaalialueen peittelemättömään kuvaamiseen. Bettina Semmerin (s. 1955) *Reeperbahn Frauenkunst* -sarja [Naistaide] (1982) sen sijaan tuo häivähdyksiä kabareetanssijoiden maailmasta.²⁵

Naisaihetta ekspressionistisessä perinteessä ovat tarkastelleet kriittisesti Carol Duncan ja Mary Alice McNichols-Webb. Duncan puhuu mies-taiteilijoiden aggressiivisesta seksuaalisuudesta ja esittää suuntauksen lähinnä ruokkineen maskuliinista erotiikan nälkää.²⁶ McNichols-Webbin mielestä jako miehiin ja naisiin korreloi kulttuuri-luonto-dikotomian kanssa: nainen nähtiin primitiivisenä luonnonvoimana, jonka seksuaalisuutta tuli hallita – mies puolestaan edusti rationaalista kulttuuria. Kaiken tämän McNichols-Webb katsoi heijastuvan 1900-luvun

- 19 Timo Huusko & Tutta Palin, "Nationalism, Transnationalism, and the Discourses on Expressionism in Finland: From the November Group to Ina Behren-Colliander," teoksessa *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*, toimittanut Isabel Wünsche (New York: Routledge, 2019).
- 20 Raket Kallio, "Taiteen henkisyttä tavoittamassa. Ekspressionismin tulkintaa suomalaisessa 1910-luvun taidekriitikissä," teoksessa *Taidehistoriallisia tutkimuksia 12*, toimittanut Marja Terttu Knapas & Marjo-Riitta Simpanen (Helsinki: Taidehistorian Seura, 1991).
- 21 Isabel Wünsche (toim.) *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context* (New York: Routledge, 2019).
- 22 Marie Rakušanová, "PRAGUE-BRNO Expressionism in Context," teoksessa *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*, toimittanut Isabel Wünsche (New York: Routledge, 2019), 37.
- 23 Shulamith Behr, "Künstlergruppe Brücke and the public sphere: bridging the gender divide," teoksessa *New Perspectives on Brücke Expressionism*, toimittanut Christian Weikop (New York: Routledge, 2011), 112; Christian Weikop "Collectivity and selfhood," teoksessa *New Perspectives on Brücke Expressionism*, toimittanut Christian Weikop (New York: Routledge, 2011), 93.

- 24 Behr, "Künstlergruppe Brücke and the public sphere," 112; Weikop "Collectivity and selfhood," 93.
- 25 Dodenhoff & Heinlein, *Die Erfindung der Neuen Wilden*, 322-323.
- 26 Carol Duncan, "Virility and domination in Early 20th Century Painting," *Art Forum* 12, nro. 4 (1973): 30-39. Luettu 5.5.2021, <https://www.artforum.com/print/197310/virility-and-domination-in-early-20th-century-vanguard-painting-36254>

alun taiteeseen.²⁷ Ralf Georg Czapla on tarkastellut myös pornografian, kolonialismin ja rasismin teemojen esiintymistä ekspressionismissa.²⁸

Naiseen kohdistuvan väkivallan esittäminen ekspressionistisessa taiteessa mahdollistaa monia tulkintoja. Maria Tatarin ja Beth Irwin Lewisin tutkimuksissa eritellään väkivaltaisiin kuva-aiheisiin liittyneitä, taustalla olleita yhteiskunnallisia ongelmia. Lewisin ja Tatarin mukaan Weimarin tasavallan Saksassa 1919–1933 ilmeni useita tekijöitä, joiden voidaan katsoa vaikuttaneen ajan taiteilijoihin: prostituution kasvu, ensimmäinen maailmansota, naisten emansipaatio ja 1920-luvun tunnetut sarjamurhaajat sekä heidän rikostensa uutisointi.²⁹ Väkivallan visualisointi maalaustaiteessa ei syntynyt tyhjästä – pikemminkin se näyttäytyy taiteilijoiden reaktiona, jonka sysäsivät liikkeelle sodan taistelutantereiden jälkeinen kodeissa tapahtunut väkivalta³⁰ sekä vahvasti pornografinen ja väkivaltainen kioskikirjallisuus³¹.

Kuopion koulun naisaiheet 1980-luvun lehtikirjoituksissa

Kuopion koulua käsiteltiin runsaasti 1980-luvun lehdistössä. *Taide*-lehdessä 1/1984 päätoimittaja Carolus Enckell kuvaili Kolehmaisena taidetta ”raadolliseksi verioopperaksi” ja

27 Mary Alice McNichols-Webb, *Art as propaganda: a comparison of the imagery and roles of woman as depicted in German Expressionist, Italian Futurist, and National Socialist art* (Ann Arbor, Mich: UMI, 1992), 4, 129–130, 158–159.

28 Ralf Georg Czapla, ”Neger und Blondine. Ein sexistisch-rassistisches Klischee in Literatur und Kunst der Moderne,” *Expressionismus* 5, nro. 10 (2019): 84–99.

29 Beth Irwin Lewis, ”Lustmord: Inside the Windows of the Metropolis,” teoksessa *Women in Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*, toimittanut Katharina von Ankum (Berkeley: University of California Press, 1997), 206–207; Maria Tatar, *Lustmord. Sexual murder in Weimar Germany* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1997), 12, 15, 42.

30 Tatar, *Lustmord*, 68.

31 Lewis, ”Lustmord: Inside the Windows of the Metropolis,” 208.

keskusteli hänen kanssaan väkivaltaisuuksien ”ulosmaalaamisesta”. Samassa haastattelussa Meklin ihmetteli taiteestaan saamaansa palautetta:

Väitetään että panen naista halvalla ja myöskin pornosta on puhuttu. En minä ymmärrä? [...] En minä halveksi naista. Minä pidän naisesta. Mutta siitä huolimatta olen saanut enemmän negatiivisia huomautuksia kuin positiivisia.³²

Meklinin teosten eroottiset naiset ravistelivat oman aikansa yhteiskuntaa ja sen sovinnaisia arvoja. Enckellin haastattelussa Meklin totesi vielä, joko tiedostamatta tai harkitusti:

Omasta mielestäni... nämä aiheet lähtevät omasta nuoruudestani. Murrosiässä tällainen kuva naisesta kiihoitti [sic] minua. [...] Muis-tan nuoruudessa, miten ajattelin salaa naista. Ei kotonani puhuttu seksuaalisuudesta. Tällaiset asiat salattiin.³³

Toimittaja Annikki Juvonen havainnoi Meklinin luoman naiskuvan piirteitä jo 1985 *Matti ja Liisa* -lehdessä:

Värikylläiset Lolat ilmentävät naisen liittyvien hetkellisten elämysten kuvauksia ja tulkintoja. Eroottista sykettä. Taiteilijan näkemys naisesta yksipuolisesti eroottisena objektina on kovin kapea-alainen. Koska näyttely ei tarjoa vaihtoehtoisia vastakuvia, ei sen sisältö myöskään kehitä yleisön tunnetta, tietoa ja makua monivahteisemmaksi, kuin mitä se vanha, kulunut myytti on ”Syntisestä Eevasta”.³⁴

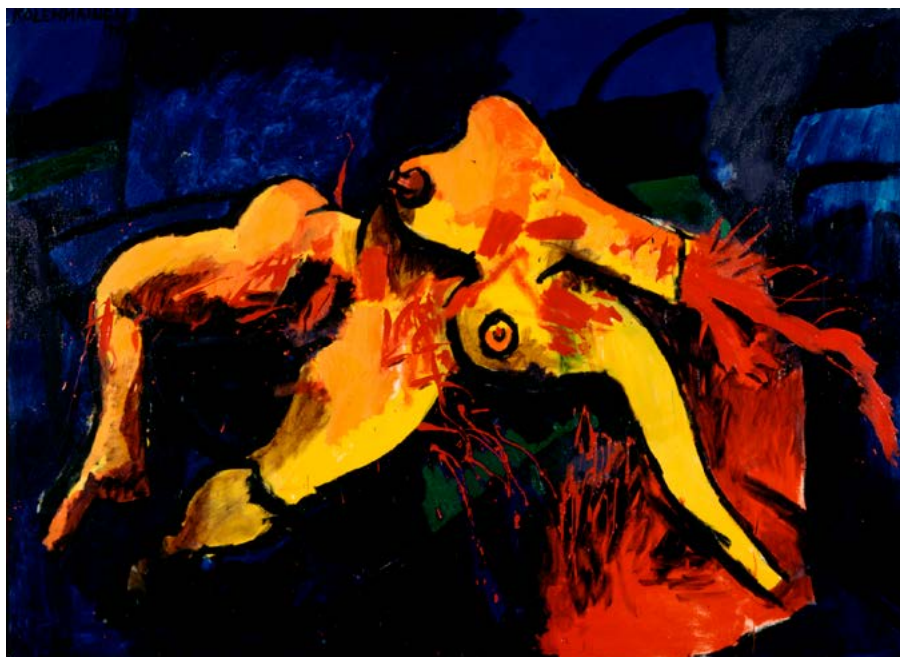
Kolehmaisena teoksia tarkastellessaan Tapio Tuomainen pohti *Warkauden Lehden* artikkelissa 27.3.1985:

32 Carolus Enckell, ”Otteita eräästä keskustelusta,” *Taide* 35, nro. 1 (1984): 42.

33 Enckell, ”Otteita eräästä keskustelusta”, 42.

34 Annikki Juvonen, ”Eroottista sykettä Meklinin tauluisa,” *Matti ja Liisa* 28.11.1985.

Kuva 1. Markku Kolehmainen, *Raaka-Rollen tapaus*, 1983. Öljyväri kankaalle, 175 x 241 cm. Kansallisgalleria / Nykyaiteen museo Kiasma, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Sakari Viika, kaikki oikeudet pidätetään.



Kuinka paljon vaikuttaa yleiseksi levinnyt 'hällävälää'-asenne ihmissuhteissa, aborteissa, väkivaltavideoissa, uutisissa. [...] Koettakaapa katsojat asennoitua niin, että elämää se tänäkin vain on, jos ei niin kaunista ja nautittavaa, niin sitäkin tehoavampaa. Kolehmainen on puhutteleva tuntosarvi, jonka kohteena ovat nykyajan yllättävän laajalle levinneet elämää tuhoavat ilmiöt.

1980-luvun taideilmapiiriä kuvastaa myös Kimmo Sarjen näyttelykritiikki, jossa kirjoittaja nimeää Leena Luostarisen, Marjatta Tapiolan ja Jarmo Mäkilän teokset ”suorastaan salonkidai-deeksi” Kolehmaisien raivoisaan ekspressionismiin verrattuna.³⁵ Kuopion koulun taide näkyi ja kuului: ilmiöstä puhuttiin paitsi paikallislehdissä, myös valtakunnallisissa julkaisuissa, kuten *Iltä-Sanomissa* ja *Helsingin Sanomissa*.

Raaka-Rollen tapaus

Väkivaltaisia naisaiheita esiintyy etenkin Markku Kolehmaisien 1980-luvun teoksissa. *Raaka-*

35 Kimmo Sarje, ”Raivoisa maalari ja kaksi herrasmiesveistäjää,” *Helsingin Sanomat* 11.1.1984: 19.

Rollen tapaus (1984, kuva 1) tuo eteen dramaattisen lohduttoman näkymän: alaston nainen makaa pahoinpideltynä ja katkaistu kaula tulvii verta. Onko uhri kokenut seksuaalista väkivaltaa? Mitä on tapahtunut ennen tekoa? Kuka siihen on syylistynyt? Aihe perustuu tietävästi Kolehmaisien opiskeluaikojen tuttavaan, joka ei onnistunut hurmaamaan ihastuksen kohteitaan.³⁶ Taiteilijan mukaan tuttavapiiriin kuulunut mies seurasi naisia, mutta pidättäytyi ryhtymästä tekoihin. Maalauksessa sen sijaan käy pahemmin kuin todellisuudessa.³⁷ Teoksen maalausjälki on rajua ja värimaailma tehokkaan sini-musta-punainen. Viillot naisen kehossa näkyvät selvästi, mutta pää puuttuu.

Naiseen kohdistuvaa väkivaltaa problematisoiva Kolehmaisien teos rinnastuu Oskar Kokoschkan (1886–1980) kirjoittamaan ja kuvittamaan näytelmään *Mörder, Hoffnung der Frauen* (suom. *Murhaajat, naisten toivo*). Ekspressionistisen

36 Paula Ilvetsalo, ”Valo, väri, aika ja roina,” teoksessa *Kolehmainen. Hic iacet lepus – Tässä lepää jänis*, toimittanut Ilvetsalo, Paula (Salo: Salon taidemuseo Veturitalli, 2005), 37.

37 Markku Kolehmaisien haastattelu 12.9.2020, äänitallenne, haastattelijana kirjoittaja, kirjoittajan arkisto.





Kuva 2. Oskar Kokoschka, *Mörder, Hoffnung der Frauen*. Der Sturm, 1910. Julkaisija: Herwarth Walden, etusivu lehden numerosta 20, 1910. © 2020, Photo Scala, Florence /bpb, Bildagenturfuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin, kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 3. Ernst Ludwig Kirchner, *Der Mörder*, 1914. Litografia. Kuva 50,1 x 59,5 cm, lehti 50,1 x 65,2 cm. © 2020, Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence, kaikki oikeudet pidätetään.

Der Sturm -lehden ensimmäisen numeron kannessa vuodelta 1910 nähdään Kokoschkan piirros miehestä, joka on tehnyt teräseellä väkivaltaa alastomana maassa makaavalle (kuva 2). Kolehmainen mainitsi haastattelussa olleensa tietoinen Kokoschkan teoksesta.³⁸

Samantyyppinen kuva-aihe esiintyy Ernst Ludwig Kirchnerin litografiassa *Der Mörder* [Murhaaja] (1914, kuva 3), joka pohjautuu Émile Zolan romaaniin *La Bête humaine* [Ihmispeto] vuodelta 1890.³⁹ Kaltoin kohdellun naisen vieheen on kuvattu väkivallan tekijä, Jacques Lantier -niminen mies, joka Zolan romaanissa taistelee pakonomaisia mielihalujaan ja väkivaltaisista fantasioistaan vastaan. Kirchnerin teoksessa miehen jaloissa on veitsen kaltainen esine tai muoto. *Raaka-Rollen tapauksessa* ei kuitenkaan nähdä

henkirikoksen tekijää, vaan hänet tiedetään teosnimen kautta. Kolehmainen antoi ymmärtää vuoden 1985 haastattelussaan tunteneensa myös Kirchnerin tuotantoa.

Otto Dix (1891–1969) kuvaa niin ikään raakaa naisenmurhaa teoksissaan *Lustmord* [Seksuaalimurha, vanh. himomurha] (1922) ja *Assassinat Mord* [Salamurha] (1922). Molemmissa teoksissa nainen on jätetty lojumaan verissään pelkät korkokengät jalassaan. Georg Groszin (1893–1959) teoksessa *Lustmord in der Ackerstrasse* [Seksuaalimurha Ackerstrassella] (1916), tekijä on kuvattu karikatyyrimäisesti; hänet nähdään pesemässä käsiään toteuttamansa paloittelusurman päätteeksi. Oman lisänsä aiheen kuvaukseen tuo brittiläinen Walter Sickert (1860–1942), joka nimisi usean alastonta naista esittävän maalauksensa Lontoon Camden Townissa 1907 tapah-

38 Ibid.

39 "The Museum of Modern Art: Ernst Ludwig Kirchner," luettu 5.1.2021, <https://moma.org/collection/works/71073>

tuneen murhan mukaan.⁴⁰ *Raaka-Rollen tapaus* asettuu siten jatkoksi Kokoschkan, Kirchnerin, Dixin, Groszin ja Sickertin teosten muodostamaan seksuaalimurhien kuvajatkumoon.

Kaarina Kuuselan artikkeli *Viikko-Savossa* 22.4.1982 viittaa siihen, että Kolehmaisella oli ennen muuta kantaaottavia pyrkimyksiä: taiteilija mainitsi inhoavansa väkivaltaa sekä kokevan sa vallan ja väkivallan suhteen sivistyksen puntarina. Kolehmaisesta kuvatussa tv-dokumentissa (1985) taiteilija puhuu aggressiivisuudesta ja ”tukahuneesta ihmissuhteesta”; hän mainitsee kannanoton olleen ”aika henkilökohtainen”.⁴¹ Uudessa haastattelussa Kolehmainen kertoi teosten liittyneen etupäässä ahdistavaan elämäntilanteeseen.

On kuitenkin eri asia olla raakalainen kuin maalata siitä kuvia. Otto Dixin kerrotaan todenneen, että hän olisi mahdollisesti tehnyt murhan tosielämässä, mikäli ei olisi voinut maalata sitä.⁴² Vaikea aihe edellytti käsittelyä taiteen keinoin. Seksuaalisuus, ahdistuneisuus ja naisiin kohdistuva väkivalta kietoutuvat ekspressionistisessa perinteessä yhteen. Tästä näkökulmasta Kolehmaisesta taide on tulkittavissa miestaiteilijan maskuliinisenä kriisinä⁴³ ja frustraation purkautumisena. Gerald N. Izenberg on pohtinut (2006) miehistä kipuilua itävaltalaisen taidemaalarin, Egon Schielen (1890–1918), kohdalla. Izenberg luotaa

Schielen aikaisessa yhteiskunnassa tapahtuneita, tasa-arvoon liittyviä muutoksia lähinnä naisten emansipaation muodossa: miehinen kriisi liittyi hänen mukaansa ainakin osittain naiseuden ja äitiyden psykologiseen voimaan sekä sen uudelleenlaiseen kokemiseen.⁴⁴ Naisten emansipaatioon liittyivät 1980-luvun suomalaisessa yhteiskunnassa naispappeuskeskustelu ja naistaiteilijoiden parantunut asema taiteen kentällä.⁴⁵ On myös relevanttia ottaa huomioon, että alastonmallien piirtäminen kuului Kolehmaisesta koulutukseen Tukholman Högre Konstindustriella Skolanissa, mikä on mitä ilmeisimmin vaikuttanut taiteilijan taideteoksiin myöhemminkin.⁴⁶

Tanssijatar

Pentti Meklinin 1980-luvun naishahmoista ei aina pysty päättelemään, onko kyse eroottisesta tanssijattaresta vai prostituoidusta. Teosnimi *Kurtisaanit* viittaa kuitenkin jälkimmäiseen, kuten myös *Lola*-maalaussarjan väljänä esikuvana toiminut, länsisaksalaisen Rainer Werner Fassbinderin elokuva *Lola* (1981).⁴⁷ Elokuvasa Barbara Sukowan näyttelemä Lola vaikuttaa itsetietoiselta ja voimakkaalta, eikä näytä olevan helposti muiden ohjailtavissa. Ilotalon cabaret-tanssijana, laulajana ja prostituoituna Lola sekä kyseenalaistaa katsojan moraaliset mielihipeet että puolustaa seksuaalista vapauttaan. Haastattelussa Meklin kertoi ennen kaikkea Fassbinderin elokuvan punertavan värimaailman tehneen häneen elokuvateatterissa vaikutuksen.⁴⁸ Meklin ei ollut 1980-luvulla ainoa Fassbinderin elokuvista vaikuttaneita saanut taiteilija: myös Henry Wuorila-Stenberg (s. 1949) on elämäkerrassaan *Hämärän näkijä* (2013)

40 Lisa Tickner, ”Walter Sickert: The Camden Town Murder and Tabloid Crime,” teoksessa *The Camden Town Group in Context*, toimittanut Bonett, Helena; Holt, Ysanne & Mundy, Jennifer (Tate Research Publication, 2012), luettu 5.7.2021, ”<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/lisa-tickner-walter-sickert-the-camden-town-murder-and-tabloid-crime-r1104355>”

41 Tv-ohjelma ”Kallaveden pistooli” (1985).

42 Lewis, ”Lustmord: Inside the Windows of the Metropolitan,” 220. Lewis viittaa tässä Diether Schmidtin teokseen *Otto Dix im Selbstbildnis* (Berlin: Henschelverlag, 1978), 58.

43 Gerald N. Izenberg käsittelee miehisyiden kriisiä artikkelissaan ”Egon Schiele: Expressionist Art and Masculine Crisis,” *Psychoanalytic Inquiry* 26, nro. 3, (2006): 462–483.

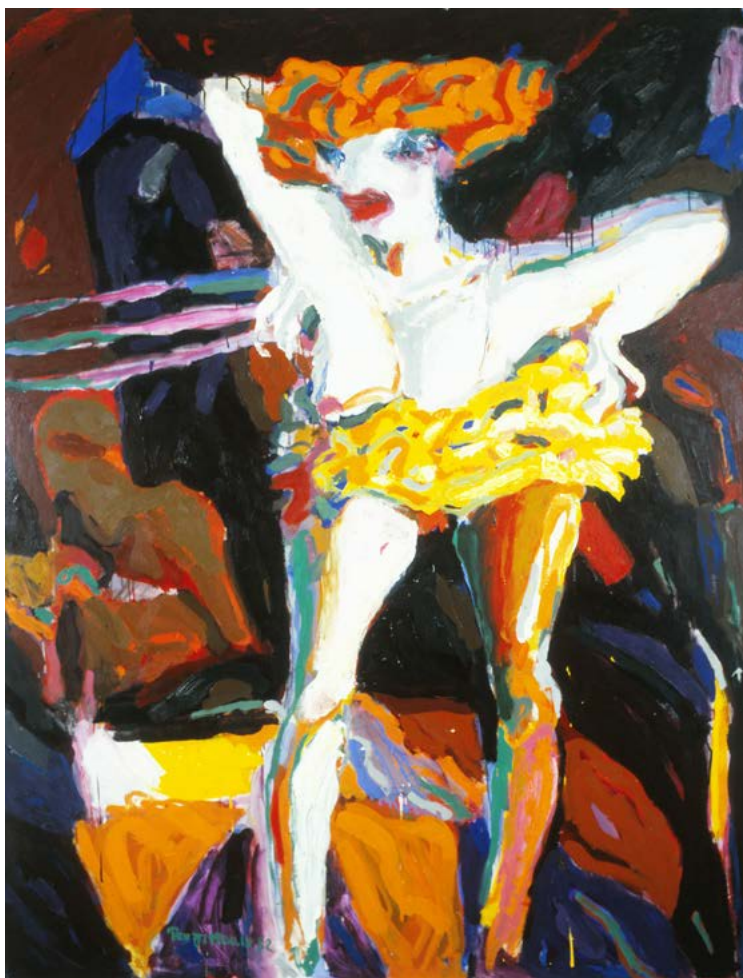
44 Izenberg, ”Egon Schiele,” 462, 464.

45 Kivirinta & Rossi, *Koko hajanainen kuva*, 30.

46 Markku Kolehmaisesta haastattelu 12.9.2020, äänitallenne, haastattelija kirjoittaja, kirjoittajan arkisto.

47 Jaakko Rönkkö, ”Joskus maalaaminen on kuin hivelisi naisen pakaraa”, *Taide* nro. 3 (2000): 57.

48 Pentti Meklinin haastattelu 4.3. 2020, äänitallenne, haastattelijana tekijä, tekijän arkisto.



Kuva 4. Pentti Meklin, *Tanssijatar*, 1982. Öljyväri kankaalle, 180 x 140 cm. Kuva: Hannu Miettinen, Kuopion taidemuseo, kaikki oikeudet pidätetään.

muistellut Fassbinderin *Querelle*-elokuvaa ja sen oranssia värimaailmaa.

Jotkut Meklinin naisfiguurit huokuvat selvästi itsevarmuutta. Meklinin lyijykynäpiirroksessa vuodelta 1985 esiintyy pystypäin kävelevä, itse-tietoinen ja voimakas *Lola*. Osassa luonnoksia naisen pää on sotkuinen ja suttuinen, minkä voi katsoa viittaavan ajattelun epäselvyyteen, elämellisyyteen tai vastaavasti haluun keskittyä vartalon piirtämiseen. Suurin osa Meklinin naista kuvaavista teoksista ilmentää erotiikkaa, antautumista ja lihallisuutta asettuen samanaikaisesti katsojan seksuaalisen halun ja fantasian kohteeksi. Meklinin taiteilijaminä ei näytä potevan erityistä kriisiä naiskuviansa suhteen,

pikemminkin se antautuu herkuttelemaan näkymillä. Meklinin *Lola*- ja *Tanssijatar*-sarjoissa on molemmissa kymmenkunta teosta.⁴⁹ Sarjat näyttävät limittyvän keskenään, joskin myöhemmän tuotannon abstrahoituja naishahmoja on lukuisammin *Tanssijatar*- kuin *Lola*-sarjassa. Koska meillä ei ole tietoa siitä, millaiselle yleisölle Meklinin teokset on alun perin suunnattu tai onko niitä tehdessä ajateltu yleisöä laisinkaan, katsojan oma sukupuoli tai sukupuolettomuus suhteessa teosten naiskuviin kytkeytyy katselutilanteessa moninaisten tulkintatapojen mahdollisuuksiin. Kenen halusta on lopulta kyse, taiteilijan vai katsojan?

Meklin kuvaa tanssijattarensa naisellisenä hahmona, joka pukeutuu korkokenkiin ja korsettiin – toisinaan myös höyhenpuuhkaan ja stay up -sukkiin (kuva 4). *Tanssijatar*-teoksen (1982) naisella on punatut huulet ja käsien asento muistuttaa pin up -kuvien muotokieltä. Naisprostituutujen asusteita ekspressionistisessä taiteessa tutkinut Katharina Sykora on havainnut yhtä lailla Ernst Ludwig Kirchnerin naisfiguureilla pitkiä hansikkaita, meikattuja kasvoja ja höyhenpuuhkia.⁵⁰ Sykoran mukaan käsien asennot ovat merkitseviä ja viittaavat pukeutumisen ja riisuutumisen tapahtumaan.⁵¹ Christiane Schönfeld taas on tutkinut prostituution kuvaamista ekspressionistisessä kirjallisuudessa ja kuvataiteessa: hänen mukaansa vuosina 1890–1920 saksalaisten kirjailijoiden

49 Ibid. Osa *Lola*- ja *Tanssijatar*- teoksista on yksityisomistuksessa.

50 Katharina Sykora, "The Sex of the City," teoksessa *Expressionism and Gender*, toimittanut Frank Krause (Goettingen: V&R unipress, 2010), 138.

51 Sykora, "The Sex of the City," 139.



suosituin naishahmo oli prostituoitu.⁵² Nopeasti kaupungistuneessa Berliinissä prostituoitujen määrä oli tuohon aikaan 30 000–50 000.⁵³ Ekspressionistimaalareiden suhtautuminen marginaalisiin naisiin oli vähintäänkin uteliasta.

1900-luvun alun ekspressionismiin liittyi myös uuden ihmisen (*der Neue Mensch*) ihanne, tietynlainen muotokieli ja porvarillisen yhteiskunnan hylkiöiden kuvaaminen.⁵⁴ Maksullinen nainen koettiin ennen muuta ristiriitaiseksi hahmoksi: inhoon sekoittui ihailua ja aihepiiri kiehtoi.⁵⁵ Myös perinteinen madonna-huora-vastinpari toteutui aihevalikoimassa: nainen saattoi olla molempia. Kertomus ensimmäisen maailmansodan sotilaita lohduttavasta ”Die Hure Salomeasta” [Huora-Salomea] oli esimerkki kyvystä olla sekä huora että pyhimys samanaikaisesti.⁵⁶

Schönfeld on kyseenalaistanut ekspressionistimaalareiden tietoisien miehistä katseen⁵⁷ – samaa voi mielestäni pohtia Meklinin ja Kolehmainen teosten kohdalla. Kirjallisuudessa naisen seksuaalisuutta kuvaili ja sanallisti 1980-luvulla Anja Kauranen (nyk. Snellman) *Sonja O. kävi täällä* -romaanissaan (1981). Naisen seksuaalisuudesta tuli vähitellen sallitumpi keskustelunaihe. 1980-luvulle ajoittuivat myös Leena Luostarisen (1949–2013), Marika Mäkelän (s. 1947)

ja Marjatta Tapiolan (s.1951) läpimurtonäyttelyt. Mainitut naistaiteilijat käsittelivät teoksissaan seksuaalisuutta, mutta eri tavoin kuin miestaitelijat – sofistikoituneemmin ja psykoanalyysia hyödyntäen⁵⁸.

Schönfeldin mukaan 1900-luvun alun ekspressionisteilla oli pakkomielle nähdä nainen seksuaalisena objektina.⁵⁹ Teoksissa kuvattiin paitsi sosiaalisia ongelmia, myös seksityöläisten ”eroottista ja luovaa potentiaalia”.⁶⁰ Meklinin teoksissa nainen on suoranainen palvelun kohde. *Taide*-lehden haastattelussa vuonna 2000 Meklin totesi:

Jyväskylässä kaksi vanhempaa leidiä tuli kertomaan minulle, että nainen ei ole ollenkaan sellainen, kuin miksi hänet maalaan. Sanoin, että maalaamiseni on kohteliaisuuksien latelua, suurta imartelua, kunnianosoitus naiselle.⁶¹

Tästä näkökulmasta Meklinin rohkeat *Lolat* ja tanssijattaret voi nähdä materialisoituneina päiväunina. Leena-Maija Rossin väitöskirjasta löytyy oma lukunsa 1980-luvun sovinistisesta taidepuheesta: osa taiteesta kirjoittavista miehistä käytti tuohon aikaan hyvinkin ”sovinistisia, seksistisiä ja antifeministisiä ilmauksia”.⁶²

Meklinin realistiset muotokuvat vaimostaan⁶³ ajoittuvat varhaisimpien osalta jo 1970-luvulle. Vasta 1980-luvulla astui esiin rohkea punatukkainen *Lola*-hahmo ja Meklinin maalaukset alkoivat saada tunnusomaista punaista väriä. Taiteilija on luonnehtinut punaista erotiikan

52 Christiane Schönfeld, ”Introduction,” teoksessa *Commodities of Desire: The Prostitute in Modern German Literature*, toimittanut Christiane Schönfeld (Rochester, NY: Camden House, 2000), 1.

53 Christiane Schönfeld, ”Streetwalking the Metropolis: Prostitutes in Expressionism,” teoksessa *Commodities of Desire: The Prostitute in Modern German Literature*, toimittanut Christiane Schönfeld (Rochester, NY: Camden House, 2000), 112–113.

54 Schönfeld, ”Streetwalking the Metropolis,” 111, 123.

55 Christiane Schönfeld, ”The Urbanization of the Body: Prostitutes, Dialectics, and Utopia in German Expressionism,” *German Studies Review* 20, No. 1 (1997): 51.

56 Christiane Schönfeld, ”Under Construction: Gender and the Representation of Prostitutes in Expressionism,” teoksessa *Expressionism and Gender*, toimittanut Frank Krause (Goettingen: V&R unipress, 2010), 124–125.

57 Schönfeld, ”The Urbanization of the Body,” 53.

58 Kivirinta & Rossi, *Koko hajanainen kuva*, 40.

59 Schönfeld ”The Urbanization of the Body,” 52.

60 Schönfeld, ”Streetwalking the Metropolis,” 111.

61 Rönkkö, ”Joskus maalaaminen on kuin hivelisi naisen pakaraa,” 57.

62 Rossi, *Taide vallassa*, 133–134.

63 Lahden taidemuseon kokoelmassa oleva *Istuva I* (1976) ja Kuopion taidemuseon kokoelmien *Eevariitta* (1977).



ja orgasmin väriksi.⁶⁴ Emotionaalinen intohimon, elämän ja rakkauden väri liitetään myös varoittavien ja ärsyttävien värien joukkoon. Tanssijattaret eivät ole taiteessa harvinaista: monella taiteilijalla tanssin luonnostelu on ollut luonteva tapa opetella ihmisen liikkeen kuvaamista. Esimerkiksi ekspressionisti Emil Nolden (1867–1956) tuotannossa esiintyvät tanssijattaret⁶⁵ ovat Meklinin eroottisiin tanssijoihin verrattuna dynaamisempia vartaloiltaan. Meklinin *Tanssijatar* -teoksissa liike nähdään usein pysähtyneenä, staattisena ja poseerauksenomaisena.

Essentialistinen naiskäsitys ja Laura Mulveyn teoria miehisestä katseesta keskustelevalle keskenään. Artikkelissaan ”Visual pleasure and narrative cinema” (1975) Mulvey määrittelee miehen aktiiviseksi katsojaksi ja naisen passiiviseksi katseen kohteeksi, joskin hän toteaa, ettei kyse ole lopulta naisesta, vaan miehisestä psyykestä – halusta ja tarpeesta katsoa naista.⁶⁶ Mulveyn tutkimuskohteina ovat Hollywood-elokuvat ja mielihyvä, jonka katsoja saa objektifioidessaan katseensa kohteen.⁶⁷ Asetelma ei kuitenkaan ole ongelmaton. 1970-luvulta peräisin oleva miehis katseen käsite ei toimi sellaisenaan postmodernissa kehityksessä: jaolla miehiin ja naisiin on sukupuolittunut ja vanhentunut vivahde. Jo 1800-luvulta peräisin oleva naismallinen ja mies-

taiteilijan traditio, johon esimerkiksi Rosemary Betterton (1996) viittaa⁶⁸, on tätä nykyä historiallinen jäännös. Sen vaikutus näkyi kuitenkin vielä 1980-luvulla Kuopion koulun taiteessa: oli tavallisempaa, että mies maalasi naista, kuin toisinpäin. Jako miehiin ja naisiin oli vielä 1980-luvulla olemassa.

Katseen kohteena voi kuitenkin olla myös katsoja itse. Susan Laikin Funkenstein on tutkinut vastaavaa teemaa artikkelissaan ”There’s something about Mary Wigman: The Woman Dancer as Subject in German Expressionist art” (2006), jossa tanssija, tanssikoulun pitäjä ja koreografi Mary Wigman (1886–1973) tuodaan esiin paitsi Emil Nolden ja Ernst Ludwig Kirchnerin mallina, myös voimakkaana ja emansipatorisena naissubjektina, joka ei suostunut pelkän objektin rooliin.⁶⁹ Funkensteinin mukaan ei kuitenkaan ole varmuutta siitä, että ekspressionistitaiteilijat olisivat nähneet tanssijan samalla tavalla kuin tämä näki itsensä.⁷⁰ Wigman muun muassa leikitteli esityksissään vaihtuvilla sukupuolirooleilla.⁷¹

Birth

Kuopion koulun taiteilijoista erityisesti Saukkosen tuotanto käsittää lukuisia äitiyteen, seksiin ja perheteemaan liittyviä teoksia. Synnytystä kuvaava *Birth* (1981, kuva 5), taiteilijan raskaana olevaa vaimoa esittävä *Fruit* (1981) sekä *Hedel-*

64 Pentti Meklinin haastattelu 23.4.1985, äänitallenne, haastattelijana Aija Jaatinen, Kuopion taidemuseon arkisto; Rönkkö, ”Joskus maalaaminen on kuin hivelsi naisen pakaraa,” 57.

65 *Punahameinen tanssiva malli ja Tanssiva naismalli*, molemmat 1930–1950-luvuilta. Teokset olivat esillä Emil Nolden näyttelyssä Turun taidemuseossa 4.10.2019–5.1.2020.

66 Laura Mulvey, *Visual and other pleasures* (Basingstoke: The MacMillan Press Ltd, 1989), xiii; Laura Mulvey, ”Fears, Fantasies and the Male Unconscious or ‘You Don’t Know What is Happening, Do You, Mr. Jones?’,” teoksessa *Visual and other pleasures*, toimittanut Laura Mulvey (Basingstoke: The MacMillan Press Ltd, 1973/1989), 13; Laura Mulvey, ”Visual pleasure and narrative cinema,” teoksessa *Visual and other pleasures*, toimittanut Laura Mulvey (Basingstoke: The MacMillan Press Ltd, [1975] 1989), 19.

67 Mulvey, ”Visual pleasure and narrative cinema,” 18.

68 Rosemary Betterton, ”Maternal figures: the maternal nude in the work of Käthe Kollwitz and Paula Modersohn-Becker,” teoksessa *Generations and geographies in the visual arts: feminist readings*, toimittanut Griselda Pollock (London: Routledge, 1996), 162.

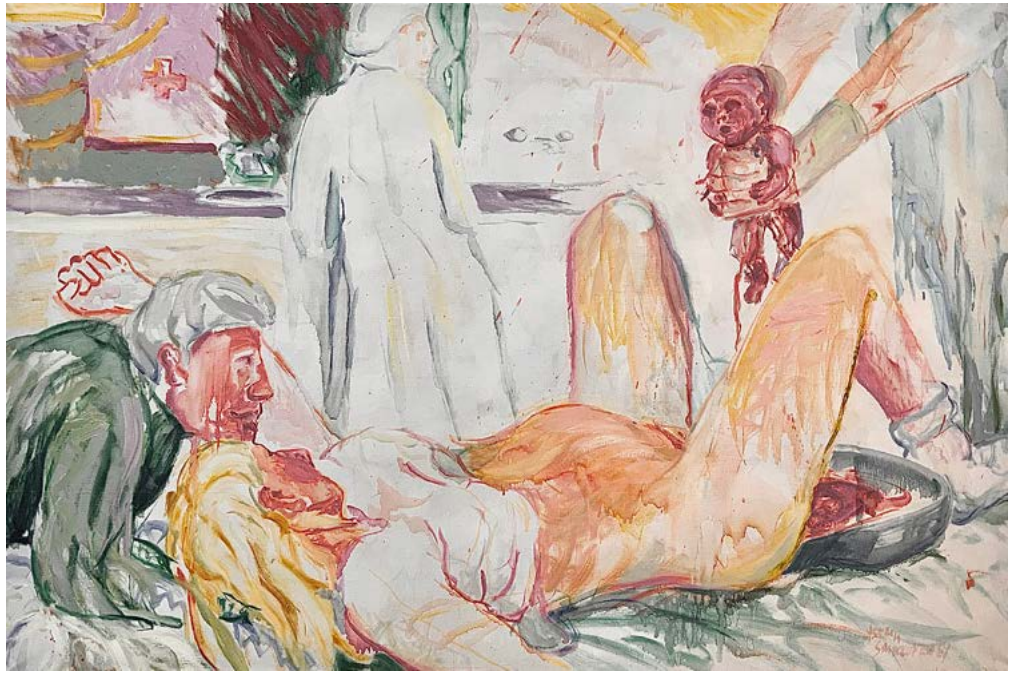
69 Susan Laikin Funkenstein, ”There’s something about Mary Wigman: The Woman Dancer as Subject in German Expressionist art,” teoksessa *Visual Genders, Visual Histories*, toimittanut Patricia Hayes (Oxford: Blackwell Publishing, 2006), 308.

70 Funkenstein, ”There’s something about Mary Wigman,” 309.

71 Funkenstein, ”There’s something about Mary Wigman,” 313.



Kuva 5. Teemu Saukkonen, *Birth*, 1981. Öljyväri kankaalle. 130 x 195 cm. Kuva: Teemu Saukkonen, kaikki oikeudet pidätetään.



*mällisyys (New Beginning)*⁷² (1983), jossa mies ojentaa naiselle pientä lasta, valmistuivat Tampereella ennen Kuopion koulun vuosia. Saukkosen *Birth* on tunnelmaltaan ja väriykseltään hento ja akvarellimainen, mutta kuvaustapa on silti kaunistelematon. Saukkonen kertoi haastattelussa osallistuneensa lastensa synnytyksiin vuosina 1981 ja 1983. Vielä 1970-luvulla isien osallistuminen synnytyksiin oli harvinaista ja asiasta keskusteltiin julkisuudessa, mutta 1980-luvun alussa Helsingin Kätilöopistolla synnytykseen osallistui jo runsaat 40 % isistä.⁷³ Ihmisyden kannalta keskeisen tapahtuman tallentaminen taideteoksiin kertoo aiheen henkilökohtaisesta merkittävydestä ja isyyden kokemuksen kuvallistamisen merkityksestä. *Birth*-teosta seuranneina vuosina Saukkosen akvarellimainen

maalaustapa väistyi mytologisten hahmojen tieltä ja värien kontrastit syvenivät.

Kolehmaisella on niin ikään tuotannossaan *Synnytys*-niminen teos vuodelta 1982. Saukkosen realistisempaan teokseen verrattuna Kolehmainen lähestyy aihetta rajummin ja dramaattisemmin. Dramatiikka ilmenee synnyttäjän käsien asennossa, lepositeiden lennossa ja napanuoran mutkittelevassa kaaressa. Siinä missä Saukkosen teoksessa tyyli on pikemminkin toteavaa, Kolehmaisella on meneillään hektinen tilanne. Taiteilijat maalasivat teokset toisistaan tietämättä.⁷⁴ Myös Pauno Pohjolaisella on tuotannossaan synnytystä kuvaava teos *Kun minä syksyhyn synnyin*, joka ajoittuu vuoteen 1979. Oman temansa muodostavat Kolehmaisella maalaamat aborttiaiheiset teokset *Sikiöntappo I* (1985) ja *Sikiöntappo II* (1985) – samat teokset olivat myöhemmin uudelleen nimettyinä *Exodus I* ja *Exodus II*.⁷⁵ *Warkauden Lehden* artikkelissa 27.3.1985 tarkasteltiin Kuopion taidemuseossa

72 Osasta Teemu Saukkosen teoksia löytyy 1980-luvun nimi – osan taiteilija on puolestaan nimennyt myöhemmin englanniksi uudelleen. Tässä tapauksessa löytyivät molemmat: teosnimi *Hedelmällisyys* on peräisin 1980-luvulta ja *New Beginning* taiteilijan Instagram-tililtä.

73 Laura Kosonen, *Suomi synnytti. Kätilöiden kertomaa* (Helsinki: Kustantamo S&S, 2019), 64, 67, 72. Prosenttiluku käy ilmi Kätilöopiston toimintakertomuksesta vuodelta 1984.

74 Markku Kolehmaisella puhelinhaastattelu 11.1.2021, äänitallenne, haastattelijana kirjoittaja, kirjoittajan arkisto.

75 Ko. teosten sijainti ei ole tiedossa, mutta Kuopion taidemuseon kuva-arkisto sisältää niistä dioja.



ollutta Ars Libera näyttelyä ja tekstin yhteydessä on tätä nykyä ainoa säilynyt kuvadokumentti Kolehmaisesta *Sikiöntappo-Tohtorin erikoinen* -puupiirroksista. Teosten ajankohtaiset ja syvälliset aiheet herättivät moraalista keskustelua. Kolehmaisesta synnytys- ja aborttiaiheisten teosten kohdalla tuskin voidaan puhua äitiyden pyhydestä, Saukkosen *Birth*-teoksen kohdalla sen sijaan tulkinta on mahdollinen. Rosemary Bettertonin mukaan naista on perinteisesti kuvattu joko seksuaalisena ja eroottisena tai vastaavasti uutta elämää tuottavana ja yksityisenä⁷⁶.

Naisen vapauspäivä

Ainakin Kolehmainen, Pohjolainen ja Saukkonen ovat hyödyntäneet teoksissaan uskontoon viittaavia symboleja. Kolehmaisesta maalaus *Antikristus* vuodelta 1985, puupiirroksista *Yö* (1985), *Tyttö Poventsasta*⁷⁷ (1985) ja *Naisen vapauspäivä* (1985) sekä öljyvärimaalaus *Sikiöntappo I* (1985)⁷⁸ sisältävät ristiinnaulitun tai kaakinpuun kuva-aiheena. Postmodernistiselle pastisille⁷⁹ tyypilliseen tapaan aiheita on muunneltu: ihmisten syntejä lunastavan Kristuksen tilalle on sijoitettu ristillä kärsivä nainen. Teoksessa *Yö* (1985) nähdään myös ratsastajia, jotka viittaavat mahdollisesti Ilmestyskirjan ratsastajiin. Voittoa, sotaa, nälkää ja kuolemaa symboloivia apokalyptisia ratsastajia on kuvattu jo keskiajan lopulta lähtien – tunnetuin versio lienee Albrecht Dürerin puupiirros *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1498).⁸⁰

76 Betterton, "Maternal figures," 160.

77 Poventsasta on taajama Venäjällä, Karjalan tasavallassa Äänisen rannalla. Puupiirroksessa viitataan Olavi Paa-volaisen Aunuksesta kertovaan kirjaan *Synkkä yksinpuhelu*. Kolehmainen muisteli haastattelutilanteessa 12.9.2020 kirjaa tapaillen "Aunuksen suruni silmät", mutta ei muistanut tarkasti sen nimeä.

78 Teoksen sijainti ja koko tuntematon, tunnetaan myös nimellä *Exodus I*.

79 Sarje, *Romantiikka ja postmoderni*, 8.

80 Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer* (Princeton: Princeton University Press, 1955), 53.

Aija Jaatisen haastattelussa Kolehmainen mainitsi suunnitelleensa saman vuoden kesänäyttelyn avajaisiin kärsimyskulkuetta, mutta luopuneensa myöhemmin ajatuksesta. Kolehmainen kertoi olevansa innostunut mestari Francken maalaamasta Kalannin kirkon Barbara-alttarista, jossa oli kuvattuna kaakinpuu. Taiteensa aihepiirejä kommentoidessaan Kolehmainen kiisti olevansa kiinnostunut uskonnosta, mutta totesi nauraen saavansa hiihtäessään "sellaisia taivaasta tulevia ideoita"⁸¹.

Lienee perusteltua todeta, ettei uskontoon liittyviä aiheita löydy samassa määrin 1980-luvun uusekspressionistien tuotannosta kuin 1910-20-lukujen ekspressionismista. Tarkasteltaessa esimerkiksi saksalaisten uusekspressionistien Helmut Middendorfin (s.1953), Karl-Horst Hödicken (s. 1938) ja Rainer Fettingin (s. 1949) tuotantoa painopisteet näyttäisivät sijoittuneen pikemminkin sotahistorian käsitteeseen ja urbaanin kaupunkielämän kuvaukseen: katunäkymiin, Berliinin muuriin, siltoihin, valaistukseen, autoihin, juniin, baarielämään, ihmisiin, musiikkiin ja rakennustyömaihin. Eräs harvoista uskonnollisista aiheista on Hödicken värikylläinen teos *Himmelfahrt* [Taivaaseenastuminen] (1982), joka kuvaa madonnan taivaaseenastumista krokotiilin ja ihmishahmojen keskeltä.

Uskonnollisten aiheiden käyttö ekspressionistisessä taiteessa juontaakin juurensa kauempaa. Käsitettä passio (saks. *die Passion* tai *die Leidenschaft*, suom. kärsimys, intohimo) on käytetty merkitsemään paitsi vahvaa tunnetta ja kiihkoa, myös kärsimysnäytelmää sekä Kristuksen kärsimyshistoriaa viimeiseltä aterialta aina ristinkuolemaan⁸². Renate Ulmerin tutkimus *Passion und Apokalypse. Studien zur biblischen Thematik in der Kunst des Expressionismus* (1992) käsittelee

81 Markku Kolehmaisesta haastattelu 26.3.1985, äänitallenne, haastattelija Aija Jaatinen. Kuopion taidemuseon arkisto.

82 "Collins", luettu 16.3.2021, "https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/passion"

kristillistä ikonografiaa ekspressionistisessa taiteessa ensimmäisen maailmansodan aikana. Ulmer rinnastaa kärsimyksen kuvaamisen ja kristillisen tematiikan ennen kaikkea sota-ajan kärsimysten ja inhimillisen tuskan esittämiseen.⁸³ Suoraan esitettyjä pasifistisia lausuntoja sensuroitiin sodan aikana, mutta uskonnollisten aiheiden ja symbolien avulla oli mahdollista välittää kätkeytyä viestejä.⁸⁴ Uskonnollis-ekspressionistinen taide toimi näin ollen paitsi omana taiteenlajinaan, myös vaivihkaisena kommunikoinnin välineenä ihmisten kesken.

Ulmerin mukaan taustalla oli taiteilijoiden näkemys Kristuksen kärsimyksestä ihmisen eksistentiaalisen kriisin ilmentymänä sekä käsitys uudesta ihmisestä⁸⁵ ja uusiutuneesta ihmisyydestä, jonka vertauskuvana nähdään Kristuksen kärsimyksestä vapautuminen eli ylösnousemus ja kuoleman voittaminen. Kärsimykseen liittyviä kuva-aiheita ovat viimeinen ehtoollinen, Kristus ja Juudas, Getsemane, Jeesus ristillä, Jeesuksen ristiltäotto ja sureminen.⁸⁶

Kärsimys ja kuolema saivat monet ekspressionistitaiteilijat pohtimaan eksistentiaalisia kysymyksiä ja visualisoimaan uskonkokemuksia.⁸⁷ Ulmerin mukaan ahdistavat sotaolosuhteet vaikuttivat siihen, että taiteilijat saattoivat etsiä tur-

83 Renate Ulmer, *Passion und Apokalypse. Studien zur biblischen Thematik in der Kunst des Expressionismus* (Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang GmbH, 1992), 12.

84 Ulmer, *Passion und Apokalypse*, 93.

85 Ulmer, *Passion und Apokalypse*, 13. "Der neue Mensch" liitetään filosofian puolella muun muassa uuskantilaisuuteen. Barbara D. Wright kuvaa artikkelissaan "Intimate Strangers: Women in German expressionism" (2005, 291–292) käsitettä näin: "The New Man of Expressionism is a contradictory and ambivalent creature, revolutionary yet caught up in a series of traditional dichotomies. He rejects 'civilization' while embracing 'culture' [...] Man ist the bearer of Geist and Wille [...]".

86 Ulmer, *Passion und Apokalypse*, 63, 83, 86 99, 109, 151, 157.

87 Ulmer, *Passion und Apokalypse*, 63.



Kuva 6. Markku Kolehmainen, *Naisen vapauspäivä*. 1985. Puupiirros, painettu paperille, kuva 39,8 x 30 cm, lehti 63,2 x 47,4 cm. Kuva: Kuopion taidemuseo / Juhani Toivanen, kaikki oikeudet pidätetään.

vapaikkaa tai luottamusta uskon asioista.⁸⁸ Kärsimyksen ohella Ulmer nostaa tutkimuksessaan esiin ekspressionistisen taiteen apokalyptiset visiot: rappion, tuhon, hävityksen ja ylösnousemuksen teemat. Tuomiopäivän, lopunaikojen tai maailmanlopun kuvaaminen sekä ilmestyskirjan teemat olivat suuntaukselle ominaisia kuva-aiheita ja ymmärrettävissä ensimmäisen maailmansodan luomaa taustaa vasten.

Markku Kolehmainen tuo oman lisänsä kärsimyksen kuvaamisen perinteeseen teoksessaan *Naisen vapauspäivä* (kuva 6), jonka kohdalla voidaan ajatella naista yhtä lailla kärsimysten lunastajana ja marttyyrina tai toisaalta postmodernina parodiana. Grafiikkaa opiskellut Kolehmainen on käyttänyt teoksessaan puupiirrostekniikkaa. Selkeän brückemäisin vivahtein

88 Ulmer, *Passion und Apokalypse*, 115.

teos kommentoi naisen ”vapautta”, jonka saavuttaminen liittyy passion kaltaiseen kärsimykseen tai uhrautumiseen. Temaattisesti teoksen aihe liittyy myös *ecce homo* -kuvamotiiviin, jossa Kristuksen kuvan kautta katsotaan ihmistä ja ihmisen kärsimystä.

Myös Meklinillä on ollut aiheeseen liittyvä teos: *Lola ristillä*, joskin siitä on jäljellä vain maininta Markku Valkosen *Helsingin Sanomiin* kirjoittaman lehtiartikkelissa 3.11.1984. Itse teoksen olinpaikka ei ole tiedossa.

Naisaiheesta feministiseen näkökulmaan

Erilaiset roolit heijastelevat maskuliinisen taiteilijayhteisön arvoja ja ihanteita, mutta myös pyrkimystä esittää yhteiskunnallista kritiikkiä ja avata keskustelua taiteen avulla. Aikalaismiehen kommentti vuosina 1986–1988 Ars Liberan puheenjohtajana toimineelle Outi Vuorikarille kuvaa yleisön suhtautumista Kuopion koulun taideteoksiin, niiden rajuun ja paikoin väkivaltaiseen maailmaan: ”[...] joku minullekin sanoi, että kun sä olet nyt Ars Liberan puheenjohtaja, niin etkö sä voi sanoa tuota näille miestaiteilijoille naisena, että älä [...] käsittele naista tällä tavalla, näin rivosti.”⁸⁹

Keskeiset Kuopion koulun taiteilijat olivat kaikki miehiä. Jos käännetään asetelma toisinpäin, olisi varsin haastavaa visioida naistaiteilijaa maalaa-
massa alastomia miehiä 1980-luvun Kuopiossa: taiteen maailma ja perinteet maaseutukaupungissa olivat vielä vahvasti maskuliiniset. Myös ajan naiskäsitelyssä oli nykyaikaan verrattuna eroavaisuuksia: vaurasta 1980-lukua seurannut lama toi myöhemmin tullessaan topless-baarien naistarjoilijat, mikä epäilemättä – Mulveyn merkityksessä – korosti miehistä katsetta. Kuopion koulu oli väljänä ryhmittymänä miehinen, mutta niin oli vielä ympäröivä taidemaailmakin.

89 Outi Vuorikarin haastattelu 22.7.2020, äänitallenne, haastattelijä kirjoittaja, kirjoittajan arkisto.

Kuopion 1980-luvun keskeisistä naistaiteilijoista Riitta Rönkkö, Anja Hyttinen (s. 1935), Irma Mattila (s. 1957), Kaisa Törmänen (s. 1952) ja Marja Kolu (s. 1956) suuntautuivat urallaan muuhun kuin uusekspressionistiseen ilmaisuun.

Kuopion koulun taiteilijoista Teemu Saukkosen naiskuvan voi katsoa olevan modernein ja perhekeskeisin. Taiteilijan teoksissa naiseutta käsitellään pehmeiden arvojen kautta ja pariskunnat vaikuttavat tasa-arvoisilta. Johtuuko tämä siitä, että Saukkonen oli joukon nuorin taiteilija? Teoksessa *Ei kai* (1981) mies on tosin joutunut pinnašankeyn vahvojen naistensa armoille: käsitteilytapa tuo Saukkosen kuvastoon vaihtelua ja humoristista sävyä viittaamalla haastavaan perhedynamiikkaan, johon kuuluvat vaimo, äiti ja rakastajatar.

Tässä artikkelissa sukupuoli-asetelma on ollut perinteisen heteronormatiivinen. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö heteronormatiivisuutta kyseenalaistavia tarinoita olisi ollut olemassa. Postmodernistisen kehityksen sisällä Kuopion koulun taideteoksissa esiintyvät figuurit voivat luonnollisesti olla myös muita kuin cis-sukupuolisia, heteroseksuaalisia naisia. 1980-luvulla sukupuoli- ja seksuaalisuuteen liittyvä termistö oli kuitenkin vasta kehittymässä. Saksalaisen uusekspressionismin (*Neue Wilde*) parissa queer-näkökulma oli sen sijaan jo saavuttanut paikkansa, ennen muuta Salomé (s. 1954) ja Luciano Castellin (s. 1951) taiteessa.⁹⁰

Koska Kuopion koulun teokset käsittelevät ja esittävät naista monesta eri näkökulmasta, on huomattava, että myös taiteilijoiden näkemykset olivat yksilöllisiä. Ryhmän taiteilijoista Pentti Meklinin teosten naiskuvassa on eniten essentialismia: nainen on ajateltu tietynlaiseksi, eikä asetettu rooli juurikaan salli kohteelleen

90 Katrin Köppert, ”Queer 'Indians' and Exotic Terrorist Drags. The 'Art' of Ethnic Drag in Castelli and Salomé,” teoksessa *Die Erfindung der Neuen Wilden*, toimittanut Benjamin Dodenhoff & Ramona Heinlein (Köln: Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, 2019), 62–85.



poikkeuksia, persoonallisuutta tai yksilöllisyyttä. Meklinin *Lola* ja *Tanssijatar* -maalauksissa nainen on eroottisella jalustalla, ylistämällä alistettu. Naisen rooli näyttäytyy eroottisena, seksuaalisena ja sukupuolittuneena fantasiana, jota heteroseksuaalinen miehen katse haluaa. Roolista ei näy ulospääsyä.

Sinänsä naisen kuvaaminen ekspressiivisesti ei ole uutta suomalaisen ekspressionismin historiassa: Tyko Sallisen muotokuvat vaimostaan Mirristä ovat kaukana yksiulotteisuudesta ja ristiriidattomuudesta. Kaiken kaikkiaan naisen kuvaaminen erilaisissa konteksteissa kertoo tabujen rikkomisesta ja taiteen rajojen hakemisesta. Kuopion koulun taideteokset näyttävät vahvan maskuliinisesta näkökulmasta ja asettuvat siihen länsimaisen taidehistorian naiskuvaan, joka on pitkään ollut maskuliinisen taiteilijuuden rakentama ja ylläpitämä konstruktio. 1900-luvun alun ekspressionismi ja uusekspressionismi ovat suuntauksina olleet miestaiteilijakeskeisiä niin Suomessa kuin ulkomaillakin. Poikkeuksena tästä suomalaisella taidekentällä vaikuttivat kuitenkin jyvaskyläläistäiteilijä Ulla Rupp (ent. Virta, s. 1946) sekä mainitut Leena Luostarinen, Marjatta Tapiola ja Marika Mäkelä, jotka 1980-luvulla maalasivat lukuisia uusekspressionistisia teoksia.

Kuopion koulun taiteilijat olivat paitsi yksilöitä, myös erilaisia miehiä. Kriittinen miestutkimus painottaa, ettei ole yhtä kulttuurisesti hyväksyttyä tapaa olla mies, pikemminkin perinteisen maskuliinisuuden rinnalla tulisi nähdä erilaisia mieheyksiä ja sen ilmenemismuotoja, kuten herkempää miesfeminiinisyttä.⁹¹

Johtopäätöksenä totean, että osasta Kuopion koulun taidetta löytyy selkeitä yhtäläisyyksiä 1900-luvun alun ekspressionistiseen perinteesseen nähden: kuva-aiheet ja tekotavat ovat visuaalisesti yhteneviä erityisesti Kolehmaisien

Raaka-Rollen tapaus ja *Naisen vapauspäivä* -teosten kohdalla. Meklinin eroottinen *Tanssijatar* ja Saukkosen *Birth* ovat puolestaan tyyllisesti astetta omaperäisempiä – ilman suoraan tunnistettavia, taiteellisia esikuvia. Kuopion koulun taiteilijat saivat inspiraatiota Oskar Kokoschkasta, 1980-luvun elokuvamaailmasta ja omista kokemuksiensa: Kolehmaisella ahdistava elämäntilanne ja Saukkosella omien lasten syntyminen antoivat yllykkeitä maalaamiseen. Vuosien 1980–1986 lehtileikkeistä ja haastatteluaineistosta ilmenee, että tietyt Kuopion koulun teokset ja aiheet aiheuttivat jo aikanaan sekä vilkasta keskustelua että vahvoja tunnereaktioita. Kuopion koulun teoksissa naiseus on liitetty väkivaltaan, eroottisuuteen, äitiyteen ja kärsimykseen.

Ekspressionismin perinne elää uusekspressionismissä. Vaikka Kuopion koulun taiteella voi todeta olevan yhtymäkohtia 1900-luvun alun väkivallan, prostituution ja ristiinnaulitsemisen ekspressionistisiin kuvauksiin, myös 1980-luvun taidemaailmalla kuvastoineen oli oma, rikastuttava vaikutuksensa. Erityisesti Saukkosen tasa-arvoa heijastelevissa maalauksissa on naista kuvattu myös herkästi ja arvostavasti. Kuopion koulun taiteen kokonaiskuvasta muodostuu siten rönsyilevä, kiehtova, provosoiva ja herkullisen ristiriitainen.

FM **Anna Vepsä** on Jyvaskylän yliopiston tohtoriopiskelija, joka työskentelee Kuopion taidemuseossa museoassistenttina. Vepsä kirjoittaa väitöskirjaa Kuopion koulusta 1980-luvun taiteellisena ja yhteisöllisenä ilmiönä.

91 Timo Aho, Jiri Nieminen & Arttu Salo. *Miestutkimuksen metodologia* (Tampere: Vastapaino, 2021), 10, 259.

Maalaustaiteen ”lapsi vuodepotilaana” -teokset yhteiskunnan kuvana

Johanna Mikkola

doi.org/10.23995/tht.113569



Artikkeli käsittelee kolmen esimerkkimaalauksen kautta muutosta lapsen kuvauksessa 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkupuolen Suomessa. Ennen vuosisadan vaihdetta lapsuutta kuvattiin lähes yksinomaan tyypitellen. Lapsi esitettiin joko pienikokoisena aikuisena ylhäisön jälkikasvustaan tilaamissa muotokuvissa tai vanhempiensa auttajana maaseudulla laatukuvissa, joissa

lapsi eli hänelle suotuisissa olosuhteissa. Ihanteellinen näkemys lapsesta säilyi maalaustaiteessa pitkään, mutta sai 1800-luvun lopun realismin myötä rinnalleen uudenlaisen tavan kuvata lasta, johon sairasta lasta esittävät teokset voidaan liittää.

Artikkelissa tarkastelen Magnus Enckellin (1870–1925) öljypastellia *Lapsi kuolinvuoteella* (1910), Hanna Frosterus-Segerstrålen teosta (1867–1946) *Pieni potilas* (1889) ja Helene Schjerfbeckin (1862–1946) maalausta *Toipilas* (1888) tekoajankohdan taide- ja sosiaali-historiallista taustaa vasten. Sairasta lasta esittävät kuvat saattoivat olla muistoesineitä tai ilmentää lapsen elämään vaikuttaneita sosiaalisia ilmiöitä, kuten kaupungistumista ja teollistumista. Kuvaustavan muutos näyttäytyy osana yhteiskunnallisessa ajattelussa virinnyttä yleisempää huolta lapsista ja lasten asemasta.

Avainsanat: *Magnus Enckell, Hanna Frosterus-Segerstråle, Helene Schjerfbeck, lapset taiteessa, sairaudet taiteessa, muistoteokset, yhteiskunnallinen äiti, toipilas, maalaustaide, realismi, naturalismi, sosiaalihistoria*





Kuva 1. Magnus Enckell, *Lapsi kuolinvuoteella*, 1910. Öljypastelli. Yksityiskokoelma. Kuva: Kristiina Mikkola, kaikki oikeudet pidätetään.

Magnus Enckell (1870–1925) maalasi 1900-luvun alussa kuvan yhdeksänvuotiaana aivokalvontulehdukseen kuolleesta Carin Ehrnroothista. Tilaustyönä valmistunut maalaus oli lapsen vanhempien pyyntö ikuistaa kuolevan tytön kasvopiirteet. *Lapsi kuolinvuoteella* -teoksesta (1910) tuli taiteilijan kunnianosoitus hänen itsensäkin tuntemalle lapselle, jonka kasvot selkeästi erottuvat valkoisten vuodevaatteiden keskellä.¹

1800-luvulla taiteellisen vaikutelman tavoittelua ei pidetty sopivana teoksissa, joihin taiteilijat piirsivät, maalasivat ja valokuvasivat kuolleita ihmisiä. Visuaalisesti karsitut muistoteokset eroavat vuosisadan lopun muusta taiteesta, jossa ulkoista todellisuutta oli alettu rekisteröidä mahdollisimman todenmukaisesti ja yksityiskohtaisesti. Muistoteoksissa ei pyritty kasvojen

muotokuvamaisuuteen, sillä täydellinen yhdennäköisyys ja naamiomainen toisinto yhdistyivät ihmisten mielikuvissa kuoleman pelkoon, joka haluttiin torjua.²

Kuoleman ja sairauden kuvaaminen oli osa yleistä, taiteen realistisen suunnan ja yhteiskuntakriittisten asenteiden nousua Pohjoismaissa ja muualla Euroopassa. Tämä sai monet taiteilijat hylkäämään teoksissaan romantiikan kiiltokuvamaisuuden ja uskonnollisen ihanteellisuuden. Taiteilijat osoittivat myötätuntoa naisia ja lapsia kohtaan teoksissa, joissa yhdistyivät uudenlainen maalaustekniikka ja ajankohtaiset aiheet. Teoksissa näkyi se kurjuus, jota nälkää näkevät, maalta kaupunkiin muuttaneet työttömät ja kodittomat kaupungissa kohtasivat. Ne kuvastivat myös vaarallisia työskentelyolosuhteita, jotka

1 Pepita Ehrnrooth-Jokinen, haastattelu 1.6.2012. Haastattelija Johanna Mikkola.

2 Tutta Palin, *Oireileva miljöömuotokuva: Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina* (Helsinki: Taide, 2004), 87–90.



lisäsivät työläisten riskiä sairastua.³ Korkea lapsikuolleisuus oli aiheuttanut huolta Suomessa jo 1700-luvun loppupuolella, sillä sen yhteys väestön kehitykseen ja kysymyksiin työvoimasta, lasten suojelusta ja köyhyydestä, oli ilmeistä. Vielä 1800-luvun lopulla lapsuus oli vaarallista aikaa, ja lapsen vakava sairastuminen johti lähes aina kuolemaan. Tieteen kehittyminen ja valistus muuttivat tilannetta vähitellen ja lisäsivät lapsen sosiaalista asemaa koskevia poliittisia kannanottoja.⁴ Yhä useampi vanhempi alkoi ymmärtää, että sairastuneella lapsella oli mahdollisuus parantua, jos häntä hoidetaan hyvin.⁵ 1800-luvun lopun yhteiskunnallisessa keskustelussa naisen ja lapsen sosiaalinen asema yhdistettiin toisiinsa, ja esimerkiksi naisen työssä käymistä pidettiin syynä perheiden hajoamiseen ja lasten heitteille joutumiseen. Maalaustaiteessa naisen ja lapsen aseman lähempi tarkastelu sai aikaan sen, että nämä ennen lähes kokonaan unohdetut ihmisryhmät saivat nauttia osaa taiteen sankareina, jotka katsovat rohkeasti ulos kuvatilasta ja haastavat uhmallaan yhteiskuntaa.⁶

Lasten elämää kuvattiin taiteissa monin tavoin koko 1800-luvun ajan. Maalaustaiteen laatu- ja muotokuvista tuttu topeliaaninen näkemys suomalaislapsesta säilyi 1800-luvulla pitkään, mutta alkoi vuosisadan lopulla saada rinnalleen rosoisemman kuvan kaupunkilaislapsesta, joka eli suurperheen sijaan vanhempiensa kanssa, ja jota lainsäädännön avulla

kasvatettiin osaksi sivistynyttä yhteiskuntaa.⁷ Vuosisadan puolivälin jälkeen yleistyneet sairaan lapsen kuvat eroavat omaksi ryhmäkseen muusta lapsen kuvauksesta. Artikkelini käsittelee sairaan lapsen kuvia suomalaisessa maalaustaiteessa 1800-luvun lopulta 1900-luvun alkuvuosikymmeneen. Se pohjautuu vuonna 2015 valmistuneeseen pro gradu -tutkielmaani, jossa selvitin esimerkkiteosten avulla, miksi lasta alettiin 1800-luvun puolivälin jälkeen kuvata sairaana, ja oliko uudenlainen käsitys lapsesta yhteydessä yhteiskunnassa tapahtuneisiin sosiaalisiin muutoksiin kuten kaupungistumiseen ja teollistumiseen. Sairasta lasta esittävät teokset saattoivat olla kuin mikrokosmos, ”vähäpätöiseltä vaikuttava ilmiö”, joka lähemmin tarkasteltuna, taide- ja sosiaalishistoriallisessa viitekehyksessään, saattoi ilmentää yleisempää näkemystä lapsesta.⁸

Sairaana lapsen kuvat kiehtoivat taiteilijoita syvällisyydellään.⁹ Enckellin lisäksi niitä maalasi moni muukin suomalainen taiteilija, kuten Hanna Frosterus-Segerstrålen (1867–1946) *Pieni potilas* ja Helene Schjerfbeckin (1862–1946) *Toipilas* osoittavat. Käsittelem artikkelissani Enckellin *Lapsi kuolinvuoteella* teoksen ohella näitä kahta maalausta.

3 Riitta Konttinen, *Totuus enemmän kuin kauneus: Nais-taiteilija, realismi ja naturalismi 1880-luvulla* (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1991), 172.

4 Oiva Turpeinen, *Lastensuojelu ja väestökehitys: Suomen lastensuojelun historia* (Helsinki: Lastensuojelun keskusliitto, 1987), 302–306; Kai Häggman, *Perheen vuosisata: Perheen ihanne ja sivistyneistön elämäntapa 1800-luvun lopun Suomessa* (Helsinki: Suomen historiallinen seura, 1994), 71–75.

5 Panu Pulma, *Suomen lastensuojelun historia: Kerjuulavasta perhekuntoutukseen* (Helsinki: Lastensuojelun keskusliitto, 1987), 15, 43 ja 89.

6 Pulma, *Suomen lastensuojelun historia*, 33–35.

7 Kauko Kouvalainen, *Lapsuuden kuvat: Lapsi Suomen kuvataiteessa: Taide lapsen asialla* (Oulu: Kirjapaino Osakeyhtiö Kaleva, 1988), 7–10; Saara Tuomaala, *Työtätekevistä käsistä puhtaiksi ja kirjoittaviksi. Suomalaisen oppivelvollisuuden ja maalaislasten kohtaaminen 1921–1939* (Helsinki: Suomalainen kirjallisuuden seura, 2004), 251–257.

8 Peter Burke, *New Perspectives on Historical Writing* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2004), 1–21, 43–45; Walter Benjamin, *Keskuspuisto: Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta* (Helsinki, Tutkijaliitto, 2014), 59–61.

9 Palin, *Oireileva miljöömuotokuva*, 130.



Magnus Enckellin *Lapsi kuolinvuoteella* eroaa perinteisestä muotokuvasta

Magnus Enckellin *Lapsi kuolinvuoteella* -teoksessa Carin Ehrnrooth on esitetty yksin. Öljypastellityö ei ensisilmäyksellä mielly aatelistyön perinteiseksi muotokuvaksi, sillä suorakulmion muotoinen teos eroaa horisontaalisuudellaan niistä ovaalinmuotoisista rintakuvista, joihin taiteilijat kopioivat selkään suorana poseeraavan ja tuolilla istuvan mallinsa. *Lapsi kuolinvuoteella* teoksen tausta on ajaton ja paikaton, eikä kuvaan sisälly viitteitä Carinin ylhäisestä syntyperästä, kuten vaakunaa. Tytön kasvoissa on selkeää yksilöllisyyttä, kuten voimakkaat kulmakarvat ja tummat hiukset. Enckellin näkemyksessä Carinista voi nähdä samankaltaista kunnioitusta malliaan kohtaan kuin niissä usklassisissa hautamuistomerkeissä marmorienkeleineen, joita 1800-luvun lopulla tilattiin kuolleiden lasten haudoille.¹⁰ *Lapsi kuolinvuoteella* pitää yhä yllä Carin Ehrnroothin muistoa suvun keskuudessa, jossa teosta kutsutaan nimillä ”Cajan potretti” ja ”Carinin muotokuva”.¹¹

Carinin kuolema oli monella tavalla merkityksellinen tapahtuma hänen perheelleen. Se rikoki perheen yhtenäisyyden ja jätti pysyvän jäljen Carinin vanhempiin Ernst Ehrnroothiin (1871–1950) ja Karin Ehrnroothiin (1876–1958) sekä heidän neljään lapseensa. Ilmapiirin muutos kodissa johti lopulta oikeuslääketieteen professorin ja Kivelän sairaalan ylilääkärinä toimineen isän sekä äiti Carinin avioliiton päättymiseen. Aateliston avioliitot solmittiin 1800-luvulla usein rakkaudesta.¹² Niiden hajoamiseen johtaneet syyt liittyivät puolestaan usein luterilaisen mo-

raalin ohjaamiin sosiaalisiin sääntöihin, jotka koettiin rajoittaviksi. Perheestä, jonka käsitettiin muodostuvan lapsen syntyessä, oli vuosisadan kuluessa tullut tärkeä moraalinen toimija yhteiskunnassa.¹³ Valtion olemassaolo perustui perheen yhdessä pysymiseen ja siihen, että nainen ja mies noudattivat säätyyn ja sukupuoleen sidottuja tehtäviä. Aatelistaisella nämä tehtävät liittyivät etupäässä perheen sosiaalisten suhteiden hoitamiseen.¹⁴ Esimerkiksi Karin Ehrnrooth toimi Martta-liitossa. Kansalliseksi äidin esikuvaksi oli vähitellen alkanut muodostua sivistyneen äidin malli, joka välittyi naiselle käytännössä opettajien ja vanhempien sisarusten kautta. Lasten sairastapaukset olivat äideille mahdollisuus osoittaa tätä ihanteellisuutta. Aatelistmiehet saattoivat puolestaan toteuttaa itseään kodin ulkopuolella, valtion tai tieteen parissa.¹⁵ Ernst Ehrnrooth saavutti arvostetun aseman toimiesaan lääkärimiehenä sekä muun muassa perustamalla Helsingin yliopiston patologian laitoksen. Carinin vanhemmat olivat ennen hänen kuolemaansa toisiinsa sitoutuneita. Lapsen sairaus, jota yritettiin hoitaa parhaimpien asiantuntijoiden avulla, ja lopulta poismeno, synnytti kuitenkin epäilyksiä ja syytöksiä puolin ja toisin.¹⁶

Magnus Enckell aloitti *Lapsi kuolinvuoteella* -teoksen Carin Ehrnroothin vielä eläessä ja jatkoi sen tekemistä hänen kuolemansa jälkeen valokuvan avulla. Valokuva otettiin perheen kotona, lasten yhteisessä huoneessa, jossa Carin sairasti ja myöhemmin menehtyi. Enckell käyttikin *Lapsi kuolinvuoteella* -teoksesta myös nimeä *Lastenkamari*.¹⁷ Carinista kuoleman jäl-

10 Liisa Lindgren, *Memoria. Hautakuvanveisto ja muistojen kulttuuri* (Porvoo: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 2009), 10, 30 ja 35.

11 Ehrnrooth-Jokinen, haastattelu 1.6.2012.

12 Anne Martin-Fugier, *A History of Private Life. From the Fires of Revolution to the Great War: The Actors* (Cambridge, Massachusetts & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1990), 307.

13 Michelle Perrot, *A History of Privat Life: The Scenes and Places* (Cambridge, Massachusetts & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1990), 73, 100, 321.

14 Philippe Ariès & Georges Duby, *A History of Privat Life* (Cambridge, Massachusetts & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1990), 97.

15 Häggman, *Perheen vuosisata*, 109–117; Turpeinen, *Lastensuojelu ja väestökehitys*, 387–404.

16 Ehrnrooth-Jokinen, haastattelu 1.6.2012.

17 Ehrnrooth-Jokinen, haastattelu 1.6.2012.



keen otettu valokuva jakautuu kahteen osaan: kameran valottamaan etualaan ja hämärämpään taustaan, josta erottuvat ovi ja perheen toisten lasten vuoteet. Kuvassa kuollut Carin makaa kyljellään kuin nukkuen. Öljypastelliteoksen tavoin myös valokuvassa olevan tytön hahmosta jää näkyviin ainoastaan kasvot, jotka tytön äiti oli ehostanut kuvan ottamista varten, ja hiukset, jotka kammattiin auki.

Vaikka koti miellettiin 1800-luvulla yksityisen elämän tärkeimmäksi paikaksi, jossa aika pysähtyi, saattoi kuolema olla julkinen tapahtuma. Läheiset, sukulaiset ja naapurit tulivat hyvästelemään kuolevan usein kotiin, jossa monet vauraat ihmiset sekä syntyivät että kuolivat.¹⁸ Carin kuoli kodin yläkerran lastenkamarissa omassa sängyssään, mutta *Lapsi kuolinvuoteella* -teoksen tilasta ei välity vaikutelmaa tavallisesta huoneesta. Kuvan reunojen yllä lipuvat lakanat peittävät alleen huoneen ääriviivat ja kaikki siellä mahdollisesti olleet huonekalut ja esineet, joista myöhemmin saada lohtua ja etsiä muistoa kuolleesta henkilöstä.

Vaikutelma Carin Ehrnroothista *Lapsi kuolinvuoteella* -teoksessa on kuin keskiaikaisen kuolemantanssin esittämä kuva ihmisten yhdenvertaisuudesta kuoleman edessä. Carin kohtaa elämän arvaamattomuuden aikana, joka lupasi vielä hyvinvoivien perheiden lapsille muita pidempää elinaikaa.¹⁹ Carinin sairastama tauti osoittautui myöhemmin aivokalvontulehdukseksi.²⁰ Sairaus oli yksittäinen tapaus perheessä, vaikka aivokalvontulehdus levisi usein epidemioina. Vielä 1900-luvun alussa aivokalvontulehdukseen ei ollut olemassa parantavaa hoitoa, jollaiseksi penisilliini 1940-luvulla vakiintui.²¹ Carinin tiedetään sairastaneen pidemmän aikaa, ja sairauteen

liittyneet oireet, kuten korkea kuume ja särky, muuttivat hänen olonsa tuskaiseksi.²²

Lapsi kuolinvuoteella -teoksessa on piirteitä Enckellin varhaistuotannolle ominaisesta symbolistisesta taidesuuntauksesta. Carinin kuolinvuode sijaitsee kaksiulotteisessa paikassa, joka kietoutuu himmeään valoon ja värien vähäisyyteen. Värittämyys on kuin symbolistitaiteilijoiden esittämä taivas, jossa aika ja paikka lakkaavat olemasta. Värittämyys on kuin Carinin alakuloinen tunnetila, mielenmaisema, jossa hän on aistein havaittavan konkreettisen maailman ulkopuolella. *Lapsi kuolinvuoteella* -teoksen sommittelussa on samankaltaisuutta Albert Edelfeltin (1854–1905) maalauksen *Taiteilijan poika Erik Edelfelt sairastuu* (1905) kanssa. Sen luonnosmaista taustaa vasten piirtyvät lähes kokonaan vailla fyysistä kehoa kuvatut kasvot, jotka yhdistyvät ihmisen ajatteluun ja henkeen. Symbolisteille tunnusomaisten ”suljettujen silmien” sijaan Carinin silmät ovat auki ja katsovat pois päin.²³ Enckellin kuvaama Carin on enkeliäinen ilmestys, jonka voi ajatella viattomuudessaan siirtyvän muiden lasten tavoin suoraan paratiisinomaiseen onnellisuuteen taivaassa, jonne matkatessa kuolema oli vain yksi vaihe.²⁴

Hanna Frosterus-Segerstrålen *Pieni potilas* ja yhteiskunnallinen äitiys

Hanna Frosterus-Segerstrålen (1867–1946) *Pieni potilas* (1889) eroaa kuvatyypin Enckellin *Lapsi kuolinvuoteella* -teoksesta, jonka komposition keskiössä on yksi ihminen. *Pienen potilaan*

18 Ilona Pajari, *Kuoleman rituaalit Suomessa* (Helsinki: Gaudeamus, 2014), 394–395.

19 Ariès, *A History of Privat Life*, 331.

20 Ehrnrooth-Jokinen, haastattelu 1.6.2012.

21 Turpeinen, *Lastensuojelu ja väestökehitys*, 429.

22 Ehrnrooth-Jokinen, haastattelu 1.6.2012.

23 Riitta Stewen, ”Suljetut silmät,” teoksessa *Katsomuksen ihana: kirjoituksia vuosisadanvaihteen taiteista*, toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyri Kalliokoski & Mervi Kantokorpi (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1996), 18.

24 Philippe Ariès, *Omassa huoneessa: Yksityiselämän historiaa renessanssista valistukseen* (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo, 1986), 60.



Kuva 2. Hanna Frosterus-Segerstråle, *Pieni potilas*, 1889. Öljy kankaalle, 59,5 x 74,5 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Matias Uusikylä, kaikki oikeudet pidätetään.



kaltaisissa sairasta lasta vuoteessa esittävisissä teoksissa, kuten Ida Silfverbergin (1834–1899) *Äiti lukee sairaalle lapselleen* (1862) tai Anna Sahlstènin (1859–1931) *Vastaanottoaika sairaahuoneella* (1893), on potilaan lisäksi usein muita henkilöitä kuten lapsen hoitaja tai hänen vanhempansa. Frosterus-Segerstrålen teoksessa itse vuodepotilas on vaipunut ajatuksiinsa ja pitelee käsissään tuliaisiksi saamiaan lahjoja.

Pieni potilas kuvaa tummatukkaista poikaa, jota diakonissa hoitaa.²⁵ Diakonissat, jotka tekivät 1800-luvun lopun Suomessa kristillissosiaalista työtä, auttoivat etupäässä köyhiä, sairaita, vauvoja ja muita kärsiviä aikana, jolloin suurin osan väestöstä oli sairaalapalvelujen ja kättilön avun ulottumattomissa.²⁶ Diakonissat lievittivät hädänalaisten ihmisten aineellista puutetta, mutta heidän ensisijainen tarkoituksensa oli saada au-

tettava tekemään hengellinen parannus.²⁷ Diakonissan työn luonteeseen *Pienessä potilaassa* vihjaa pöydällä oleva Raamattu tai virsikirja.²⁸

Pieni potilas -teoksessa diakonissa istuu pojan vierellä sairaanhoitajan tavoin. Vaikka nämä uskonnollista työtä tekevät seurakuntasisaret eivät saaneet koulutusta sairaanhoitajan ammattiin, he tekivät käytännössä näille varattuja töitä. Viistosti alaspäin katsovan naisen tunnistaa diakonissaksi ammattikunnalle ominaisesta ja yhdenmukaisesta virkapuvusta, joka koostui mustasta mekosta, siihen kuuluvista valkoisista kauluksista ja esiliinasta. Diakonissat sitoutuivat työssään tunnepohjaiseen ja palkattomaan nöyryyteen, joka merkitsi luopumista avioliitosta ja omista lapsista.²⁹ Frosterus-Segerstrålen maalauksessa diakonissan ilme on myötätuntoi-

25 Solveig von Schultz, *Porträtt av Hanna* (Helsinki: Helsingin taidehistorian laitos, 1978), 26.

26 Turpeinen, *Lastensuojelu ja väestönkehitys*, 285–289.

27 Pirjo Markkola, *Synti ja siveys: Naiset, uskonto ja sosiaalinen työ Suomessa 1860–1920* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2002), 10–11.

28 Elisabeth Lilius, *Hanna Frosterus-Segerstråle* (Hämeenlinna: Hämeenlinnan taidemuseo, 2002), 26.

29 Markkola, *Synti ja siveys*, 282–283.



Kuva 3. Hanna Frosterus-Segerstråle, *Diakonissalaitos*, 1898. Öljy kankaalle. Helsingin Diakonissalaitoksen säätiö. Kuva: Matias Uusikylä, kaikki oikeudet pidätetään.

nen. Lohdullisessa läsnäolossaan hän mieltyy pojan biologisen äidin korvikkeeksi ja hänen hoivansa samankaltaiseksi, jota Akseli Gallen-Kallela (1865–1931) kuvaa maalauksessaan *Äiti sairaan lapsensa vuoteen vierellä* (1888). *Pienen potilaan* diakonissan voisi ajatella toteuttavan työssään Frosterus-Segerstrålen ihaileman ruotsalaisen kulttuurivaikuttaja Ellen Keyn (1849–1926) näkemystä ”yhteiskunnallisesta äitiydestä”, jonka mukaan naisen muille antama rakkaus uudisti maailmaa ja muutti sen kodinomaiseksi paikaksi.³⁰

Frosterus-Segerstålén *Pienessä potilaassa* voi nähdä viittauksia suomalaisen sairaalalaitoksen kehitykseen, joka liittyi yhteiskunnan modernisaatioon, kuten teollistumiseen sekä sosiaalipolitiikan ja tieteen muutoksiin.³¹ *Pienen potilaan* kaunispiirteinen poika on diakonissan kanssa sairaalamaisessa huoneessa, jonka näkyvissä olevassa osassa on kaksi samansuuntaista sänkyä. Pojan takana toinen sänky on tyhjiään, eikä mikään näytä häiritsevän diakonissan ja po-

jan välistä tapaamista. Potilas lepää lähes asetelmanomaisesti kuvan etualalla. Uskonnollisen vakaumuksen omannut Hanna Frosterus-Segerstråle osallistui vapaa-ajallaan hyväntekeväisyyteen.³² Ehkä *Pieni potilas* kuvaa taiteilijalle itselleen tuttua seurakunnan sosiaali- ja palvelutyötä tilanteessa, joka olisi voinut tapahtua vaikkapa Helsingin diakonissalaitoksen orpokodissa, sairaalan lastenosastolla tai sen yhteydessä toimineessa ja köyhälistökorttelien lapsille tarkoitettussa lastenkodissa.³³ Vuonna 1891 maalattu Frosterus-Segerstrålen toinen teos, *Diakonissalaitos* (kuva 3), vahvistaa tätä näkemystä, sillä sen kahdeksan kuvakenttää esittelevät laitoksen toimintaa. Naisille ja lapsille erikseen rakennetuissa paviljonkiarkkitehtuurin mukaisissa sairaaloissa pyrittiin ottamaan 1800-luvun lopulla huomioon niiden tilojen tervehtymistä edistävät seikat, kuten rakennuksia ympäröivät piha-alueet. Pieni potilas lepää ikkunan luona, raikasta ilmaa ja auringon valoa tulvillaan olevassa huoneessa, jossa taudin siemenet ja

30 Ellen Key, *Barnets århundrare* (Stockholm: Albert Bonnier's förlag, 1900), 86–99, 151–152.

31 Turpeinen, *Lastensuojelu ja väestönkehitys*, 278–280.

32 Von Schultz, *Porträtt av Hanna*, 26.

33 Pirkko Probst, *Nainen paikallaan: Diakonissoja kotona ja kentällä* (Helsinki: Helsingin diakonissalaitoksen museo, 2010), 5; Pulma, *Suomen lastensuojelun historia*, 44–45.

bakteerit katoavat.³⁴ Harmoninen sairaalahuone sähköjohtoinen on eri maailmasta kuin ne ahtaat ja epähygieeniset olot kaupungin liepeillä, joissa sairaudet levisivät ja lapsia kuoli.³⁵

Moderni kaupunkimaisema alkoi 1800-luvun loppua kohden muuttaa muotoaan. Epävarmuudessaan se oli yhtä aikaa sekä vaarallinen että kiehtova.³⁶ Parhaimmillaan kaupunki tarjosi työväenluokan naisille ja heidän lapsilleen itsenäisen mahdollisuuden ansiotyöhön, mutta pahimmillaan se altisti naisen prostituutiolle ja lapsen pahantapaiselle elämälle.³⁷ Diakonissan hoitama poika mieltyy heikkoon asemaan joutuneeksi lapseksi, joka määriteltiin 1800-luvun loppulla turvattomaksi sosiaalisten ja taloudellisten syiden perusteella. *Pienen potilaan* poika saattaa olla turvaton, koska hänen toinen tai molemmat vanhempansa ovat sairaita tai kuolleet, tai siksi, että hän itse on sairas. Myös vanhempien kelvottomuus vanhempina ja lapsen aviottomuus ovat voineet saattaa pojan epätoivottuun asemaan.³⁸

Pienen potilaan poika ei ulkoisesti näytä sairaalta. Vain hänen kalpea ihonsa antaa ymmärtää, että hän saattaisi sairastaa työperäistä tautia, jonka kuumuudessa ja pölyssä, myrkkujen ja kaasujen keskellä tehty vuorotyö esimerkiksi lasi- tai tulitikkuteollisuudessa, on saanut aikaan. Maalauksen poika on ikävystyneen oloinen. Hänen sairautensa voisi yhtä hyvin olla mielen tylsistyttänyt liian helppo työ, jonka katsottiin vaikuttavan heikentävästi lasten moraalisiin ja johtavan kurittomaan elämään kaupungin

kaduilla.³⁹ Suomessa tämän kaltaisiin ongelmiin haettiin ratkaisua lapsen itsehillinnän kehittämällä ”kaveripiireissä”, jotka tarjosivat myönteisiä malleja yhteiskunnasta. Albert Edelfelt kuvasi teoksessaan *Poikien työkoti* (1885) tämänkaltaista toimintaa.⁴⁰ Vaikka lasten tekemän teollisuustyön haittavaikutukset ja lapsen maksama hinta ylellisyustuotteista tiedettiin, lasten tekemä työ miellettiin kuitenkin harmittomammaksi kuin irtolaisuus ja kadulle joutuminen.⁴¹ Joutilaisuuden ajateltiin vaarantavan lapsen terveyden ohella hänen omatuntonsa.⁴²

Monet naturalistit halusivat ihmisläheisellä taiteellaan muuttaa vallitsevia olosuhteita sisällyttämällä suurikokoisiin ja tarkkoihin teoksiinsa varoittavia viestejä esimerkiksi alkoholin käytön haitoista.⁴³ *Pieni potilas* -teoksen tulkintaa voi etsiä Frosterus-Segerstrålen taiteen moraalisten ja kristillisten opetusten vertauskuvallisuudesta.⁴⁴ Maalauksen tekoajankohtana sairaus miellettiin vielä paljolti rangaistukseksi syntisestä ja kevytmielisestä elämästä, josta saattoi uskon avulla toipua.⁴⁵ Olennaisena yksityiskohtana voi nähdä pojan lantion päällä olevat viinirypäleet, jotka olivat paitsi ylellisyyttä aikana, jolloin suuri osa lapsista söi pilaantunutta ruokaa,⁴⁶ myös Raamattuun viittaava ”hyvän hengen puusta”

34 Maarit Henttonen, *Kansakunnan parhaaksi* (Porvoo: Ws Bookwell Oy, 2009), 241–264.

35 Ellen Key, *Skönhet för alla* (Stockholm: Albert Bonnier's förlag, 1899), 3–18; Pulma, *Suomen lastensuojelun historia*, 76.

36 Elisabeth Wilson, *The Sphinx in the City: Urban Life, The Control of Disorder and Women* (Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1991), 22–35.

37 Pulma, *Lastensuojelun historia*, 87–96; Wilson, *The Sphinx in the City*, 22–35; Markkola, *Synti ja siveys*, 110–122, 246–252.

38 Pulma, *Lastensuojelun historia*, 175–177.

39 Key, *Barnets århundrare*, 53–64.

40 Pulma, *Lastensuojelun historia*, kirjan kansikuva.

41 Pulma, *Lastensuojelun historia*, 54–57, 181–195.

42 Tuomaala, *Työtätekevistä käsistä puhtaiksi ja kirjoitettaviksi*, 77.

43 Gabriel P. Weisberg, *Arjen sankarit: Naturalismi kuvataiteessa, valokuvassa ja elokuvassa* (Bryssel: Mercatofonds, 2010), 13–19, 69–72.

44 Von Schultz, *Porträtt av Hanna*, 6–12.

45 Minna Uimonen, *Hermostumisen aikakausi: Neuroosit 1800- ja 1900-lukujen vaihteen suomalaisessa lääketieteessä* (Helsinki: Suomen Historiallinen Seura, 1999), 139.

46 Tanja Piiparinen, *Esineiden maailma: Kahden maalauksen arvoitus: Nils Schillmarkin asetelmat esinekulttuurin kuvina* (Helsinki: F.G. Lönnberg, 2002), 33–34.



poimittu hedelmä, joka kannusti hyvyyteen.⁴⁷ *Pienen potilaan* poika on tarttunut kädellään terttuun viinirypäleitä kuin uuteen mahdollisuuteen. Pojan vieressä olevalla pöydällä on joulun aikaan liittyviä kukkia, joiden voi hedelmien tavoin ymmärtää olevan lapsen sosiaalisen sopeutuvaisuuden merkkejä.⁴⁸ Kukista erityisesti hyasinttia on pidetty symbolina Jeesuksen kuninkuudesta, hänen merkittävästä asemastaan kristittyjen keskuudessa. *Pieni potilas* -teoksessa hyasintti voi olla muistutus siitä, että lasta tulisi pitää tärkeänä.⁴⁹

Helene Schjerfbeckin *Toipilas* ja lapselle paras kasvuympäristö

Suomalaisille tunnetuin toipilasaikaa esittävä maalaus lienee Helene Schjerfbeckin *Toipilas* (1888), joka tunnetaan myös nimellä *Ensi viherrys*. Toipiluutta kuvaavissa teoksissa lapsi tervehtyy sairaudesta. Schjerfbeckin *Toipilaassa* tyttö on kohottautunut ylös tuolissaan, kuten Albert Gebhardin (1869–1937) *Toipilas*-teoksessa 1800-luvun lopulta. Vaikka Schjerfbeckin toipilastytön edessä olevalla pöydällä on askarteluun liittyviä välineitä, muistuttavat lapsen alavartalon ympärillä oleva lakana ja tyyny vielä sairaudesta.

Schjerfbeckin *Toipilasta* on tulkittu monin tavoin ja sen on nähty olevan esimerkiksi rakkaussuruista toipuvan taiteilijan omakuva tai alku hänen taiteensa henkistymiselle.⁵⁰ *Toipilas* kuuluu Schjerfbeckin oman jaottelun mukaan hänen varhaistuotantoonsa, jota leimasi ranskalaisen realismin vaikutus. *Toipilas* on maalattu St. Ivesissä, Englannissa. Teoksessa esiintyvän tytön tiedetään sairastaneen maalausajankohta-



Kuva 4. Helene Schjerfbeck, *Toipilas*, 1888. Öljy kankaalle 92 x 107 cm. Ateneum. Kuva: Kansallisgalleria, lisenssi CC0.



Kuva 5. Albert Gebhard, *Toipilas*, 1800-luvun loppu. Öljy kankaalle. Yksityiskokoelma. Kuva: kuvaaja haluaa pysyä nimettömänä, kaikki oikeudet pidetään.

- 47 Raamattu, Viides Mooseksen kirja 7–20, Kirje galatalaisille 5:22.
- 48 Palin, *Oireileva miljöömuotokuva*, 132–133.
- 49 Key, *Barnets århundrare*, 2.
- 50 Eija Kämäräinen, *Helene Schjerfbeck: Paljas minäni* (Helsinki, Porvoo, Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö, 1991), 40.

na hinkuuskää,⁵¹ jonka flunssankaltaisiin oireisiin tytön kuumeiset silmät ja voipunut olemus viittaavat. *Toipilaan* tyttö puuhailee eristettynä muista lapsista, jottei hänen tautinsa aivastuksen välityksellä tarttuisi muihin. Tytön hengittämistä helpottava istuva asento voisi tervehtymisen sijaan selittyä ysköksistä ja vinkuvasta hengestä, jotka vielä vaivaavat häntä.

Toipilaan mallina toimi englantilainen lapsi.⁵² Tytön surumielisessä olemuksessa voi nähdä samankaltaisuutta 1800-luvun lopun maalauksissa kuvattuihin suomalaislapsiin. Vaatimattomasti pukeutunutta ja hiuksiltaan pörröistä toipilasta voi verrata Louis Sparren (1863–1964) *Ensilumen* (1891) ruoveteläiseen tyttöön, joka istuu tuvan penkillä tai Maria Wiikin (1853–1928) vuonna 1885 maalaaman *Yksin kotona* -teoksen ikkunasta ulos katsovaan poikaan. Helene Schjerfbeckin toipilas voisi yhtä hyvin olla suomalainen orpo, joista etenkin tyttöjä lähetettiin 1850-luvulta lähtien kummijärjestelmän välityksellä maaseudulle hoidettavaksi. Yhteisöllisyydessään maaseutua pidettiin heille kaupunkia parempana kasvatusympäristönä.⁵³

Toipilaaseen kuvattu huone ei vastaa mielikuvaa porvariskodin salongista plyysisohvineen. Sen maanläheinen sävy maailma antaa vaikutelman elinpiiristä maalla, jossa lasten oli mahdollista leikkiä luonnonmateriaalien kanssa. Schjerfbeckin tiedetään maalanneen *Toipilaan* englantilaisessa kalastajakylässä sijainneessa ateljeessaan,⁵⁴ ja maalaukseen kuvattu huoneen nurkkaus pöydän alla olevine luonnoskansioineen muistuttaa paikkaa, jonne taiteilija saattoi rauhassa vetäytyä työskentelemään. Siinä missä

Gebhardin toipilastyttö kiikkuu keinutuolissa, on Schjerfbeckin tyttö suurikokoisen korituolin suojassa. Väriltään muuta teosta vaaleampi korituoli näyttäytyy muiden huonekalujen keskellä kevytrakenteisena ja raikkautta tuovana elementtinä. Korituoli on mukana Frosterus-Segerstrålen *Diakonissalaitoksen* yhdessä kuvakentässä – huoneessa, joka sänkyineen ja ikkunoineen muistuttaa laitoksen potilashuonetta. Vaikka punotun korituolin taivutettu selkänoja tyynyneen kaareutuu Schjerfbeckin toipilaan ympärille ”vuoteenomaisesti”, voisi tytön istumapaikka taustalla hämmöttävine kirjahyllyineen olla taiteilijan työhuoneen tai sairashuoneen sijaan kirjasto, joka tarjoaa otollisen ympäristön oppimiselle. Levollinen ilmapiiri *Toipilaassa* ilmentää ”aitoa tilaa”, jonka alkuperäisyydessään ajateltiin edistävän kodin jokaisen asukkaan sivistystä ja terveyttä sekä auttavan kasvattajia tekemään lapsistaan onnellisia ja hyväkäytöksiä.⁵⁵ Naturalistit, kuten Jules Bastien-Lepage (1848–1884), olivat alkaneet kuvata maaseutua myönteisellä tavalla, sillä kaupungissa asumisen huonoista puolista lapsille oli jo tietoa. Malauksissa tämä saattoi näkyä esimerkiksi kuvauksina maalla asuvasta ydinperheestä, joka varattomuudestaan huolimatta kykeni vaalimaan moraalialia ja siveyttä.⁵⁶

Schjerfbeckin ja Gebhardin toipilaskuvat ovat osoituksia 1880-luvulla yleistyneestä tavasta esittää sairasta tyttöä. Heidät nähtiin viallisen yhteiskunnan tuotoksina, ja heitä esittäviin naturalistisiin ja realistisiin sairauden kuviin sekoittui usein yksityiskohdissa näkyvää symbolismia.⁵⁷ Tällaisina yksittäisinä piirteinä voi pitää Schjerfbeckin *Toipilaan* puunoksaa ja

51 Konttinen, *Totuus enemmän kuin kauneus*, 40; Riitta Konttinen, *Oma tie: Helene Schjerfbeckin elämä* (Helsinki: Otava, 2004), 27, 97, 238; Riitta Konttinen, *Naistaiteilijat Suomessa: Keskiajalta modernismin murrokseen* (Helsinki: Tammi, 2008), 234.

52 Pekka Rönkkö, *Suomen taiteen lapsikuvia* (Helsinki: Mannerheimin lastensuojeluliitto, 1988), 70.

53 Pulma, *Lastensuojelun historia*, 30.

54 Konttinen, *Oma tie*, 19–140.

55 Hanna Paimela, *Kalustettu kansankoti: Tutkimus ruotsalaisuudesta Carl Larssonin ja Ilean sisustusihanteissa* (Jyväskylän yliopisto: Taidehistorian pro gradu -tutkielma, Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, 2002), 36; Uimonen, *Hermostumisen aikakausi*, 46–48.

56 Key, *Barnets århundrare*, 21–22; Häggmann, *Perheen vuosisata*, 153–179; Weisberg, *Arjen sankarit*, 28–49.

57 Konttinen, *Totuus enemmän kuin kauneus*, 194–196.



Gebhardin toipilastytön taustalla näkyvää luonnonmaisemaa. Poikien tavoin tyttöjä ei kuvattu huonosti käyttäytyvinä, ennemminkin melankolisina. Melankolian ajateltiin ilmenevän hermostuneisuutena ja hysteriaa,⁵⁸ ja aiheutuvan naiseksi kasvamisesta ristiriitaisten, sosiaalisen ympäristön odotusten ja oman tahdon mukaisien toiveiden keskellä.⁵⁹

Toipilastytön käsissä olevan vihreän puunoksan voi mielikuvissa liittää ikäkautena lapsuuteen ja puhtaaseen luontoon. Näitä kahta yksittäistä piirrettä, lasta ja puunoksaa, Schjerfbeck kuvasi jo *Toipilasta* ennen maalatussa *Pajunkissatyössä* (1886). Siinä tytön sylissään pitelemä pajunoksakimppu on kuin luonnon antama suojakilpi, joka pajun kuoresta saadun salisyylihapon tavoin saattoi hoitaa ”vilutautia”.⁶⁰ *Toipilaassa* puunoksan voi nähdä edustavan luontoa toisella tavoin. Oksa voisi olla merkki luonnontieteissä 1800-luvun puolivälin jälkeen tapahtuneesta käänteestä, joka muutti käsityksiä sairauksista sitä mukaa, kun tieto ympäristössä olevista taudinaiheuttajista lisääntyi. Bakteerit aiheuttivat hinkuuskän ohella muita tarttuvia tauteja, kuten lavantautia ja koleraa, virukset esimerkiksi isorokkoa. Rokotteiden ja hygienian parantumisen jälkeen nämä sairaudet alkoivat vähitellen hävitä, samalla kun lääketiede ja luonnontieteet muutenkin kehittyivät.⁶¹

Toipilastytön aktiivisessa liikkeessä olevat kädet herättävät huomiota teoksessa, jossa kaikki muu näyttää olevan paikoillaan. Toimeliaisuudessaan tyttö näyttää välttävän joutilaisuuden ja voittavan sairauden. Hänet on helppo mieltää 1800-luvun lopun kansallisuusaatteen innoittamaksi esikuvaksi suomalaisesta lapsesta,

58 Palin, *Oireileva miljöömuotokuva*, 130–132.

59 Uimonen, *Hermostumisen aikakausi*, 65–68.

60 Hans Biedermann, *Suuri symbolikirja* (Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö, 1993), 260; Forsius Arno, <http://www.saunalahti.fi/arnoldus/henkhyg2.htm>, luettu 10.3.2015.

61 Turpeinen, *Lastensuojelu ja väestönkehitys*, 276, 425; Pulma, *Lastensuojelun historia*, 13–20.

joka pöydän sijaan istuu pulpetin ääressä ja käy koulua. Koulujärjestelmän kehityksen ja kansanvalistuksen mukana kuva työpakolla töihin patistetusta lapsesta alkoi muuttua näkemykseen kansanlapsesta,⁶² jonka lapsuus kehittyi opinahjossa. Lapsesta muokattiin henkilö, joka kykeni sielultaan ja ruumiiltaan saavuttamaan hyvinvoinnin, jota yhteiskunnassa selviämiseen tarvittiin.⁶³ Lapsen ruumiinrakennetta harjoitettiin kehon asentoa korjaamalla, ja käden ja jalan liikkeitä toistamalla. Hänen mieltään valistettiin ymmärtämään perheen, synnyinmaan ja kristinuskon merkitys, osana laajempaa ihmiskuntaa.⁶⁴ *Toipilaan* edessä olevat tarvikkeet ovat kuin esineet, joilla kirjoitus- ja piirustustaito isänmaallisessa kasvatuksessa opittiin.

Toipilaan paikoillaan olevat jalat jäävät valkoisten liinavaatteiden alle piiloon. Ne eivät täysin sovi tulevan demokraattisen kansalaisen ihanteeseen, jolle hyvä terveydentila alkoi syntyperästä riippumatta yhä useammin olla mahdollista.⁶⁵ Poikkeavuudessaan liikkumattomat jalat liittävät toipilastytön kuvan Schjerfbeckin elämään, hänen lapsena loukkaamaansa lonkkaan, joka rasitti häntä läpi elämän.⁶⁶

62 Tuomaala, *Työätekevästä käsistä puhtaiksi ja kirjoittaviksi*, 66–77.

63 Pulma, *Suomen lastensuojelun historia*, 29; Tuomaala, *Työätekevästä käsistä puhtaiksi ja kirjoittaviksi*, 76–82.

64 Jaakko Itälä, *Lapsuuden kuvat: Paimentyöstä auringonpoikaan* (Oulu: Kirjapaino Osakeyhtiö Kaleva, 1988), 10–15; Tuomaala, *Työätekevästä käsistä puhtaiksi ja kirjoittaviksi*, 262, 353.

65 Tuomaala, *Työätekevästä käsistä puhtaiksi ja kirjoittaviksi*, 76, 266.

66 Leena Ahtola-Moorhouse, *Helene Schjerfbeck: Helene Schjerfbeck 150 vuotta* (Helsinki: Ateneum, 2012), 8–11.



Lopuksi

Sairasta lasta kuvaavat teokset yleistyivät Suomen 1800-luvun taiteessa. Teosten kaunistelemattomaan naturalismiin ja realismiin sekoittui, usein yksityiskohtien muodossa, sisällön paljastavaa symboliikkaa.

Magnus Enckellin *Lapsi kuolinvuoteella* -teos vaikuttaa heijastelevan vain aavistuksenomaisesti 1800-luvun lopun lapselle käännteentekevää aikaa. *Lapsi kuolinvuoteella* on ensisijaisesti Carin Ehrnroothin muistoa säilyttävä muistoteos, joka eroaa tavanomaisesta muotokuvasta ja toisista sairaan lapsen kuvista. Voimakkaan yksinkertaisessa viivassaan siihen maalatut kuolevan tytön kasvot piirtyvät tunnistettavina ja tarkkoina luonnosmaisena taustan ylle, jossa ei ole syvyysvaikutelmaa. Kokonaisvaltaisessa symbolismisään Carinin ruumiittomalta vaikuttava olemus muistuttaa yliluonnollisen näköistä henkiolentoa. Nimensä perusteella *Lapsi kuolinvuoteella* voisi esittää ketä tahansa kuolevaa lasta, ilmentäen paitsi kuoleman persoonattomuutta myös varhain kuolleiden lasten elämää. Teoksen sanoma on sen muistoesineenomaisessa luonteessa, joka korostaa kuoleman yhteisöllistä kokemusta. Se saattoi hajottaa tai yhdistää perhettä, josta oli tullut tärkeä sosiaalinen yksikkö.

Lapsi kuolinvuoteella -teokseen verrattuna Hanna Frosterus-Segerstälén *Pienen potilaan* voi nähdä pitävän sisällään suurempia merkkejä 1800-luvun lopun yhteiskunnallisuudesta Suomessa. Tällaisena viittauksena teoksen yhteiskunnallisuuteen voi nähdä siihen kuvatun potilaan vieressä istuvan diakonissan, joiden harjoittama sosiaalinen työ tapahtui teollistuvissa kaupungeissa. Diakonissan äidillisyyttä henkivä huolenpito saattoi toimia lapsen biologisen äidin antaman hoivan vastineena, ja sen avulla lapsen elämä saattoi palautua oikealle suunnalle. *Pienen potilaan* yksityiskohdissa on uskonnollista vertauskuvallisuutta, joka vahvistaa teoksen valistavaa viestiä. Hedelmät, kuten teoksessa olevat viinirypäleet, ilmentävät lapsen näkemis-

tä sosiaalisesti kehityskelpoisena. Ne ovat kuin väline, jonka avulla sairaalan sängyllä lepäävä poika puntaroi ajatuksiaan. Viinirypäleet ovat kuin hyvän hengen puusta poimittu sato, joka saattoi pitää sisällään viisauden, jolla lapselle haitallinen elämäntapa kyettiin poistamaan.

Avain katsoa Helene Schjerfbeckin *Toipilasta* liittyy siihen maalattuun vihreään oksaan. Monitulkintaisessa teoksessa voi nähdä maalausajankohdan luontoa, tiedettä ja lapsuutta hahmottelevaa ajatusmaailmaa. Toipilastyttö istuu maalaismaisuuksessa huokuvassa tilassa –maaseudulla, jossa suurin osa suomalaisistakin lapsista vielä 1800-luvun lopulla asui. Tyttöjä kuvattiin maalaustaiteessa poikia useammin sairaina, mikä viittaa yhteiskunnassa heränneeseen haluun suojella etenkin heitä. Toipilastytön sän-tillisen istuvan asennon voi nähdä kuvaavan tervehtymisen lisäksi hänen käsiensä taitoja. Tytön voi toipilaan sijaan nähdä myös suomalaisena kansakoulutyttönä, josta alettiin muovata hengeltään ja ruumiiltaan terveyden ihanteen omaksunutta ja sinnikkyydellään omaa kohtaloaan määrittävää kansalaista. Aktiivisten käsien rinnalla lakanan alle häivytytetyt jalat antavat ymmärtää, että tytön koulutaipale on vasta alussa.

Sairaan lapsen kuvien voi ajatella ilmentävän maailmaa, jossa modernisaation vaikutuksesta alkoi tapahtua merkittävä ilmapiirillinen muutos. Valistus, tiedon ja tutkimuksen lisääntyminen muuttivat ihmisten asenteita ja lisäsivät toimia, joilla suomalaisen lapsen elämä kansallisesti määriteltiin uudelleen. Ensimmäistä kertaa yhteiskunnallinen ajattelu nosti lapsen keskeiseen asemaan ja lapsi näyttäytyi tärkeänä osana suomalaisen väestön tulevaisuutta.

Johanna Mikkola (FM, taidehistoria) on valmistunut vuonna 2015 Helsingin yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitokselta.



Kuvia kaikesta huolimatta – Gerhard Richterin *Birkenau* ja Georges Didi-Hubermanin *Images malgré tout*

Ari Tanhuanpää

doi.org/10.23995/tht.113567



Gerhard Richterin *Birkenau*-maalausarja (2014) oli näytteillä viime vuonna Berliinin Alte Nationalgaleriessa. Alkusysäyksen teoksen valmistumiselle ovat antaneet juutalaisvankien Auschwitz-Birkenau tuhoamisleirillä 1944 salaa ottamat ns. *Sonderkommando*-valokuvat sekä Georges Didi-Hubermanin niiden pohjalta kirjoittama teos *Images malgré tout* (2004). Artikkelissa esitetään, että Richter jakaa Didi-Hubermanin kanssa traumaattisen omakohtaisen suhteen sodanaikaisen Saksan tapahtumiin. Valotan myös Richterin *Birkenau* suhdetta joihinkin hänen tuotantonsa muihin teemoihin. Laajemmin käsitellään Didi-Hubermanin mainitun teoksen kriittistä vastaanottoa, joka liittyi toisen maailmansodan jälkeen puhjenneseen holokaustin kuvallista esittämistä koskevaan moraaliseen kiistaan. Richterin teokset sulautuvat osaksi näitä keskusteluja.

Avainsanat: *Gerhard Richter, Georges Didi-Huberman, Auschwitz-Birkenau, Sonderkommando, valokuva, holokausti, Shoah, esittämättömyys, kuvakielto, trauma, analogisuus*





Kuva 1. Yleisnäkymä Alte Nationalgalerien näyttelystä. Kuva: SPK/photothek.net/Xander Heinl/ © Gerhard Richter 2022 (01022022), kaikki oikeudet pidätetään.

Johdanto

Taidemaalari Gerhard Richter (s. 1938) kutusuu ranskalaisen taiteentutkija Georges Didi-Hubermanin (s. 1953) vierailemaan Kölnissä sijaitsevalle työhuoneelleen joulukuussa 2013. Syynä tähän on Richterin *Frankfurt Allgemeine Zeitungista* löytämä kirja-arvostelu Didi-Hubermanin kirjoittaman teoksen *Images malgré tout* (2004) saksaksi ilmestyneestä käännöksestä *Bilder trotz allem* (2007). Taiteilijan huomio kiinnittyy artikkelissa julkaistuun teoksen kansikuvaan. Kyseessä on yksi kiistanalaisista *Sonderkommando*-valokuvista, jotka eräs Auschwitz-Birkenaun juutalaisvangeista oli elokuussa 1944 kyennyt ottamaan salaa vartijoiltaan. Kyseiset valokuvat olivat keskeisessä asemassa Pariisin *Hôtel de Sullyssa* keväällä 2001 järjestetyssä näyttelyssä *Mémoires des camps: Photographies des camps de concentration et d'extermination Nazi* (suom. Leirien muisto: valokuvia natsien keski-

tys- ja tuhoamisleireiltä)¹. Näyttelykatalogissa² julkaistiin Didi-Hubermanin artikkeli, jonka herättämä kohu johti *Images malgré tout* -teoksen kirjoittamiseen. Kritiikki kumpusi pitkälti toisen maailmansodan jälkeen puhjenneesta kiistasta koskien sitä, onko eettisesti oikeutettua esittää kuvallisesti juutalaisten joukkotuhoa. Tämä kysymys on vieläkin ratkaisematta.

Richterin työhuoneella Didi-Huberman tuntee taiteilijaa vaivaavan ”itsepintaisen ahdistuksen, joka tulee jostain kaukaa ja jolle ei ole sanoja.”³ Didi-Hubermanin Richterin kanssa käymien

- 1 Näyttely jatkoi Pariisista Winterthuriin, Barcelonaan ja Reggio Emiliaan.
- 2 Clément Chéroux (dir.), *Mémoires des camps, photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933–1999)* (Paris: Éditions Marval, 2001).
- 3 Didi-Huberman, “Out of the Plan, Out of the Plane,” trans. Shane Lillis, in *Gerhard Richter. Pictures/Series* (Basel: Fondation Beyeler, 2014), 154.



keskustelujen tuloksena syntyy neljän abstraktin maalauksen sarja *Birkenau* (2014), joka esiteltiin viime vuonna Berliinin *Alte Nationalgalerie*ssa.⁴ Näyttely koostui neljästä suurikokoisesta maalauksesta, vastapäiselle seinälle ripustetuista neljästä harmaaksi käsitellystä peilistä ja neljästä *Sonderkommando*-valokuvasta valmistetusta suurennoksesta. Didi-Hubermanin Richterin kanssa käymien keskustelujen pohjalta syntyneet kirjeet julkaistiin puolestaan 2018 kirjana otsikolla *Wo Es war. Vier Briefe an Gerhard Richter*.⁵

On huomattava, että Richter jakaa Didi-Hubermanin kanssa traumaattisen omakohtaisen suhteen kansallissosialistisen Saksan tapahtumiin. Tämä ilmenee esimerkiksi Richterin 1965 valmistuneissa kolmessa valokuvamaalauksessa: *Onkel Rudi*, jonka Richter on maalannut natsiunivormussa poseeraavasta enostaan, *Herr Heyde*, joka kuvaa natsien eutanasiaohjelman organisoijaa ja taiteilijan tädistään otetun valokuvan pohjalta maalaama *Tante Marianne*, josta tuli skitsofreenikoksi diagnosoituna yksi mainitun eutanasia-ohjelman uhreista. Didi-Hubermanin äidinpuoleiset isovanhemmat, Puolasta Ranskaan emigroituneet Hubermanit, kohtasivat puolestaan loppunsa Auschwitz-Birkenaussa.⁶

4 Gerhard Richter Catalogue raisonné 937/1–4. Tätä ennen maalaussarja oli esitelty Dresdenin *Albertinumissa* 2015, Baden-Badenin *Museum Fieder Burdassa* 2016, Moskovan juutalaisessa museossa 2016–17 ja New Yorkin *Metropolitan Museum of Artissa* 2020–21. *Birkenaun* alumiinille toteutettu reproduktio oli esillä Berliinin Bundestagissa 2017. *Birkenau* on parhailaan näytteillä Düsserldorfissa *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalenissa*.

5 Georges Didi-Huberman, *Wo Es war. Vier Briefe an Gerhard Richter* (Köln: Walther König, 2016). Kirjeistä on julkaistu englanniksi kaksi: “Out of the Plan, Out of the Plane,” op. cit., ja “Out of the Plan, Out of the Plane, 2”, in *Testimonies of Resistance*, op. cit., 247–264.

6 Didi-Hubermanin äiti sitä vastoin pelastui väärien henkilöllisyyspaperien ja häntä piilotelleen ranskalaispariskunnan toimesta. Georges Didi-Huberman. *Pour commencer encore. Dialogue avec Philippe Roux* (Paris: Argol, 2019), 69; Larissa Allwork & Rachel Pistol. *The Jews, the Holocaust, and the Public. The Legacies of David Cesarani* (Cham: Palgrave Macmillan 2019), 253.

Tämä ei ole voinut olla vaikuttamatta siihen, että hän palaa kerta toisensa jälkeen käsittelemään teoksissaan teemoja, jotka sivuavat holokaustia.

Pyrin valottamaan artikkelissani *Birkenau*-sarjan taustaa, tarkastelemaan sen suhdetta joihinkin Richterin muussa tuotannossaan käsittelemiin teemoihin ja kertomaan lopuksi lyhyesti teossarjan vastaanotosta. Laajemmin käsitelen Didi-Hubermanin *Images malgré tout* -teosta, jolle alkusysäyksen antoi hänen, psykoanalyttikko Gérard Wajcmanin ja tutkija Elisabeth Pangnoux’in välillä puhjennut kiista. Tarkastelen muun muassa sitä, missä määrin Didi-Hubermaniin kohdistunut kritiikki heijastaa käsitystä holokaustin esittämättömyydestä, ja missä määrin erityisesti Wajcmanin esittämän arvostelun pohjalla voidaan nähdä vaikuttavan Didi-Hubermanista poikkeavan käsityksen kuvasta – ei vain *Sonderkommando*-valokuvista, vaan kuvasta ylipäänsä.

Kuvia harmaalta alueelta

Auschwitz-Birkenaun juutalaisvanki Stanisław Kłodziński sai kesällä 1944 välitettyä viestin Puolan vastarintaliikkeelle:

Kiireellistä. Lähettäkää kaksi filmirullaa [...] niin pian kuin mahdollista. On mahdollisuus ottaa valokuvia. Lähetämme teille kuvia Birkenausta – kaasulla myrkyttämisestä. Kuvi- ta näkyy, kuinka ruumiita poltetaan ulkona, kun kaikkia niistä ei ole onnistuttu polttamaan polttouuneissa. Etualalla lojuvat ruumiit odottavat heittämistään tuleen. Toinen kuva näyttää erään paikan metsässä, jossa ihmiset riisuutuvat ennen kuin heidät ohjataan ’suihkuun’ – kuten heille on kerrottu –, ja jotka sen



jälkeen ajetaan kaasukammioihin. Lähettäkää filmirullat niin pian kuin mahdollista!⁷

Kerrotaan, että leiriin oli tätä ennen onnistuttu salakuljettamaan kamera keittokattilan pohjaan piilotettuna. Kuvaajaksi on esitetty kreikanjuutalaista Alekos Alexandrista, Didi-Huberman käyttää hänestä kirjoitusasua Alex.⁸ Negatiivit salakuljetettiin hammastahnaputkiloon piilotettuina vastarintaliikkeelle, mutta kuvat julkaistiin vasta 1945 Krakovassa. Negatiivit ovat sittemmin kadonneet, Auschwitz-Birkenaun museossa ovat jäljellä vain pinnakkaiset.⁹ *Sonderkommando*, joihin Klodzińskikin kuului, olivat leirin vankeja, jotka pakotettiin toimimaan natsien tuhoamiskoneiston osasina, Primo Levin sanoin teloittajien ja uhrien välisellä ”harmaalla alueella”, *la zona grigia*.¹⁰

Pohdittaessa kuvallisen esittämisen suhdetta holokaustiin – ylipäänsä suhdetta kuvaan, jota etenkin juutalaisessa kulttuurissa on pidetty vanhatestamentillisesta kuvakiellosta lähtien

- 7 Franziska Reiniger, “Inside the Epicenter of Horror – Photographs of the Sonderkommando,” <https://www.yadvashem.org/articles/general/epicenter-horror-photographs-sonderkommando.html>
- 8 Didi-Huberman esittää, että tarkasti ottaen kyseessä olisi ollut henkilö nimeltä Alberto Israel Errera tai Alberto Moissi Errera, Steve Bowman sitä vastoin arvelee valokuvaajaksi Alekos Alexandrista. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, passim; Steve Bowman, “Greeks in the Birkenau Sonderkommando,” in *Testimonies of Resistance*, op. cit., (265–284), 270
- 9 Didi-Huberman 2005 [2004], 65. Kuvat (negatiivit 277, 278, 282 ja 283) ovat nähtävissä Auschwitz-Birkenaun museon verkkosivuilla, <http://www.auschwitz.org/en/gallery/historical-pictures-and-documents/extermination,11.html>
- 10 Primo Levi, *I sommersi e i salvati* (Torino: Einaudi, 1991 [1986]). Marc de Kesel, “Shooting the Unimaginable: on the Reception of Four Shoah Photographs,” in *Metacide: In the Pursuit of Excellence*, edited by James R. Watson (Amsterdam: Rodopi, 2010), 165–191. *Sonderkommando*ista itsestään on kirjoitettu paljon, ks. esim. Nicholas Charen ja Dominic Williamsin toimittamat teokset *Testimonies of Resistance. Representations of the Auschwitz-Birkenau Sonderkommando* (New York: Berghahn Books, 2019) ja *The Auschwitz Sonderkommando: Testimonies, Histories, Representations* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2019).

erityisen problemaattisena¹¹ – liikutaan myös harmaalla alueella. Ottaessaan *Sonderkommando*-valokuvat tarkastelunsa lähtökohdaksi mainittuun *Hôtel de Sully*’n näyttelyjulkaisuun kirjoittamassaan artikkelissa Didi-Huberman sai jyrkän kriittisen vastaanoton. Ranskalaiset psykoanalyytikko Gérard Wajcman ja tutkija Elisabeth Pagnoux julkaisivat pian kritiikkinsä, jossa kummasteltiin näyttelyn tarkoituspäriä – he pitivät täysin tarpeettomana asettaa jälleen kerran näytteille valokuvia, joiden sisältö oli kaikkien tiedossa.¹² Kaikkein voimakkain tuomio kohdistui kuitenkin Didi-Hubermaniin, joka rakensi koko argumentointinsa mainittujen valokuvien varaan. Wajcman ja Pagnoux, jotka yhdessä *Shoah*-dokumenttielokuvan (1985) tehneen Claude Lanzmanin ohella vannovat holokaustin (hepreaksi *Shoahin*) esittämättömyyden nimeen, epäilivät vahvasti sitä, millainen arvo kyseisille kuville voidaan antaa. Ensiksi mainittu antoi kirjoitukselleen otsikon *De la croyance photographique*, ”Valokuvan uskottavuudesta”, esittäen epäilyksensä myös kuvien autenttisuudesta – olihan kaikenlainen valokuvaaminen Auschwitz-Birkenaussa kuolemanrangaistuksen uhalla kielletty.

Toisaalta vakavaa huolta aiheuttivat kuviin liitetty eettiset kysymykset: onko oikein tuoda julkisuuteen kuvia, joiden sisältö kauhistuttavuudessaan ylittää kaiken kuvittelukyvyn?¹³ Käsitys holokaustin esittämättömyydestä pohjautuu Vanhan Testamentin kuvakielloon, saaden uu-

- 11 Ks. esim. Bettina Bannasch, *Verbot der Bilder–Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentation der Shoah* (Frankfurt am Main: Campus, 2004).
- 12 Gérard Wajcman, “De la croyance photographique,” *Les Temps Modernes* 56, no. 613 (Mars-Avril-Mai, 2001): (47–83), 65; Elisabeth Pagnoux, “Reporter photographie à Auschwitz,” ; op.cit., (84–108), 89.
- 13 *Sonderkommando*-valokuvista ovat Marc de Keselin (op. cit.) ohella kirjoittaneet myös mm. Dan Stone, ”The Sonderkommando Photographs,” *Jewish Social Studies* 7, no. 3 (2001): 131–148 ja Kate Lawless, “Memory, Trauma, and the Matter of Historical Violence: The Controversial Case of Four Photographs from Auschwitz,” *American Imago* 71, no. 4 (2014): 391–415.



den muotoilunsa Immanuel Kantin *Kritik der Urteilkraftin* (1790) ”negatiivisessa subliimis- sa”. Lähempänä meidän aikaamme Shoahin kuvallista esittämistä on kritisoinut muun muassa Theodor Adorno, joka väitti 1962 julkaisemas- saan artikkelissa, että ”niin sanottu taiteellinen esitys kiväärinperillä maahan hakattujen ihmis- ten puhtaasta fyysisestä tuskasta sisältää, vaika- kakin etäisesti, voiman saada siitä nautintoa. Tällaisen taiteen moraali, unohtamatta hetkek- sikään, liukuu vastakohtansa kuiluun.”¹⁴ Esittä- mättömyyden problematiikkaa ovat viime vuo- sikymmeninä tutkineet Jean François Lyotardin, Jacques Rançière ja Jean-Luc Nancyn kaltaiset filosofit. Emmanuel Alloa on esittänyt kiistan jännittyvän sen varaan, mitä pidetään kategori- sesti esittämättömänä, kantilaisittain *Nichtsein*, mitä taas ei moraaliselta näkökannalta sallita esitettävän, *Nichtsollen* – vanhatestamentillinen ”sinun ei pidä kuvaaman.”¹⁵

Didi-Huberman vastasi *Images malgré tout* -teoksessaan lähes yhtä kiivain äänenpainoin saamaansa kritiikkiin. Hän esitti, että Wajcman arvioi valokuvan todistusvoimaisuutta jyrkän mustavalkoisesti: siten, että joko kuva kertoo kaiken tai siten se ei välitä mitään. Tällainen joko-tai -ajattelu ei ole Didi-Hubermanin mie- lestä hyväksyttävää. Vaikkei mikään yksittäinen kuva voi koskaan välittää koko totuutta – vaikkei kuva olekaan kaikki (*tout*) vaan lacanilaisittain ilmaistuna ”ei-kaikki”, *pas-tout* - kuvallista esit- tämistä ei tulisi hylätä.¹⁶ Olennaista Didi-Huber- manin mielestä on huomata, ettei *Sonderkom-*

mando-kuvia ole vain yksi vaan useita. Näin ne muodostavat yhdessä eräänlaisen montaasin alkeismuodon. Neljän kuvan sarja toistuu Richterin *Birkenaussa*, lähtökuvista moninker- taisesti suurennettuina. Didi-Huberman esit- tää, että montaasi palauttaa kuvalle sen voiman, jonka tavanomaiset kuvaan kohdistuvat inten- tiomme siltä tahtovat viedä. Montaasin ansiosta kuvista ei myöskään muodostu fetissejä.¹⁷

On siis väärin kuvitella, että kuvasta ylipäänsä olisi mahdollista lausua jotain yleisluontoista, kuten Wajcman Didi-Hubermanin mielestä pyrkii tekemään. Mutta vaikkei kuva(a) olekaan, kuvia kuitenkin on. Didi-Huberman lainaa La- canin 1973 pitämässään seminaarissa lausumaa provosoivaa väitettä, ettei naista ole (*Il n’y a pas La femme*). Tällä hän tarkoitti sitä, ettei ole yleiskäsitettä ”nainen” (*La femme*); nainen on olemukseltaan ”ei-kaikki” (*pas-toute*). Nainen muodostaa lacanilaisittain poikkeuksen yleis- käsitteillä operoivaan maskuliiniseen herradis- kurssiin ja siksi nainen yleiskäsitteenä voidaan ilmaista vain yliviivaamalla feminiinin mää- räinen artikkeli: *La femme*.¹⁸ Didi-Huberman katsoo, ettei myöskään kuvaa yleiskäsitteenä ole (”kuvaa” tarkoittavan ranskankieliseen sanan *l’image* feminiinin määräinen artikkeli pitäisi siis yhtä lailla yliviivata). Nainen ja kuva jakavat toisin sanoen saman *pas tout*’n loogisen katego- rian – aivan kuten Gerhard Richterin *Birkenau*. Sekään ei välitä kaikkea Birkenausta vaan ai- noastaan jotain. Tämä jokin on erityisen merkit- sevää. Juuri se, että kuva kuuluu olemukseltaan *pas-tout*’n kategoriaan asettaa meille haasteen.

Didi-Hubermanin *Images malgré tout*’n aloit- taa lause: ”Saadaksemme tietää meidän on kuviteltava” (*Pour savoir il faut s’imaginer*).¹⁹ Olennaista tässä kuvittelussa on kuvien muo- dostama dramaturgia. *Sonderkommando*-va-

14 Theodor W. Adorno, ”Commitment,” in *The Frankfurt School Reader*, edited by Andrew Arato & Eike Gebhardt (New York: Continuum Press, 1990), 312.

15 Jean François Lyotard. *The Differend. Phrases in Dis- pute* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991); Jean-Luc Nancy, ”La représentation interdite,” in *Au fond des images* (Paris: Galilée, 2003), 57–99, Jacques Rançiere, ”S’il y a de l’irreprésentable,” *La genre humain* (36), 2001; Emmaneul Alloa. ”The Most Sublime of All Laws: The Strange Resurgence of a Kantian Motif in Contemporary Image Politics.” *Critical Inquiry* 41, no. 2 (2015): (367–389), 367, 373.

16 Didi-Huberman, *Images malgré tout*, 155.

17 Ibid., 100–101, 170.

18 Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XX: Encore* (Paris: Seuil, 1975), 68.

19 Didi-Huberman, *Images malgré tout*, 11.

lokuvien kohdalla siihen ei tietenkään voi olla vaikuttamatta se, missä järjestyksessä kuvat on otettu. Jos lähestytään *Sonderkommando*-kuvia siinä järjestyksessä kuin Puolan Oswiecimissa sijaitseva Auschwitz-Birkenaun valtiollinen museo ne esittää, ensimmäisessä kuvassa näkyy vain puunrunkoja ja kaistale taivasta. Kuvaaja ei ole ehtinyt suunnata kameraansa kohteeseensa ja tarkentaa. Toisessa kuvassa erottuu jo jotain: alastomia, kuva-alalta pois päin juoksevia naisia – horisontti on vinossa, mikä myös viittaa kuvaustilanteen poikkeuksellisuuteen. Kolmannessa ja neljännessä kuvassa, jotka ottaakseen kuvaajan on ollut vaihdettava hieman paikkaansa, erottuu piha-alueella lojuvia ruumiita, niiden lomassa käyskenteleviä *Sonderkommandoja* ja sankka savuverho, joka nousee polttorovioista. Se, mikä jää toisen sekä kolmannen ja neljännen kuvan väliin, on Didi-Huberman tulkinnan mukaan kaasukammio ja itse kaasuttamisen tapahtuma.²⁰

Ongelmana on kuitenkin se, kuten Franziska Reiniger huomauttaa, että vaikka ”näemme[kin] [ensimmäisessä kuvassa] naisten juoksevan kohti kaasukammioita, ja toisessa kuvassa *Sonderkommandon* polttavan ruumiita rakennuksen toisella puolella [...], emme näe, mitä on tapahtunut niiden välissä.”²¹ Didi-Huberman huomauttaa, että kiinnittäessään kuvasarjassa huomionsa siihen, mikä jää pinnakkaisten yksittäisten ruutujen väliin, *Leirien muisto* -näytelyn kuraattorina toiminut Clement Chéroux´n päätteli kuvausjärjestyksen olleen käänteinen Auschwitz-Birkenaun museon esittämään järjestykseen verrattuna. Olennaista on siis jälleen se, mikä jää kuvien väliin.

20 Ibid., 52, 145. Didi-Huberman perustaa näkemyksensä valokuvaajan sijainnista Jean-Claude Pressacin teoksessaan *Auschwitz. Technique and Operation of the Gas Chambers* (New York: Beate Klarsfeld Foundation, 1989) esittämään rekonstruktioon.

21 Reiniger op. cit.; Dominic Williams, ”What Makes the Grey Zone Grey? Blurring Moral and Factual Judgments of the Sonderkommando,” in *Testimonies of Resistance*, op.cit., 69–88.

Ovi vai ikkuna – anka vai jänis?

Didi-Hubermanin argumentoinnin kannalta on olennaista, mitä tapahtuu, kun *Sonderkommando*-kuvat lopulta päätyvät julkisuuteen. Hän käyttää esimerkkinään Teresa Swiebockan toimittamaa valokuvateosta *Auschwitz: A History of Photographs* (1993).²² Siinä kuvaa, jossa erottuu vain puiden latvuksia ja pala taivasta pidetään virhelaukauksena. Kirjassa julkaistaviksi valittuja kuviakaan ei pidetä julkaisukelpoisina sellaisenaan, minkä vuoksi niitä uudelleenmuokataan: kuva, jossa naiset kävelevät – oletettavasti kohti kaasukammioita – rajataan ja sen horisontti suoristetaan. Kahdessa kuvassa erottuva tumma oviaukko rajataan pois, vain kuvien pääaihe päätetään julkaista, sekin vahvasti retusoituna. Didi-Huberman pitää näitä toimenpiteitä, erityisesti kuvien päänäkymää kehystävän mustan massan poisrajaamista kohtalokkaana kuvaustilanteen poikkeuksellisuuden ymmärtämisen kannalta. Vaikkei tästä mustasta alueesta voi erottaa ainuttakaan yksityiskohtaa, se on Didi-Hubermanin mielestä yhtä olennainen osa kuvaa kuin polttorovioihin avautuva näkymä. Se on nimittäin hänen mukaansa kaasukammion ovenpieli. Siksi sen poisrajaaminen – samoin kuin kuvien ”julkaisukuntoon” saattaminen – mitätöi valokuvien ottajan position ja sen vastarinnan aktin, jota kuvaaminen tällaisessa tilanteessa edustaa. Didi-Huberman muistuttaa, että ilman tätä ”pimiötä” – päänäkymää kehystävää mustaa massaa (*masse noire*) – ei olisi kyseisiä valokuvia.²³

22 Teresa Swiebocka (ed.) *Auschwitz. A History of Photographs* (Oswiecim, Warsaw, and Bloomington: Auschwitz-Birkenau Museum, Kziazka I Wiedza, and Indiana University Press, 1993).

23 Didi-Huberman, 2005 [2004], 52.



Tästä nimenomaisesta kuvan yksityiskohdasta muodostuu yksi Didi-Hubermanin ja Wajcmanin kiistakapuloista. Huomion kiinnittäminen siihen saa Wajcmanin epäilemään, ettei Didi-Hubermania niinkään kiinnosta se, *mitä* kuvat esittävät kuin se, *miten* ne sen tekevät.²⁴ Wajcmanin näkökulmasta Didi-Hubermanin katsetta ohjaa modernistinen intressi, minkä vuoksi hän pyrkii selittämään Didi-Hubermanin hämärää ovenpieltä kohtaan esittämän kiinnostuksen Kazimir Malevitšin maalaamalla Mustalla neliöillä (1913–1932) – miksi muuten Didi-Huberman väittäisi niin itsepintaisesti, että meidän olisi kiinnitettävä huomiomme siihen, Wajcmanin mielestä täysin merkityksettömään elementtiin. Semioottisesti suuntautunut kuvantutkija Angela Mengoni, joka lähestyy kysymystä narratologian näkökulmasta, pitää syytöstä häpeällisenä. Hänen mukaansa Didi-Huberman rinnastaa luennassaan päänäkökymää rajaavan mustan kehysten, joka muodostaa kynnyksen sisä- ja ulkopuolen väliin, holokaustista selvinneiden todistuslausuntoihin. Yhteys näihin ilmaisuakkeihin, joissa kerrontaa leimaa katkonaisuus ja äärimmäinen uupumus²⁵ on hänen mukaansa erityisen voimakas todistusarvoltaan kaikkein vähäisimpänä pidetyssä ja siten alkuaan julkaisematta jätetyssä *Sonderkommando*-kuvassa, jossa näkyy vain puiden latvustoa ja kappale taivasta. Tämä kuva edustaa hänen mukaansa puhdasta ilmaisuaktia, joka toteuttaa greimasilaisittain ilmaistuna takaisinkytkennän (*embrayage*), joka kytkee meidät takaisin salassa otettujen valokuvien poikkeukselliseen kuvaustilanteeseen, jota

24 Wajcman, "De la croyance photographique," 55.

25 Didi-Huberman käsittelee tätä *Blancs soucis* -teoksessaan (Paris: Minuit, 2013, 67–116), jossa hän tarkastelee *Esther Shalev-Gerzin Entre l'écoute et la parole: derniers témoins. Auschwitz 1945–2005* -videoinstaallaatiota (2005).

leimasi paljastumisen pelon aiheuttama kiire ja välitön kuolemanvaara.²⁶

Wajcman ei osaa ajatella asiaa tästä näkökulmasta. Pyrkiessään asettamaan koko Didi-Hubermanin esittämän tulkinnan jo lähtökohdaltaan kyseenalaiseksi, hänen tavoitteenaan on osoittaa, että se, minkä Didi-Huberman tulkitsee ovenpieleksi, voisi aivan yhtä hyvin – tai ehkä paremminkin – olla ikkuna-aukko. Tällä hän pyrkii pudottamaan pohjan pois siltä Didi-Hubermanin väitteeltä (jota tämä ei tunnusta lausuneensa), että kuvaamispaikkana olisi toiminut kaasukammio *sen ollessa täydessä toiminnassa*.²⁷ Se asettaisi vahvasti epäilyksenalaiseksi mainittujen valokuvien aitouden: krematoriossa V, joksi Didi-Huberman identifioi kuvien ottopaikan Jean-Claude Pressacin tekemän rekonstruktion mukaan, *ei ollut ikkunoita*.²⁸ Wajcmanille ei tule mieleenkään se, että Didi-Hubermanille voisi olla täysin toissijaista tieto siitä, pitäisikö aukko tulkita oveksi vai ikkunaksi. *Pour savoir il faut s'imaginer* -maksimillaan – jota sen paremmin Wajcman kuin Pagnoux'kaan eivät voi hyväksyä – Didi-Huberman eläytyy Pagnoux'n mielestä liiaksi valokuvan ottajan positioon ja anastaa siten itselleen *Shoahin* todistajan paikan, joka kuuluu vain ja ainoastaan sen itse kokeneelle.²⁹

Wajcmanin ja Didi-Hubermanin välinen kiista kiteytyy kuitenkin toisiinsa nähden yhteismitattomiin käsityksiin kuvasta ylipäänsä. Kun Wajcmanille kuva on joko-tai, Didi-Huberman

26 Angela Mengoni, "Enunciazione malgrado tutto. Ancora su 'problema di enunciazione astratta,'" *E/C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici* XIV, no. 30, 2020, (218–228), 219, 224, <https://mimesisjournals.com>.

27 Didi-Huberman, *Images malgré tout*, 77.

28 Wajcman, "De la croyance photographique," 66. Didi-Huberman perustaa näkemyksensä valokuvaajan sijainnista (*Images malgré tout*, 145) Jean-Claude Pressacin teoksessaan *Auschwitz. Technique and Operation of the Gas Chambers* (New York: Beate Klarsfeld Foundation, 1989) esittämään rekonstruktion.

29 Pagnoux, "Reporter Photographe à Auschwitz," 105.



nille se on sekä-että. Viimeksi mainittu näkee aukossa vuoroin oven, vuoroin ikkunan – kuten psykologi Joseph Jastrowin alkuaan esittämässä ja sittemmin Ludwig Wittgensteinin ja Ernst Gombrichin tunnetuksi tekemässä anka-jäniskuviossa.³⁰ Kysymys on Maurice Blanchot 'ta lainaten kuvitteellisen kahdesta tasosta, jossa kyse ei ole enää "alituudesta kaksimielisyydestä, ymmärtämistä auttavasta ja sen peittävästä väärinymmärtämisestä. Nyt kuvan nimissä puhuva asia 'vuoroin' puhuu vielä maailmasta, 'vuoroin' johtaa meidät fasinaation määrittämättömälle alueelle, 'vuoroin' antaa meille kyvyn hallita asioita niiden poissaollessa fiktion keinoin pidellen meitä tällä tavoin mielekkyyden täyttämässä horisontissa, 'vuoroin' saa meidät liukumaan alueelle, jossa oliot ovat ehkä läsnä, mutta vain kuvina [...]."³¹

Didi-Huberman käyttää tästä kuvaan olennaisesti sisältyvästä ambivalenssista termejä *l'image-voile ja l'image déchirure*. Hänen mukaansa kuva ei ole joko fetissi tai trauma, vaan molemmat samanaikaisesti. Selitys ei tyydytä Wajcmania, jonka mielestä Didi-Hubermanin lähestyminen kuvaa yksinomaan fetissinä, suojaverhona tämän kohtaamalle ammottavalle puutteelle, joka Wajcmanin mukaan muodostuu siitä, että – kuten hän itse pintaisesti väittää – Auschwitz-Birkenauin tuhkoneistosta ei ole olemassa kuvia sen ollessa toiminnassa. Wajcman kääntää kuvan moniselitteisyydelle selkensä, aivan kuten hän väittää Didi-Hubermanin kääntävän selkensä tosiasioille tämän keskittyessä harjoittamaan kuvittelukykyään (jonka toimintaa Wajcman

pitää yhtä selittämättömän maagisena kuin taidokurin mustan laatikon mekanismia).³²

Wajcmanin esittämät vasta-argumentit heijastavat hänen syvää epäluottamustaan ei vain valokuvien todistusvoimaisuutta, vaan kuvaa ylipäänsä kohtaan. Hän esittää lacanilaisittain, etteivät kuvat voi kuin kiertää puutetta (*manque*) – hän katsoo niiden olevan voimattomia Auschwitz-Birkenauin, reaalisuuden absoluuttisen esittämättömyyden edessä. Wajcmanin mukaan tämän puutteen kohtaaminen johtaa Didi-Hubermanilla auttamatta valokuvien fetisoitumiseen. Wajcmanin näkökulmasta tarkasteltuna kysymyksessä on freudilaisittain ilmaistuna varhaislapsuudessa tapahtuvan äidin puuttuvan falloksen poikalapsessa aiheuttaman kastroatioahdistuksen herättämä pakottava halu kääntää puute läsnäoloksi. On kuin Didi-Huberman tahtoisi sanoa: ”Tiedän kyllä, ettei kuvia ole, mutta kaikesta huolimatta – *malgré tout* – niitä on, jos osaamme katsoa oikein.”³³

Maalausten analogisuus ja toistopakko

Gerhard Richter on tehnyt vuodesta 1962 lähtien sanoma- ja aikakauslehdistä, kirjoista ja perhealbumeista valitsemistaan kuvista koostuvia *Atlas*-koosteita. 1967 hän käytti yhtä *Sonderkommando*-valokuvista osana yhtä tällaista koostettaan yhdistäen sen pornografiseen kuvastoon – Kaja Silvermanin mukaan tämä

30 Didi-Huberman käsittelee tätä teoksessaan *Essayer voir* (Paris: Minuit, 2016 [2014], 60–62).

31 Maurice Blanchot, *Kirjallinen avaruus*. Suom. Susanna Lindberg (Helsinki: Ai-Ai, 2001), 228. Suomennosta muutettu. Ks. myös Tom van Imschoot, "Surviving Fascination," *Image & Narrative*, 14, no. 3, 2013, 151–168, <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/364>

32 Wajcman, "De la croyance photographique," 50. *Pag-noux puolestaan* (2001, 106) kutsuu Didi-Hubermanin tulkintaa, jossa kuvan päänäkökymää reunustava musta massa muuttuu kaasukammiksi, "intellektuaaliseksi piruetiksi".

33 Karoline Feyertag, "The Art of Vision and the Ethics of the Gaze. On the Debate on Georges Didi-Huberman's Book 'Images in Spite of All,'" <https://transversal.at/transversal/0408/feyertag/en>; Wajcman 2001, 55, 79–80.



heijasti taiteilijan vaikeutta käsitellä aihetta.³⁴ Uudelleen Richter kohtasi yhden näistä otoksisista löytäessään *Franfurt Allgemeine Zeitungista* arvostelun Didi-Hubermanin *Images malgré tout*’n 2007 ilmestyneestä saksannoksesta.³⁵ Jo ennen paneutumistaan *Birkenauhun* Richter on maalannut teoksia, joiden aihepiiriä voi luonnehtia traumaattiseksi: 1966 hän maalasi teossarjan *Acht Lernschwwestern*, jonka lähtökohtana oli kahdeksan murhattua sairaanhoitajaopiskelijaa, 1988 kaikkiaan 15 maalausta käsittävän teossarjan *Oktober 18, 1977*³⁶ – nimi viittaa päivämäärään, jolloin terroristiryhmä Punaiseen armeijakuntaan (RAF) kuuluvat henkilöt tekivät itsemurhan Stammheimin vankilassa Stuttgartissa, ja 9/11 terrori-iskun pohjalta 2005 maalauksen *September*.

Maalauksissa toistuu Richterille tunnusomaiseksi muodostunut tapa sumentaa (*blurring*) julkaistuissa mustavalkovalokuvissa terävärajaisina piirtyneiden figuurien ääriiviivat. Christian Lotz on esittänyt, että maalatessaan ”valokuvamaalauksiaan” (*Photo-Bilder*) Richter toimii kuin fenomenologi: hän suorittaa sulkeistamisen, *epokhēn*, jossa lähtökohtana toimivan valokuvan alkuperäinen viittaussuhde katkaistaan. Samalla keskeytyy valokuvaan sisältyvä asetus kuvauskohteen olemassaolosta, valokuvan katsojassaan välittömästi synnyttämä vaikutelma valokuvan välittämän asiantilan ”tämä on ollut”

34 Kaja Silverman, *Flesh of My Flesh* (Stanford, California, Stanford University Press, 2009), 13; Margaret Iversen, *Photography, Trace, and Trauma* (Chicago: University of Chicago Press, 2017), 90.

35 Benjamin Buchloch, *Gerhard Richter’s Birkenau Paintings* (Köln: Walther König, 2016); 21. Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*. Übersetzt von Peter Greimer (München: Wilhelm Fink, 2007).

36 Ks. Robert Storr, *Gerhard Richter. October 18, 1977* (New York: The Museum of Modern Art, 2000); Benjamin H. D. Buchloch. ”A Note on Gerhard Richter’s ‘October 18, 1977,’” *October* 48 (Spring 1989): 88–109; Frances Guerin, ”The Grey Between: Gerhard Richter’s 18. Oktober 1977,” in *The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture*, edited by Frances Guerin & Roger Hallas (London: Wallflower Press, 2007), 111–126.

-luonne (Barthesin *ça-a-été*). Lotzin mukaan valokuvamaalauksessa toteutuva neutralisointi, jossa valokuva (*picture*) muuttuu kuvaksi (*image*), tuottaa lähtökuvaan epävakauden: ”Vain tämä transformaatio mahdollistaa universaalin merkityksen ilmenemisen maalauksen välityksellä.”³⁷ Samalla valokuvan materiaalisuus – jota uutiskuvassa ei voi havaita katseen tunkeutuessa välittömästi kuvattuun kohteeseen – tulee näkyväksi: ”Siitä, mikä oli näkymätöntä valokuvassa, tulee [...] näkyvää maalauksessa.”³⁸ Richter näyttää valokuvamaalauksillaan sen, mitä emme kyenneet näkemään valokuvassa – sen, mitä valokuva ei mediumina itsessään voi ilmaista, vaan ainoastaan näyttää: wittgensteinilaisittain ilmaistuna valokuvan loogisen muodon, sen *valokuvallisuuden*.

Tässä maalatussa valokuvallisuudessa analogisuudella on tärkeä tehtävä. Kaja Silverman kertoo, että valmistaessaan valokuvamaalauksiaan Richter heijastaa ensin työskentelynsä lähtökohdaksi valitsemansa valokuvan pohjustamalleen kankaalle.³⁹ Tarkasti projisoimaansa kuvaa seuraten hän valmistaa maalaamalla valokuvan figuratiivisen analogian – näin hän on menettänyt myös *Birkenaun* kohdalla. Tämän jälkeen taiteilija sumentaa maalauksessaan valokuvissa tarkasti erottuvat hahmot, jolloin esittävän ja sen pohjalta muodostetun abstrahoidun maalauksen välille syntyy uusi analogia, joka kuitenkin toimii vielä valokuvan viitekehyyksessä. Figuratiivisen maalauksen ja valokuvan välinen ana-

37 Christian Lotz, *The Art of Gerhard Richter. Hermeneutics, Images, Meaning* (London: Bloomsbury, 2017), 79–80, 124.

38 *Ibid.*, 80.

39 Richter perustelee työskentelytapansa sillä, että käsitteellisesti luonnosteleminen johtaisi hänen mukaansa todellisuutta vääristävään abstrahointiin ja tyyliin. Ottamalla lähtökohdakseen kankaalle heijastamansa kuvan, hän ei pohjaa työskentelyään omakohtaiseen havaintoon vaan pyrkii maalaamaan kuin kamera, mitään tulkittamatta, mekaanisesti. Dietmar Elger & Hans Ulrich (eds.) *Gerhard Richter, Writings 1961–2007* (New York: Distributed Art Publishers, 2009a), 32.



logia on sitä vastoin verrannollinen valokuvan ja kuvauskohteen väliseen analogisuuteen: ”se yhdistää valokuvamaalauksen itseensä nähden ulkoiseen.”⁴⁰ Silverman esittää, etteivät Richterin valokuvamaalaukset muodosta analogioita vain abstraktin maalauksen ja figuratiivisen valokuvan välille: ”ne myös analogisoivat valokuvan omaa tapaa muodostaa analogioita”⁴¹ – valokuvallisuutta. Esittäessään maalaavansa kuin kamera Richter toisin sanoen väittää muodostavansa analogioita valokuvallisin keinoin.⁴² Analogioiden muodostaminen perustuu toisiinsa nähden yhteismitattomien rinnastamiseen. Hegel erotti toisistaan ”rehellisen” ja ”eripuraisen” tietoisuuden (*das ehrliche; das zerrissene Bewusstsein*). Kun ensiksi mainittu lähestyy kaikkea pysyvien asiantilojen näkökulmasta, jälkimmäinen – Jean Hippolyten ranskantamana *la conscience déchirée* – ymmärtää, että jollakin tietyllä hetkellä vallitseva asiantila voi muuttua hetkessä vastakohdakseen.⁴³ Anka voi vaihtua hetkessä jänikseksi ja päinvastoin.

On huomattava, että myös Didi-Huberman palaa teoksissaan kerta toisensa jälkeen *Shoahiin* liittyviin traumaattisiin sisältöihin. Jo ennen *Images malgré tout* -teoksensa julkaisua hän käsitteli teemaa artikkelissaan ”Le Lieu malgré tout” (1995), myöhemmin teoksissaan *Remontages du temps subi* (2010), itse Auschwitz-Birkenauissa ottamiensa valokuvien varaan rakentuvassa valokuvaesseeassään *Écorces* (2011), sekä kirjassaan *Blancs soucis* (2013), jossa hän paneutui Esther Shalev-Gerzin videoteokseen *Entre l’écoute et la parole: Derniers témoins Auschwitz-Birkenau 1945–2005* (2005), jonka tämä on koonnut Auschwitz-Birkenauista selvinneiden juutalaisten haastatteluista. Lyhyistä tuokiokuvista koostuvaan *Aperçues*-kokoelmaan

40 Silverman, *Flesh of My Flesh*, 175.

41 Ibid., 175.

42 Ibid.

43 G. W. F. Hegel, *Phénoménologie de l’esprit*. Trad. Jean Hippolyte (Paris: Aubier-Montaigne, 1941), 80; Didi-Huberman, *Images malgré tout*, 225.

Didi-Huberman on liittänyt kirjoittelunsa ”Alex et Jonas”, jossa hän saattaa *Sonderkommando*-valokuvat väitetysti ottaneen Alexin (Alberto Erreran tai Alekos Alexandrisin) kohtaamaan oman isovanhempansa Jonas Hubermanin. Ei nimittäin ole mahdotonta, kuten hän toteaa, että juuri Alex olisi nostanut hänen isoisänsä polttouuniin. Hän sivuaa aihepiiriä vielä 2020 julkaisemassaan teoksessa *Éparges. Voyage dans le papiers du ghetto de Varsovie*.⁴⁴

Ei liene liioiteltua esittää, että psykoanalyttisin termein ilmaistuna niin Richterin kuin Didi-Hubermaninkin tuotannossa voidaan nähdä ilmenevän eräänlaisen toistopakon (*Wiederholungszwang*),⁴⁵ jossa käsittelemättä jääneeseen, torjuttuun traumaan palataan aina uudestaan – tarkemmin ottaen heidän kohdallaan kysymyksessä on ilmaisupakko. Richterille kirjoittamassaan kirjeessä Didi-Huberman rinnastaa taiteilijan ja oman positionsa – Richter valkoiseksi pohjustettujen, valtaviin, vielä tyhjiin kankaidensa edessä, hän itse tyhjiin valkoisten paperiarkkiensa haastamana⁴⁶ – *Sonderkommando*-valokuvaajan positioon. Ne painavat heitä kuin Kantin kategorisen imperatiivin *Sollen*, joka vaatii toimimaan viivyttelämättä. Kysymyksessä on ehdoton moraalinen vaatimus, jonka ehdottomuus on vielä sitäkin ehdottomampaa, kun se ei kerro, miten pitäisi toimia. Sen paremmin ei löydy yleispätevää ohjetta sille, miten holokaustia tulisi kuvata. Siitä huolimatta se vaatii tulla ilmaistuksi.

44 ”Le Lieux malgré tout,” uudelleenjulkaistu teoksessa *Phasmes* (Paris: Minuit, 2012); *Remontages du temps subi. L’Œil de l’histoire*, 2 (Paris: Minuit, 2010); *Écorces* (Paris: Minuit, 2011); *Blancs soucis* (Paris: Minuit, 2013); ”Alex et Jonas,” teoksessa *Aperçues* (Paris: Minuit 2018), 242–246; *Éparges. Voyage dans le papiers du ghetto de Varsovie* (Paris: Minuit, 2020).

45 Toistopakon käsitteestä ks. esim. Merja Hintsu. *Mahdottoman rajoilla. Derrida ja psykoanalyysi* (Helsinki: Tutkijaliitto, 1998), 193–199.

46 Didi-Huberman, ”Out of the Plan, Out of the Plane 2,” op. cit., 155.





Kuva 2. Gerhard Richter, *Birkenau*, 2014, neljä öljymaalausta kankaalle, kukin 250 x 200 cm. Kuva: SPK/photothek.net/Xander Heinel/ © Gerhard Richter 2022 (01022022), kaikki oikeudet pidätetään.

Maalauksen on tultava siksi, mitä Shoah oli

Psykoanalyttisen käsitteistön pohjalta voidaan myös kysyä, missä määrin edellä käsitelty analogioiden muodostaminen on Gerhard Richterille tietoista? Muistettakoon, että se ”järjen tosiasia”, että on analogisuutta, ei ylipäänsä ole ihmistä lähtöisin vaan kuuluu olemisen rakenteeseen itseensä.⁴⁷ Silvermanin kirjoituksesta voi saada käsityksen, että tämän työskentely pohjautuisi tarkasti reflektoituun metodiin. Kirjeissä, jotka Didi-Hubermanin osoitti Richterille vierailtuaan tämän työhuoneella Kölnissä 2013 – jolloin taiteilija ei vielä ollut aloittanut *Birkenau*-maalaustyötä – ja nähtyään valmiit teokset näytteillä Dresdenissä 2015 hän sitä vastoin painottaa tiedostamattoman merkitystä. Kirjeet on julkaistu teoksessa *Wo Es war. Vier Briefe an Gerhard Richter*. Julkaisun otsikko viittaa Sigmund Freudin maksiimiin: *Wo Es war, soll Ich werden* – siitä, mikä on jäänyt tiedostamattomaksi, mutta vaikuttaa traumana alitajunnassamme on tultava

tietoiseksi; tietoisien minän (*das Ich*) on otettava viettipohjan, *Idin (das Es)* paikka.⁴⁸ 2016 kirjoittamassaan kirjeessä Didi-Huberman viittaa Nicolas Abrahamin ja Maria Torokin *L'Écorce et le noyau* -teokseen (1972), jossa he tarkastelevat psykoanalyttisesta näkökulmasta sisäistämisen prosesseja: introjektiota, lapsen varhaiskehityksen aikana syntyvää kokemuksellisesta erottautumista sisä- ja ulkopuoleen – itseen ja objektiin – sekä tälle vastakkaista inkorporaatiota, trauman synnyttämää pyrkimystä sulauttaa vieras osaksi itseä.⁴⁹ Reflektoidessaan Richterillä päällemaalauksia Didi-Huberman viittaa edellisten innoittamana kuoren (*l'écorce*) ja ytimen (*le noyau*) dialektiikkaan siirtäen painopisteen sen pohdintaan, miten ”aiheen ydin” – tietoisuudesta torjuttu trauma – on *Birkenau*-sarjassa tietoiseksi palautettunakin säilynyt taiteilijan tie-

47 Rodolphe Gasché. *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection* (Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 1986), 296–299.

48 Ilmainsu on Freudin teoksesta *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1933), 111.

49 Maria Torok & Nicolas Abraham. *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis*. Nicholas Rans, trans. (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994), 125–138.



toisen minän ”kuoren” alla”.⁵⁰ Didi-Huberman väittää, että maalausarjan suhde *Birkenauhun* on verrattavissa kuoren ja ytimen suhteeseen.⁵¹

Filosofi Nora Bierich huomaa, että Didi-Hubermanille on argumentointinsa kannalta erityisen tärkeää saada kuulla, onko Richter *Birkenauta* viimevaiheessa työstäessään muokannut vielä märkää vai jo kuivahtanutta maalia. Tieto, että maali on ollut jo lähes kuivaa, antaa Didi-Hubermanille perusteen tulkita maalaustapah- tumaa introjektion kautta. Didi-Huberman näkee, ettei taiteilija ole sulauttanut aihetta itseensä – kuten märät maalikerrokset tapaavat sekoittuvan toisiinsa. Sen sijaan hän on muodostanut aiheesta maalaustyönsä aikana itses- tään erillisen subjektin, *hypokeimenonin*. Näin *Sonderkommando*-valokuvat ovat maalikerros- ten alle säilöttyinä, ikään kuin hautakammios- sa. Didi-Huberman muuttaa Freudin lausuman muotoon *Wo Es war, soll Malerei werden* – tul- lakseen käsitellyksi tietoisuudessa maalauksen on otettava *Shoahin* paikka.⁵² Richterin *Birkenau* ei representoi Birkenauta, vaan muodostaa sille analogian.⁵³

Tämä paikanvaihdos ei ole kuitenkaan täydellin: Didi-Huberman mukaan Birkenau on Richterin maalausarjassa edelleen läsnä, ei kuitenkaan manifestoituna, vaan implikoituna. Hän mieltää maalausten mustien ja harmaiden sävy- jen viittaavan polttorovioista nousevaan savuun – Richter itse on kertonut suosivansa harmaita juuri siksi, etteivät ne hänen mukaansa herätä

minkäänlaisia mielle yhtymiä.⁵⁴ Robert Storrin ja Dietmar Elgerin ohella keskeinen Richter-tunti- ja taidehistorioitsija Benjamin Buchloch yhdis- tää *Birkenau*n harmaat Richterin jo 1960-luvun alkuvuosina ilmenneen kiinnostukseen har- maasävyihin yleensä. Hänen mukaansa ne kom- mentoivat taiteilijan valokuvamaalauksissaan käyttämiä harmaita sillä erotuksella, että hän katsoo *Birkenau*n harmaiden rikkovan fragmen- taarisuudessaan kaikki viittaukset *Sonderkom- mando*-valokuviiin. Buchloch ei myöskään näe *Birkenau*n vihreällä ja punaisella värillä mitään yhteyttä luonnonhavaintoon: vihreä ei viittaa Auschwitz-Birkenau koivujen vehreyteen vaan vain näyttää vihreän sinänsä; punainen ei ole verenpunainen vaan punaisuus sellaisenaan.⁵⁵ *Birkenau*n Baden-Badeniin kuratoineen Helmut Friedelin silmin nähtynä vihreä on sitä vastoin ”mätänevää” ja ”myrkyllistä” (*einem fauligen gif- tigen Grün*), ”pilattua, myrkytettyä ainetta” (*eine verdorbene, vergiftete Substanz*).⁵⁶

Maalausarjan ollessa näytteillä 2015 Dresdenis- sä teosnimellä *Abstrakte Bilder* sitä ei vielä esitet- ty yhdessä *Sonderkommando*-valokuvien kanssa, joten mikään siinä ei viittanut teosten syntyhis- toriaan. Didi-Huberman piti tätä valitettavana.⁵⁷ Voimme ajatella, että maalausten nimeäminen abstrakteiksi palveli taiteilijalla samaa funktiota kuin hänen kankaalle projisoimiensa tuhoamis- leirivalokuvien päällemaalaaminen: Richteriä palasi painamaan se sama vaade *Shoahin* esit- tämättömyydestä, joka johti hänet lykkäämään kuukausilla *Birkenau*n maalaustyön aloittamis- ta, ja jota kantamaan hän kutsui Didi-Huber- manin työhuoneelleen. Kun teossarja esiteltiin seuraavaksi Baden-Badenissa, sen jälkeen Mos- kovassa, New Yorkissa ja lopulta Berliinissä – nyt

50 Didi-Huberman, "Out of the Plan, Out of the Plane 2," 257.

51 Didi-Huberman. "Out of the Plan, Out of the Plane 2," in *Testimonies of Resistance*, op. cit., (247–264), 257.

52 Nora Bierich, "Werk mit Autoren. Gerhard Richters Birkenau-Zyklus," *Merkur*. Heft 856, September 2020, <https://volltext.merkur-zeitschrift.de/content/pdf/99.120210/mr-74-9-16.pdf>, 22–24.

53 Richter on todennut maalaavansa analogioita siitä, mitä ei voi nähdä ja mikä on käsittämätöntä. Gerhard Richter, *Text. Writings, Interviews and Letters 1961–2007* (London: Thames & Hudson, 2009b), 120.

54 Didi-Huberman, "Out of the Plan, Out of the Plane 2." 254, 258; Richter, *Text, Writings, Interviews*, 92.

55 Buchloch, *Gerhard Richter's Birkenau Paintings*, 24.

56 Bierich, "Werk mit Autoren," 20.

57 *Ibid.*, 22.



teosnimellä *Birkenau*⁵⁸ – kokonaisuutta täydensivät *Sonderkommando*-valokuvat. New Yorkissa pidetyn näyttelyn aikana kriitikko Jason Farago kirjoitti, että vaikka maalaussarja nonfiguraatiivisuudessaan vaikuttaakin ”kieltävän kaiken holo-kaustiin liittyvän voyeurismin”, sen asettaminen näytteille yhdessä mainittujen valokuvien kanssa kuitenkin ”vastenmielisellä tavalla yllyttää etsimään maalikerrosten alta niiden peittämää väkivaltaa.”⁵⁹

Näin teki Aline Guillermet tarkastellessaan Richterin sellissään hirttäytyneestä Gudrun Ensslinistä maalaamaa teosta (*Erhängte*, 1988). Vaikka lähtökohtana toiminut *Sternissä* julkaistu sanomalehtikuva olikin sumennettu, Ensslinin ruumiin voi vielä erottaa maalauksesta – toisin kuin sitä seuranneesta samanaiheisesta teoksesta (*Decke*, 1988), jossa taiteilija on päällemaalannut lähtökuvan lähes kokonaan peittoon. Teosnimi *Decke* viittaa Ensslinin ruumista verhonneeseen peitteeseen. Guillermet katsoo päällemaalauksen toimivan maalauksessa samassa funktiossa kuin peite, joka vastustaa haluamme kurkistaa sen alle. Hänen mukaansa päällemaalattunakaan *Deckes*tä ei kuitenkaan muodostu fetissiä, traumaattisen totuuden peittävää suojaverhoa, *l’image-voile*a. Siitä muodostuu *l’image-déchirure*.⁶⁰ Guillermet huomauttaa, että *Decken* päällemaa-

laus/peite saa meidät tavoittelemaan sen takana olevaa. Se vertautuu verhoon, jonka Wajcman väittää pelkällä olemassaolollaan houkuttavan meidät uskomaan, että kuvaan sisältyvä totuus löytyisi sen takaa. Todellisuudessa verho peittää sen, ettei sen takana ole muuta kuin perustava puute – Wajcmanin mukaan kuva saa totuutensa tästä puutteesta.⁶¹

Guillermet uskoo Didi-Hubermanin viittaavan käsiteparillaan *l’image-voile–l’image-déchirure* totuuden ja illuusion suhteeseen – siitä huolimatta, että tämä ilmaisee pitävänsä mielettömänä kuvitelmaa, että kykenisimme muodostamaan kokonaiskuvan Shoahista tunkeutumalla *Sonderkommando*-valokuvissa nousevan savuverhon lävitse.⁶² Kuten Nora Bierich huomauttaa: Richterin *Birkenaun* totuutta ei pitäisi etsiä mistään muualta kuin siitä itsestään.⁶³ Angela Mengonikin näkee taiteilijan *Birkenaussa* käyttämän maalaustekniikan irti- ja takaisinkytkentöineen (maalain levittämässä ja poiskaapimisessa toteutuva *embrayage* ja *débrayage*) toistavan abstraktiudessaankin sitä puhdasta ilmaisuaktia, joka sai muotonsa *Sonderkommando*-valokuvissa – etenkin kuvassa, jossa näkyy vain puiden latvuksia ja pala taivasta.⁶⁴ Vaikuttaa kuitenkin siltä, ettei Didi-Huberman kuitenkaan loppuun asti luottaisi *Birkenaun* kykenevän täyttämään tehtävänsä oman itsensä varassa esittäessään, että tämä edustaa psykoanalyttisesti tulkittuna inkorporaatioon sisältyvää traumaattisen kokemuksen torjuntaa. Baden-Badenissa ja muissa näyttelyissä, joissa valokuvat olivat mukana, hän näkisi sitä vastoin taiteilijan ”kaikkein sisimmän” avautuvan introjektiossa yksityisestä yleiseen: Didi-Hubermanin sanoin kantamaan vastuuta ”tietyistä Euroopan historian haamuis-

58 Buchloch pitää mahdollisena selityksenä nimenmuutokseen sitä (*Gerhard Richter’s Birkenau Paintings*, 5), että kun teossarja esiteltiin Dresdenissä 2015 – vuonna, jona tuli kuluneeksi tasan 70 vuotta Auschwitz-Birkenaun vapauttamisesta – kaupungissa puhkesi maahanmuuttovastaisia mielenosoituksia.

59 Jason Farago, ”The Sublime Farewell of Gerhard Richter, Master of Doubt,” *The New York Times*, 5.3.2020, <https://www.nytimes.com/2020/03/05/arts/design/gerhard-richter-review-met-breuer.html>. Lance Esplund puolestaan otsikoi *Wall Street Journalin* verkkosivuilla 10. 10. 2020 julkaistun arvionsa: ”Exploiting Historical Horrors”, <https://www.wsj.com/articles/gerhard-richter-the-birkenau-paintings-review-exploiting-historic-horrors-11602327601>.

60 Aline Guillermet, ”Memory, Forgetting, and the Representation of History in Gerhard Richter’s 18 October 1977,” *Own Reality* 7 (2014): (1–14), 4–5, <http://www.perspectivia.net/cobntent/publikationen/ownreality/7/guillermet-en>.

61 Gérard Wajcman. ”L’image et la vérité”, *Érès/“Savoirs et Clinique”* 2, no. 3 (2003): 66, <https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-clinique-2003-2-page-57.htm>.

62 Didi-Huberman, ”Out of the Plan, Out of the Plane 2,” 143–144; Guillermet, ”Memory, Forgetting, and the Representation of History,” op. cit., 5.

63 Bierich, ”Werk mit Autoren”, 26.

64 Mengoni, ”Enunciazione malgrado tutto,” op. cit.



ta, jotka ovat sukupolvelta toiselle periytyvän trauman synnyttämiä.”⁶⁵ Silverman sanoo ”valokuvan liikkuvan ajassa etsien kaltaistaan” – niin tehdessään se yhdistää menneisyyden nykyhetkeen.⁶⁶ Mikä tahansa menneisyydessä tuotettu kuva unohtuu, jos sitä ei nähdä merkityksellisenä nykyhetken kannalta – uutiskuvat menettävät ajankohtaisuutensa ja koskettavuutensa kytkeytyessään menneisiin tapahtumiin.⁶⁷

Birkenau mielen tilana

Gerhard Richterin *Birkenau*-maalaussarjaa voi tuskin ymmärtää, jos emme tunne sen syntyhistoriaa ja sen suhdetta Georges Didi-Hubermanin *Images malgré tout* -teokseen. Kyseinen teos puolestaan liittyi Pariisiin *Hôtel de Sully*ssa 2001 pidetty näyttelyyn, jossa esiteltiin valokuvia natsien keskitys- ja tuhoamisleireiltä. Holokaustin kuvallista esittämistä on aina pidetty kiistanalaisena. Pyrkiessään ”kaikesta huolimatta”, *malgré tout*, ilmaisemaan jotain holokaustista, niin Richter kuin Didi-Hubermanin altistivat itsensä kritiikille, jonka pohjalla on usein esitetty näkemys holokaustin, heprealaisittain *Shoahin* kategorisesta esittämättömyydestä.

Vaikkei Gerhard Richterin *Birkenau*-maalaussarja olekaan luokiteltavissa kuuluvaksi taiteilijan valokuvamaalauksiin, se on lähtökohdiltaan yhdistettävissä niihin. Kaikissa niissä lähtömateriaalin muodostaa traumaattinen sisältö, ennen *Birkenauta* kaikkein äärimmäisimpinä esimerkkeinä murhattuja sairaanhoitajaopiskelijoita kuvaava varhainen maalaus *Achte Lernschwestern* (1966), laaja Baader-Meinhof -terroristiryh-

män jäseniä kuvaava teossarja *Oktober 18, 1977* (1988) sekä 9/11-terrori-iskun pohjalta maalattu teos *September* (2005).

Kaja Silverman on korostanut Richterin tuotannossa ilmenevää pyrkimystä luoda analogioita. Taiteilijan yhtä ilmeinen pyrkimys on käyttää toistoa ilmaisukeinona. Toisto ilmenee teossarjoina, joissa toistuu kerta toisensa jälkeen traumaattinen merkitys, jota ei kuitenkaan välitetä suoraan vaan implikoimalla, esimerkiksi sumentamalla lähtökuvaa (*blurring*) tai päällemaalamalla se kokonaan peittoon, kuten Richter on tehnyt *Birkenau*-maalaussarjansa kohdalla. Oman erityisyytensä taiteilijan tuotantoon tuo se, miten hän toistuvasti reflektoi teoksissaan valokuvan ja maalauksen suhdetta. Olen esittänyt, että niin Richterin kuin Didi-Hubermaninkin tuotantoa leimaa freudilaisittain ilmaistuna eräänlainen toistopakko, joka pakottaa kerta toisensa jälkeen palaamaan etsimään ilmaisua sille, mikä on ilmaisematonta.

Kaikien pohjalla on kuitenkin aina huoli kuvasta – ei kuvasta yleiskäsitteenä, vaan siitä järjen tosiasiasta, että ”on” (*il y a*) kuvia. Siitä oli kysymys myös siinä Didi-Hubermanin ja Gérard Wajcmanin välisessä kiistassa, jonka synnytti Didi-Hubermanin *Hôtel de Sully*n näyttelyn yhteydessä julkaistu kirjoitus. Pintatasolla kiista koski kysymystä *Shoahin* kuvallisen esittämisen oikeutuksesta, mutta kaikkein perustavimmalla tasolla se kiteytyi toisistaan ratkaisevasti eroaviin näkemyksiin kuvallisen esittämisen luonteesta ylipäänsä. Kun Wajcman piti *Sonderkommando*-valokuvia vain kiistanalaisena todistusaineistona, jolla on vain välinearvo, Didi-Huberman antoi niille äärimmäisen korkean itseisarvon. Hän esitti, että vaikkamme kuvien avulla kykenekään muodostamaan kokonaiskuvaa holokaustista, vain niiden avulla kykenemme kuvittelemaan esittämätöntä – tai vain tuskin esitettävää.

Voimme ajatella, ettei myöskään Richterin teoksen nimi *Birkenau* viittaa niinkään konkreetti-

65 Didi-Huberman, ”Out of the Plan, Out of the Plane 2,” 257, 259.

66 Silverman, *Flesh of My Flesh*, 179. Kirjoittaja huomauttaa, että tämä yhdistää valokuvan ilmaisuvälineenä siihen, mitä Walter Benjamin kutsui ”dialektiseksi kuvaksi”.

67 Vrt. Walter Benjamin. ”Theses on the Philosophy of History,” trans. Harry Zohn, in *Illuminations*, edited by Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 1968), 255.



seen Auschwitz-Birkenauhun kuin Richteriä ja Didi-Hubermania yhdistävään mielen tilaan, joka saa ilmenevän muotonsa vasta jaettuna. *Birkenau* nimeään taakan, jonka niin Richter kuin Didi-Hubermankin ovat ottaneet kantaakseen. Richter on palannut kerta toisensa jälkeen käsittelemään tuotannossaan Saksan lähihistorian kipukohtia. *Birkenau*-maalaussarjallaan hän jatkaa sitä: hän tekee *Shoah*ista nykyhetken asian.

FT **Ari Tanhuanpää** toimii vastaavana konservattorina Sinebrychoffin taidemuseossa. Taiteentutkijana Tanhuanpään pääasiallinen tutkimuskohde on taideteoksen materiaalisuus fenomenologisesta näkökulmasta tarkasteltuna.

Tyylhistoriasta historiaan

Eeva Maija Viljo

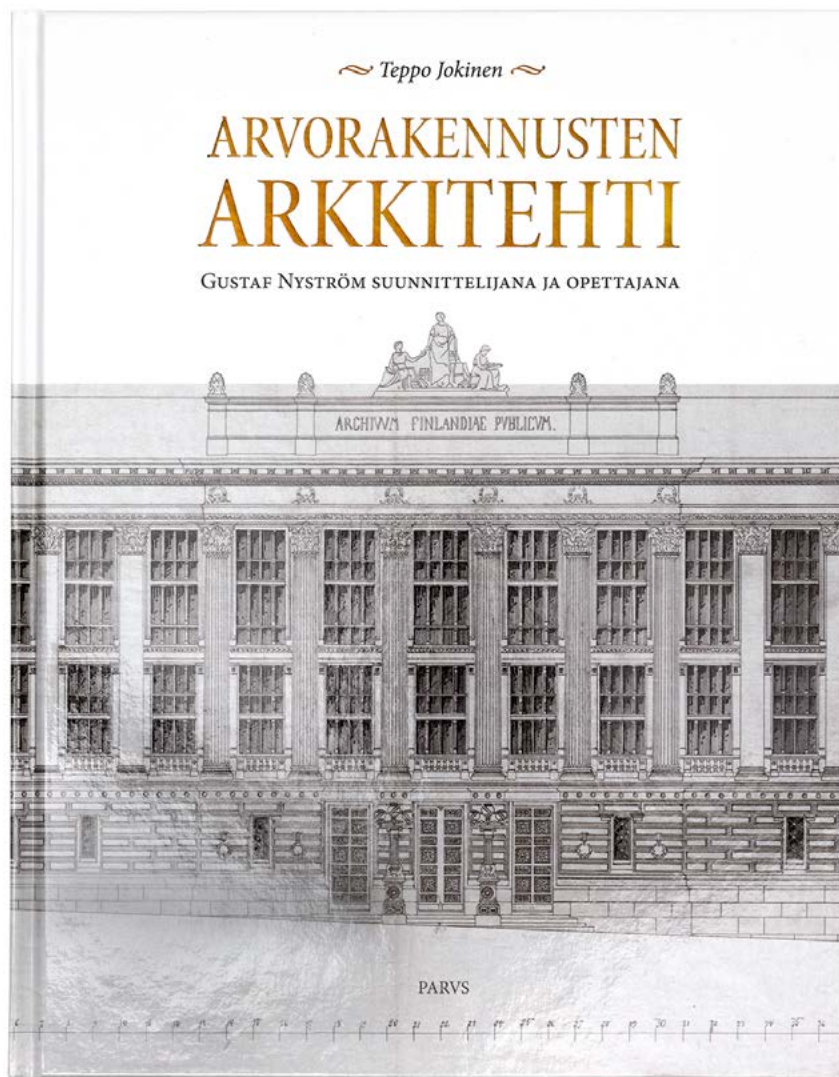
doi.org/10.23995/tht.112776



Kirja-arvio teoksesta Teppo Jokinen, *Arvorakennusten arkkitehti. Gustaf Nyström suunnittelijana ja opettajana*, sisältää luvut Anna Ripatti, "Gustaf Nyström opettajana"; Anna Ripatti, "Gustaf Nyström ja rakennussuojelu"; Ville Lukkarinen, "Esipuhe"; Liitteet: "Gustaf Nyströmin rakennussuunnitelmat", "Gustaf Nyströmin elämänvaiheet" (Helsinki: Parvs, 2020), 186 s.

Avainsanat: *instituutorakennukset, luonnontieteelliset laitosrakennukset, arkkitehtikoulutus, historiallinen rakennuskanta, Gustaf Nyström*





Jos perehtyy Suomen 1800-luvun parin kolmen viimeisen vuosikymmenen arkkitehtuuriin ja sen kytkentöihin yhteiskunnallisen kehityksen eri puoliin, huomaa pian, että aikakauden merkittävin arkkitehti täällä oli Gustaf Nyström (1856–1917). Tähän tulokseen Teppo Jokinenkin on tullut. Nyströmistä on paljon tietoa, mutta kokonaisarviota hänen laaja-alaisesta toiminnastaan rakennustaiteen parissa on ollut vaikea muodostaa. Jokisen julkaisema Gustaf Nyströmin arkkitehtuuria ja elämäntyötä käsittelevä teos kerää vihdoin yksiin kansiin tätä tietoa ja tuottaa samalla huomattavan paljon uutta. Aikaisemmasta Nyströmiä käsittelevästä tutkimuksesta on mainittava taidehistorioitsija Ville Lukkarisen tutkimukset 1980–1990-luvun

alussa tämän Helsingin yliopiston laitoserakennuksista ja Valtionarkistosta (nyk. Kansallisarkisto) ja Säätytalon restauroinnin 1990-luvulla suunnitelleen arkkitehtiprofessori Vilhelm Helderin analyysi mainitusta rakennuksesta.¹ Nyt käsillä olevassa kirjassa Teppo Jokinen esittelee parikymmentä Nyströmin suunnittelemaa rakennuskohdetta ja hänen arkkitehtuurinäkemystään. Jokinen käsittelee myös kritiikkiä, jota jotkut Nyströmin oppilaat kohdistivat opettajaansa, ja avaa näin Suomen arkkitehtikentän sisäisiä ristiriitoja arkkitehtuurin murroskaudella

1 Kirjassa viitataan näiden tutkimuksiin. Ellei toisin mainita, tässä esitetyt viittaukset muihin tutkimuksiin ovat Jokisen kirjan viittauksia, ja niiden bibliografiset tiedot löytyvät teoksen luetteloista.



1900-luvun alussa. Teokseen on Anna Ripatti kirjoittanut Nyströmistä arkkitehtuurin opettajana sekä Suomen historiallisten rakennusten tutkijana ja suojelijana Muinaistieteellisen toimikunnan jäsenenä.

Jokinen huomauttaa, että kirja ei täytä perinteellisen arkkitehtimonografian mittaa, jollaisen tekeminen ei ollut mahdollista tämän kirjaprojektin puitteissa. Kirjoittaja toivoo, että hänen teoksensa toimisi herätteenä Nyströmin arkkitehtuurin tutkimiselle. Tuleville tutkijoille kirja tarjoaa hyvän yleiskuvan Nyströmistä suunnittelijana, Polyteknillisen opiston (vuodesta 1908 Teknillinen korkeakoulu) arkkitehtuurin professorina ja yhteiskunnallisena toimijana ja osoittaa hänen paikkansa Suomen arkkitehtuurin historiassa. Kysymyksessä ei ole vain kirjallisuuden perusteella tehty kooste; painamattomien ja painettujen lähteiden luettelot ovat pitkät. Harkittu kuvitus ja hyvä painojälki tekee suureen kokoon taitetuista hyvälaatuisista arkistokuvista ja rakennuspiirustuksista suorastaan loisteliaita. Kuvitus on vaikuttavaa ja informatiivista.

Gustaf Nyströmin sosiaalinen lähtöasema oli vaatimaton; vanhemmat kuuluivat alempaan keskiluokkaan. Helsingin Polyteknilliseen kouluun oli siihen mennessä, kun Nyström aloitti siellä opintonsa, saatu järjestelmällinen, useampivuotinen arkkitehtikoulutus, ja käytännön suunnittelutyöhön hän perehtyi opettajansa Frans Sjöströmin toimistossa. Arkkitehtuurin toisena opettajana Polyteknillisessä opistossa, joksi hänen oppilaitoksensa 1879 korotettiin, hänen vastuulleen tuli konstruktio-opin opettaminen. Nyström kehitti rakenneopin sisältöjä ja perehtyi myös ulkomailla aivan yleisesti käytettyihin rautarakenteisiin, jotka eivät Suomen arkkitehtuurissa olleet saaneet paljoakaan jalansijaa. Asiantuntemus tällä alalla osoittautui hyödylliseksi myös arkkitehtuurin suunnittelijan uralla.

Frans Sjöström oli Tukholman taideakatemi-
an opintojen jälkeen täydentänyt opintojaan

Hannoverin suhteellisen uudessa teknillisessä korkeakoulussa, jossa arkkitehtuurikoulutus oli järjestetty polyteknisen koulutusmallin mukaisesti.² Taustalla olivat viralliset suunnitelmat soveltaa polyteknistä mallia Suomen arkkitehtikoulutuksessa. Samat intressit vaikuttivat siihen, että Sjöströmin tähtioppilas ja todennäköinen seuraaja, Gustaf Nyström, saattoi jatkaa opintojaan Wienin teknillisessä korkeakoulussa, joka oli alallaan Euroopan parhaita. Suomalaiseen arkkitehtikoulutukseen oli näin alusta pitäen istutettu luonteva yhteys eurooppalaisen arkkitehtuurin kenttään, jota Nyström koko uransa ajan seurasi ja jonka kehityslinjoja hän välitti oppilailleen, kuten Jokinen selostaa. Suuntautumisesta kansainvälisyyteen tuli siten itsestään selvä osa ammattikunnan toimintatapaa ja identiteettiä. Kapea ja ilmeisen yksipuolinen näkemys Nyströmistä arkkitehtina ja arkkitehtien kouluttajana, jonka tämän esittelyn kirjoittaja on aikaisemmin esittänyt (ks. viite 2), tulee nyt Jokisen ja Ripatin teoksessa täysin mitoin korjatuksi.

Nyströmin elämänvaiheista on kirjassa yhteenvedonomainen luettelo, mutta arkkitehdin henkilöstä ja kontakteista rakennuttajiin löytyy tietoa myös rakennusprojektien esittelyistä, joita täydentävät katsaukset hänen toimistostaan, arkkitehtuurikirjaston kehittämisestä Polyteknilliseen opistoon ja pyrkimyksistä omakohtaiseen kirjalliseen toimintaan. Luentojen pohjalta suunniteltu kirja jäi tekemättä, kun Nyströmille ei koskaan liennyt siihen riittävästi aikaa. Huolenpito arkkitehtikoulutuksesta näkyy lähes kaikissa Nyströmin toimissa. Saa melkein vaikutelman, että hän ryhtyi moniin toimiin lähinnä saadakseen omakohtaista kokemusta koulutustyötä varten. Rakentamiseen kuuluvien töiden lisäksi oppilaita piti valmistaa modernin yhdyskuntasuunnittelun tehtäviin.

2 Polyteknisen arkkitehtikoulutusmallin omaksumisesta Suomessa ks. Viljo, Eeva Maija "Arkitektyrkets utveckling i Finland under senare delen av 1800-talet," teoksessa *Arkkitehdin työ*, toim. Pekka Korvenmaa (Helsinki: Suomen Arkkitehtiliitto – Finlands Arkitektförbund, Rakennustieto Oy, 1992), 26–51, 34–36.



Nyström näyttää hyvin tajunneen, että arkkitehtien osaamisen oli laajennuttava arkkitehtuurin reuna-alueiden asiantuntijatehtäviin, jos mieli kehittää ammattikunnan yhteiskunnallista painoarvoa. Luottamusmiehenä hän työskenteli Helsingin rakennusjärjestyksen uusimiseksi, jossa työssä aktualisoituivat rakennetun ympäristön ja rakennusten hygieniakysymykset. Nyström seurasi saksalaista hygieniakeskustelua, ja arkkitehtiosaston koulutusohjelmaan lisättiin rakennushygienian opinto-osuus.

1880-luvulla Suomen kehittyminen kansakunnaksi saavutti uuden etapin, joka näkyy erityisen selvästi uusien käyttötarkoituksiinsa suunniteltujen instituutorakennusten pystyttämisenä. Nuoruudestaan huolimatta Nyström sai tärkeitä valtiollisten rakennusten suunnittelutehtäviä. Valtionarkistoa (1890) voi pitää hänen läpimurtotyönään arkkitehtina. Nyströmin konstruktioiden tuntemus hankki hänelle tilauksen piirtää talon, jonka klassinen ulkoasu kätki muun muassa arkkitehdin suunnitteleman monta kerrosta tai tasoa sisältävän rautarakenteisen aktimakasiinin (sittemmin purettu). Kun Säätytalo (1888–1891) pitkän kehitysvaiheen ja sisäpoliittisten ristiriitojen jälkeen tuli rakennettavaksi, Nyströmin kilpailuehdotus valittiin toteutettavaksi. Polyteknillisen opiston arkkitehtuurin pääopettajana hänen asemansa oli rinnastettavissa Yleisten rakennusten ylihallituksen johtaviin arkkitehteihin, joilta oli myös pyydetty ehdotuksia Säätytalon kutsukilpailuun.

Helsingin yliopiston laajeneminen erillisiin luonnontieteen ja lääketieteen laitosrakennuksiin sai 1880-luvulla entistä laajemmat mittasuhteet. Suomen arkkitehtikunta ei näytä olleen täysin tilanteen tasalla, kun näitä uusia tieteellisiä laitoksia alettiin suunnitella. Gustaf Nyströmin rationaalinen suhtautuminen luonnontieteellisen tutkimuksen rakennuksissa esiintyviin tilatarpeisiin ja etevyys rakennesuunnittelijana teki hänestä Helsingin yliopiston ”luottoarkkitehdin”, joksi Teppo Jokinen häntä kutsuu.

Yliopistosta tuli vuosikymmeniksi Nyströmin toimiston asiakas.

Kuten yliopiston laitosrakennukset, pankkirakennukset muodostavat Nyströmin tuotannossa useiden vuosien aikana syntyneen rakennussarjan. Yksityistä pääomaa edusti Yhdyspankin pääkonttori Helsingin Aleksanterinkadulla (1897) sekä saman pankin filiaalikonktorit Viipurissa (1898) ja Tampereella (1901). Valtiolliselle Suomen Pankille Nyström piirsi myöhemmin ennen ensimmäistä maailmansotaa filiaalikonktorit Viipuriin (1908–1910), Turkuun (1914), Kotkaan (1910) ja Poriin (1913). Aikaisemmin huonosti tunnettuja ovat olleet Nobelin perheelle suunnitellut rakennukset, Ludvig Nobelin lesken, Edla Nobelin, rakennuttama Kirjolan kartano (1904) Johanneksen pitäjässä ja kirurginen klinikka (1912) Nobelin lääkäri-tyttarelle Pietarissa. Suomalaista yksityistä pääomaa edusti turkulainen kauppaneuvos Ernst Dahlström, joka rakennutti itselleen palatsimaisen asuintalon Auran rannalle (1895) ja rahoitti Turun taidemuseon (1902–1904) rakentamisen.

Nyströmin voittaneesta Turun taidemuseon kilpailuehdotuksesta Herman Gesellius kirjoitti rajun kritiikin, ja muutkin entisten oppilaiden poleemiset kirjoitukset rakensivat vastakkaisuutta vanhoilliseksi leimatun professorin ja eteenpäin – tai eteensä – katsovan nuorison välille. Hankauksia joidenkin oppilaiden kanssa oli, mutta Jokinen referoi myös Eliel Saarisen Nyströmiä puolustavaa kirjoitusta, joka suuntautui yhtä Saksassa tätä vastaan masinoitua hyökkäystä vastaan.

Ripatin selostus Nyströmin koulutusnäkemystä nojaa paljolti tämän luentoja varten tehtyihin muistiinpanoihin. Niissä ajatukset liikkuvat kovin yleisellä tasolla. Nyströmin käsitys renessanssijasta eräänlaisena kadotettuna kultakautena idealisoi renessanssia tavalla, joka on tuttu mm. Carl Gustaf Estlanderin taideteollisuuden ja taiteen yhteyttä koskevista pohdinnoista. Ripatti kertoo, että piirustukselle kaikissa sen eri



lajeissa varattiin opetusohjelmassa huomattava tuntimäärä. Arkkitehdin työmenetelmää ja tärkeitä informaationsiirron muotoa opiskeltiin monipuolisesti, mutta huomattavaa on, että käsivarapiirustukselle pantiin suuri paino. Se nähtiin havaintokykyä ja esteettistä arviokykyä kehittäväksi. Nyströmille arkkitehti oli ensisijaisesti taiteilija, eikä hän jättänyt taiteen perustekniikoita, kuten ei akvarellimaalaustakaan, oppilaittensa satunnaisen harrastamisen varaan. Ne kuuluivat kurssiin.

Arkkitehdille taiteellinen kompetenssi oli pääomaa rakennusmarkkinoilla. Sen varassa luotiin arkkitehtuuria, joka antoi rakennuttajalle huomiota ja mainetta eli distinktiota, ja tähän perustui 1800-luvulla yleinen näkemys suhteopin hienouksista ja ornamenttiikasta tunnuksina, jotka erottivat arkkitehtuurin esimerkiksi vajaan varastorakennuksista. Historiallinen arkkitehtuuri tarjosi motiivivarannon, joka oli perinteellistä klassillista aihekenttää monin verroin laajempi. Historiallisen materiaalin hallinta ja diskriminoiva käyttö vaati suunnittelijalta opillista sivistystä. Arkkitehtioppilaiden yleissivistys olikin Nyströmille huolenpidon aihe.

Nyström ei syyttä painottanut rakennustaiteen historian opetusta, ja kuten Ripatti näyttää, hän ymmärsi arkkitehtuurin historiallisuuden syvällisesti. Kaavamainen tyylihistoria ei riittänyt ohjeeksi entisaikojen arkkitehtuurin tuntemukselle; rakennukset olivat konkreettisia tutkimuskohteita. Selvemmin kuin monet aikalaisensa hän ymmärsi Suomen historiallisen ja kansanomaisen rakennustaiteen arvon ja kiinnitti muun muassa huomiota vanhaan suomalaiseen puukirkkoarkkitehtuuriin. Nyström alkoi 1880-luvun lopulla järjestää opiskelijoiden mittapiirustusharjoituksia historiallisissa rakennuskohteissa ja dokumentointia tehtiin myös puukirkoissa ja kansanrakennuksissa, joita, kuten myös Suomen keskiajan kiviarkkitehtuuria, vielä jotkut Nyströmin aikalaiset pitivät primitiivisenä ja karkeana, vailla historiallista tai rakennustaiteellista itseisarvoa. Mittapiirustuksista

kertyi Teknillisen korkeakoulun arkkitehtiasiaan edustava kokoelma, johon kerättiin materiaalia Nyströmin jälkeenkin. Kokoelma tuhoutui suurelta osalta, kun Teknillinen korkeakoulu sai osuman Helsingin pommituksissa 1944.

Nyströmin historiaharrastus on ollut tiedossa, mutta sen johdonmukaisuus ja intensiivisyys, johon nyt saa tutustua Ripatin tekstissä, ei ole ollut yleisesti tunnettua. Muinaistieteellisen toimikunnan jäsenenä Nyström vaikutti siihen, että historiallisten rakennusten arkkitehtuuriin alettiin kiinnittää huomiota maalausten ja inventaarien ohella. Nyström on esimerkiksi ensimmäisenä esitellyt joidenkin vanhimpien pohjalaisten puukirkkojen hirsiarkkukonstruktion, jota Lars Pettersson on myöhemmin tulkinnut myöhäisgotiikan kirkkoarkkitehtuurin kontekstissa. Nyströmin periaate vanhojen rakennusten korjaamisessa oli, että toimenpiteet oli perustettava kohteesta tehtyihin havaintoihin, tutkimustietoon ja mittapiirustuksiin. Tällaista lähestymistapaa ei Suomessa ollut noudatettu edes arvokkaimpien keskiaikaisten rakennusten, kuten Turun tuomiokirkon tai Turun linnan, kohdalla.

Jokinen kutsuu Gustaf Nyströmiä ”1800-luvun lopulla vallinneen uusrenessanssin pääarkkitehdiksi Suomessa”. Vaikka ”uusrenessanssi” ei minusta toimi perioditerminä, se on ehkä hyväksyttävä käytössä urautuneena käsitteenä. Luonnehdinta implikoi kuitenkin, että Nyströmin merkitys arkkitehtina oli sidottu tähän ”tyylikauteen”. Arkkitehtuurin kenttä oli tietysti Suomessa vuonna 1900 kehittyneempi ja moninaisempi kuin, mitä se oli ollut, kun Nyström 1880-luvun toisen puoliskon aikana kohosi sen kiistattomaksi johtohahmoksi. Ehkä Jokinen tarkoittaa, että yhtä ”pääarkkitehtia” ei vuosisadan vaihteessa 1900 enää voinut olla. Helsingin uusrenessanssin luonteenomaisin arkkitehtuuri oli ollut kadunvarsien asuinliiketalot, joiden rakentaminen tyssäsi 1890-luvun alun talouslamaan. Kun rakentaminen vuodesta 1895 jälleen pääsi käyntiin, tyyli oli muuttunut. Nyström

oli kuitenkin edelleen tukevasti arkkitehtuurin kentällä ja suunnitteli näyttäviä rakennuksia, esimerkiksi Helsingissä hieno Katajanokan tulli- ja pakkahuone (1898–1901) tai Snellmaninkadun päätepisteeksi kohoava yliopiston fysiologian laitos (1903–1905). Kuolema tavoitti hänet 60-vuotiaana, jolloin ensimmäinen maailmansota, jonka takia useat hänen suunnitelmansa jäivät toteuttamatta, oli loppuvaiheessa. Venäjällä oli vallankumous ja Suomi oli itsenäinen.

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

Marian monet puolet

Ringa Takanen

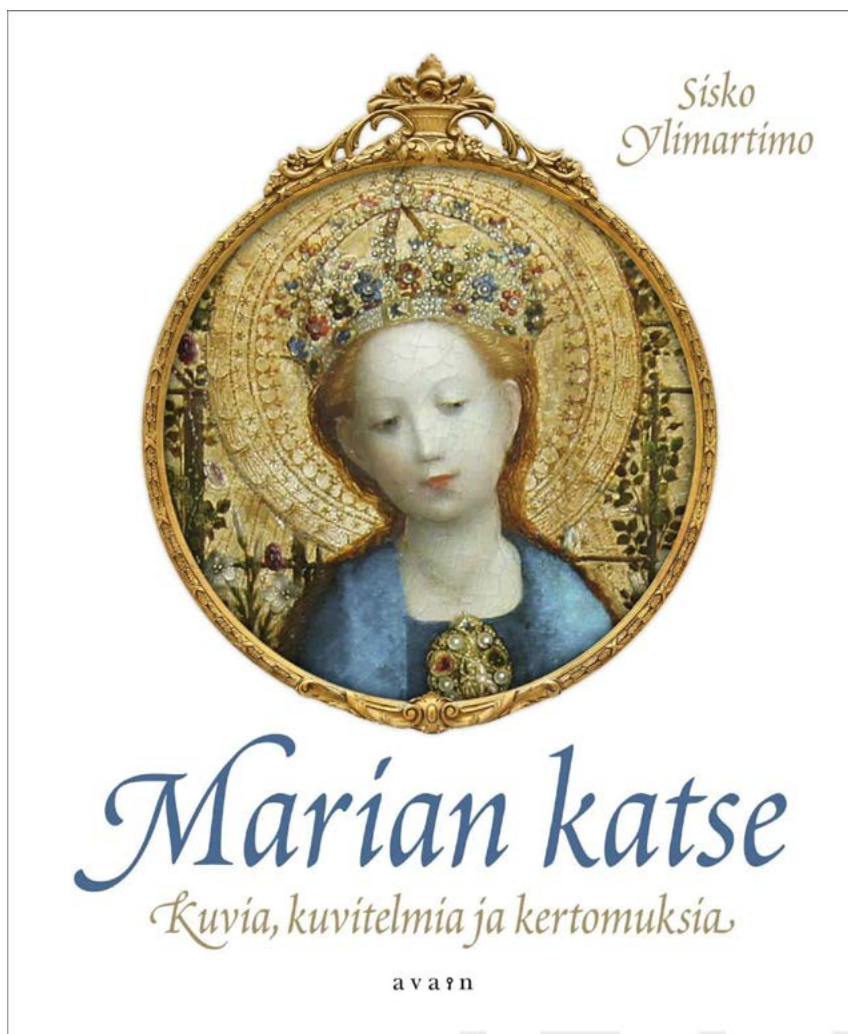
doi.org/10.23995/tht.113336



Kirja-arvio teoksesta Sisko Ylimartimo, *Marian katse. Kuvia, kuvitelmia ja kertomuksia* (Helsinki: Avain, 2021), 251 sivua.

Avainsanat: *ikonografia, legendat, Maria, mariologia, Raamatun henkilöt, taidehistoria, uskonnollinen taide*





Maria, Jeesuksen äiti, on innoittanut kautta aikojen etenkin kuvataiteilijoita, kirjoittajia, teologeja ja uskonnonharjoittajia. Marian hahmoon on projisoitu toiveita ja tunteita. Hän on näyttäytynyt eri rooleissa kulloinkin vallitsevan teologisen painotuksen sekä yhteiskunnallisen ja kulttuurisen tilanteen mukaan. Tietokirjailija ja taidehistorian lehtori (eläkk.) Sisko Ylimartimon vuonna 2021 ilmestynyt kirja *Marian katse* kerää yksiin kansiin Mariaa koskevaa, eli mariologista aineistoa eri osa-alueilta. Ylimartimo käy Marian elämän vaiheet kronologisesti läpi sellaisina kuin ne Raamatun, legendojen ja muiden lähteiden perusteella tunnetaan. Samalla hän tarkastelee Jumalansynnyttäjän ympärille syntyntä kulttia sekä Mariaan liittyvää, runsaana polveilevaa kertomus- ja kuvatradiitiota.

Marian katse alkaa kuin matkakertomuksena, jossa vierailaan Marian ja hänen äitinsä Annan syntymäpaikaksi käsitetyssä Sepforiksen rauniokaupungissa. Kirjoittaja kertoo näkymiä maalailien Sepforiksen historiasta. Hän leikittelee ajatuksella, toimiko kenties nuori Jeesus puuseppäisensä Joosefin apuna kaupungin jälleenrakennuksessa. Roomalaiset valloittivat ja tuhosivat kaupungin Jeesuksen oletetun syntymäajankohdan 7–2 eaa. aikoihin, minkä johdosta kirjoittaja arvelee Marian ja Joosefin muuttaneen kahdeksan kilometrin päässä sijainneeseen Nasaretiin. Myöhemmin kirjassa vierailaan muun muassa Puolassa Krakovan Mariankirkossa ihaillemassa Veit Stossin Marian ja Jeesuksen elämästä kertovia maalauksia, Krakovan seimenrakentajakilpailussa sekä Israelissa Naza-



reth Village -ulkoilmamuseossa. Ylimartimo on puolisonsa kanssa vierailut useilla Marian hahmoon liitetyillä paikoilla eri puolilla maailmaa. Mukana on myös suomalaisia sijainteja. Erilaisia kohteita tekstein ja mustavalkokuvin esittelevät matkakuvaukset vaihtelevat kirjassa kuvatyyp-
pien ja kertomusten esittelyn sekä Marian elämänvaiheiden läpikäynnin kanssa.

Mariaa koskevan aineiston ohella Ylimartimo sivuaa kristinuskon vaiheita, kuten alkukristillisyyden kuvakieltoa sekä uskonnollisen taiteen kehitystä keskiajalta uudelle ja uusimmalle ajalle. Vaikka kyseessä ei ole tieteellinen tutkimus, vaan paikoin kaunokirjallisellakin otteella toteutettu tietokirja, luo kontekstualisointi hyvän pohjan Marian kuvaustavoista ja niiden muutoksesta kertomiselle. Kirja sisältääkin runsaasti yksityiskohtaista tietoa sekä Mariasta että yleisemmin kristinuskon traditioista osana yhteiskuntaa.

Kirja jakautuu kolmeen eri osioon, josta ensimmäinen, ”Marian jäljillä” on matkakertomuksen ja kuvatyypin tutkimuksen välimuoto. Siinä tutustutaan eri kohteisiin ja käydään läpi Marian esittämisen historiaa ja ikonografisia tyyppejä. Toinen osio on ”Marian tie”, jossa luvut jakautuvat aikajärjestyksessä Marian elämänvaiheiden mukaan. Kolmas osio ”Hänen kasvojensa kaltaiset” kertoo Marian kuvauksen esikristillisistä vaikutteista, kuten naisjumaluuksista, joiden piirteitä siirtyi myös Marian esittämistapoihin. Osiossa käsitellään myös muun muassa Mariaa ihmisten näyissä sekä esikuvana kansanperinteessä.

Marian kiehtova elämä

Neitsyt Marian palvonta ei perustu pelkästään Raamatun evankeliumeihin, joissa on itse asia-
sa erittäin vähän mainintoja Jeesuksen äidistä. Marian hahmon ympärille syntynyt kertomus-, kuva- ja muu kulttuurinen perinne on paljolti mielikuvituksen ja uskomusten tuotetta, kuten kirjoittaja toteaa. Marian palvonta huipentui keskiajalla, jolloin Jumalan koettiin olevan

etäinen ja kaukainen hahmo, kun taas Maria, Jumalansynnyttävä, koettiin naisena ja äitinä helpommin lähestyttäväksi. Maria itsessään oli Jeesuksen aikoihin erittäin yleinen etunimi, ja siten Raamatussa onkin useita samannimisiä henkilöitä.

Raamatun evankeliumeissa ei mainita Marian varhaisvaiheita. Jeesusta odottaessaan hän oli noin 14–15-vuotias, itseään huomattavasti vanhemman Joosefin kihlattu. Maria-kuva kirkastui etenkin Lucrezia Marinellan (1571–1653) vastauskonpuhdistuksen aikaan kirjoittaman teoksen *La vita di maria vergine, Imperatrice dell' universo* (1602) myötä, joka oli Mariaa ihannoiva, Raamatun, sen kaanonin ulkopuolisten apokryfikirjojen, Kultaisen legendan sekä kuvataiteen innoittamana koottu kuvaus. Myöhemmin Marian elämäkerta tarkentui saksalaisen nunna, mystikko ja ekstaatikko Anna Katharina Emmerickin (1774–1824) näkyjen kautta, joiden kirjaamisesta vastasi katoliseksi kääntynyt runoilija Clemens Brentano (1778–1842). Näkyjen perusteella on paikallistettu Efesoksesta Neitsyt Marian talo, jonka paikalle on sittemmin rakennettu kirkko.

On huomionarvoista, miten Mariaa koskevissa legendoissa korostetaan paitsi hänen hurskauttaan myös oppineisuuttaan. Ylimartimo painottaa, miten legendoissa Marian äidin kerrotaan opettaneen hänet lukemaan alle kolmevuotiaana. Tämän jälkeen Marian sanotaan asuneen temppelissä, jossa hän opiskeli, rukoili ja ompeli alttarivaatteita. Kiinnostavaa on myös, miten pyhiä äitejä koskevassa kertomusperinteessä ja kuvastossa maalliset miehet ja isät jäävät takalalle. Marian äiti Anna on kuvattu taiteessakin usein matriarkan tapaan. Anna itse kolmantena -kuva-aiheessa kookkaan ja hallitsevan Annan sylissä on nukkemainen Maria ja hänen sylissään Jeesus-lapsi, kuten Ylimartimo kuvailee.

Kronologisesti Raamatun evankeliumien ja legendojen pohjalta etenevä Marian elämäntarina on luonteva tapa käsitellä aihetta. Kirjassa pa-





Kuva 1. Tuntematon, *Pyhä Anna itse kolmantena*, myöhäiskeskiaika, koivu ja tammi, 74 cm. Turun kaupungin taidekokoelma. Kuva: Aleks Talve / Turun Museokeskus, kaikki oikeudet pidätetään.

neudutaan Marian elämän vaiheisiin hämmästyttävän yksityiskohtaisesti. Ylimartimo pohtii esimerkiksi, mitkä saattoivat olla raskaana olleen Marian motiivit matkustaa yli sadan kilometrin päähän serkkunsa Elisabetin luo, missä hän Luukaksen evankeliumin mukaan vietti odotusajastaan kolmisen kuukautta. Ylimartimo myös esittää Sakariaan ja Elisabetin kesäkodin sijainneen Ein Karemin kaupungissa. Samoin pohditaan Jeesuksen perhesuhteita: olivatko tämän Raamatussa mainitut veljet ja siskot Joosefin edellisestä liitosta tai kenties serkkuja? Henkilöiden mielenliikkeiden ja arkielämän maalaileva spekulointi tuo Raamatun pyhinä ja etäisinä koetut hahmot inhimillisiksi ja fyysiselle tasolle. Samalla se tuo tietokirjaan kaunokirjallisia sävyjä.

Inspiraation lähde yli sukupolvien

Maria on innoittanut kirjallisuutta, kuvataiteita ja musiikintekijöitä vuosisatojen ajan. Kirjoista Ylimartimo mainitsee muun muassa saksalaiselta runoilijalta Rainer Maria Rilkeltä (1875–1926) vuonna 1912 ilmestyneen Marian elämää käsittelevän runokokoelman *Das Marieleben*. Kuten Ylimartimo pukee sanoiksi, Jeesuksen syntymä on tietenkin Marian elämän populaarisoiduin tapahtuma, jonka pohjalta on tehty runoja, sävellyksiä, näytelmiä, postikortteja ja seimikuvaelmia. Marialle on kuitenkin aikojen saatossa annettu mitä moninaisimpia rooleja. Etenkin kuvataiteissa erilaisia Maria-aiheita on ollut runsaasti. Maria on etenkin katolisessa maailmassa nähty toiminut välittäjänä Jumalan ja ihmisen välillä ja hänen puoleensa on käännytty rukoilemaan.¹

Marian katse jaottelee Maria-aiheet tyhjän ja täyden sylin Madonnan yläkategorioihin, joissa on alalajeja esimerkiksi sen mukaan, onko Marian seurassa muita henkilöitä. Varhaisissa Madonna-kuvissa Maria näyttäytyy itse kirkon symbolina tai taivaan kuningattarena (*Regina coeli*) ja ihmiskunnan valtiattarena. Tyhjän sylin Madonna voi attribuuteista riippuen edustaa myös lapsensa menettäneen äidin surua (*Mater dolorosa*). Maria voi olla myötätuntoinen, ihmiskunnan vaatteidensa suojiin kokoava Suojelusviittamadonna (*Mater Misericordiae*). Rennessanssin aikaan Maria puolestaan kuvattiin usein kirjan kanssa Viisauden neitsyenä (*Virgo Sapientissima*) tai Viisaana äitinä (*Mater sapientia*). Täyden sylin, eli lapsen kanssa esiintyvän Marian kuvien luokittelu on vaikeampaa niiden suuren määrän vuoksi. Tavallisimmin Jeesuksesta pitelevä Maria joko istuu valtaistuimella tai

1 Ks. esim. Ringa Takanen, "Esoteerisuuden ja kristinuskon kohtaamisia Signe ja Ane Gyllenbergin säätiön taidekokoelmassa," teoksessa *Hengen aarteet. Esoteerisuus Suomen taidemaailmassa 1890–1950*, toim. Nina Kokkinen & Lotta Nylund (Helsinki: Parvs, 2020), 142–143.



kuvataan seisovana. Onkin kiehtovaa, miten aikakauden ihanteet ja yhteiskunnalliset virtaukset ovat vaikuttaneet Marian kuvaustapojen painotuksiin. Tyhjän sylin Madonnalla roolien ja toimijuuden moninaisuus korostuu. Jeesus-lapsi sylissä Maria pelkistyy Vapahtajan äidiksi. Tämän eron käsittelyä kirjalta olisi toivonut, joskin se olisi siirtänyt fokusta ehkä liikaa tutkimukselliseen suuntaan.²

Kuvataiteiden lisäksi Maria on inspiroinut myös arkkitehtonisia ratkaisuja. Lasin ja valon teologia nousi suosioon 800-luvulta lähtien ja saavutti huippunsa goottilaisten kirkkojen taidokkaissa värillisissä lasimaalausikkunoissa. Ikkunat symboloivat Mariaa, sillä kuten valo läpäisee lasin sitä rikkomatta ja säilyttäen silti voimansa, samoin Neitsytkin sikisi Pyhästä Hengestä ja synnytti Vapahtajan. Lasin ja valon teologian käsittely on yksi hyvä esimerkki systemaattisesta tavasta, jolla kirja kokoaa yhteen Mariaan liittyvät eri osa-alueet.

Viimeisessä osiossa ”Hänen kasvojensa kaltaiset”, Ylimartimo tuo esille Marian hahmon, ominaisuuksien ja attribuuttien sekoittumisen häntä edeltäneisiin esikristillisiin naisjumaluuksiin sekä sen, miten näille hahmoille omistetut pyhät paikat saivat uuden identiteetin Marian nimissä. Tuntuu, että osioon on mahdutettu aiemmista osioista yli jäänyt materiaali. Viimeisessä käsittelyluvussa tehdään muun muassa katsaus Marian väreihin, kasvien symboliikkaan, puettaviin veistoksiin, mustaan Madonnaan sekä suomalaisen kansanrunouden Maria-tyyppeihin.

2 Kuvaustavassa, hahmon asennoissa ja eleissä välittyvät merkitykset ovat itsessään kiinnostava ikonografisen tutkimuksen kohde. Protestanttisessa kristillisessä taiteessa Jeesus on saanut samankaltaisia rooleja kuin Maria katolisessa kuvastossa. Laupeuden ja suojeleksen välittäjä on tarvittu. Ks. Ringa Takananen, *Laupeus ja inhimillisuus. Naisten ääni, affektiiviset elemeodot ja ikonografian murros suomalaisissa alttaritauluissa vuosina 1870–1920*. Turun yliopiston julkaisuja, sarja C – osa 494, Scripta Lingua Fennica Edita (Turku: Turun yliopisto, 2020), 58, 66.



Kuva 2. Suomessa Maria oli suosittu aihe etenkin keskiaikaisessa kirkkotaiteessa. Liedon kirkossa ollut Madonna-veistos on hyvä esimerkki aiheen esitystavasta. Puuveistoksessa näkyy yhä värjäänteitä: Marian yllä on ollut punainen, sinivuorinen viitta. Itse puku on ollut kullattu. Äidin ja lapsen hiukset ovat olleet tummanruskeat. Liedon mestari, *Madonna*, 1300-luvun alkupuoli, tammi, 114 cm. Turun kaupungin taidekoelma. Kuva: Mikko Kynäräinen / Turun Museokeskus, kaikki oikeudet pidätetään.

Runsas mariologinen tietopaketti

Kirjaan sisältyy paljon kiehtovia yksityiskohtia. Uusia tutkimusnäkökulmia herättää Serafim Seppälän näkemys noin 400–500-luvuilla valmistuneista ”lapsuusevankeliumeista”. Varsin naiivilla otteella Jeesuksen lapsuutta ja ihmetekoa kuvaavat kertomuskokoelmat, kuten alkujaan syyrian tai kreikankielinen *Paidika*, voidaan

nähdä varhaisena lastenkirjallisuutena.³ EU:n lipun kultaisen tähtikehän ja sinisen värin yhteys Mariaan tuodaan myös esille, tosin lyhyemmin kuin olisi toivonut. Uutta tietoa itselleni oli, että turkulainen tokaisu ”kyl maar” on jonkin asian vannomista Marian nimeen.

Paikoitellen tuntuu, että kirjassa levittäytyään laajalle ja pyritään kattamaan koko kristillinen kuvakulttuuri. Esimerkiksi Dorén Kuvaraamatun esittelykappaleissa viitataan Dorén perintöön suomalaisten taiteilijoiden töissä, kuten Tove Janssonin Muumi-kirjojen kuvituksessa, ilman yhtymäkohtaa Mariaan. Betlehemin lastenmurhaan Matteuksen evankeliumin mukaan syyllistyneen Herodes Suuren (73–4 eaa.) biografialle annetaan kokonainen kappale. Kuitenkin kirja palaa aina systemaattisesti Mariaan, jota teemat kiertävät kuin tähdet Johanneksen Ilmestyksessä.

Kirjan rakenne on myös maininnan arvoinen. *Marian katse* ei monen populaarin tietokirjan tapaan sisällä viitteitä. Niitä jäi kaipaamaan, vaikka lopussa on asiallinen lähdeluettelo. Henkilöhakemisto sen sijaan tuo kirjalle hyvää lisä-

arvoa. Kuvitus on pääosin mustavalkoista, mikä on sääli, kun kyseessä on suureksi osaksi visuaalisia ilmiöitä tarkasteleva kirja. Onneksi keskellä on kaksi erillistä väreissä painettua kuvaliitettä.

Kaikkiaan Marian katse on oivallinen tiiviiseen muotoon kerätty mariologinen tietopaketti niin uskontotieteen, taide- ja kulttuurihistorian kuin teologian opiskelijalle, tutkijalle kuin kenelle tahansa kristillisestä kulttuurista kiinnostuneelle. Se toimii informatiivisena perusmateriaalina, kiehtovana tietokokoelmana ja jopa osin biografiatyyppisenä sukelluksena Raamatun tunnetuimman naisen maailmaan.

Filosofian tohtori **Ringa Takanen** on tutkinut väitöskirjassaan 1800–1900-lukujen vaihteen naistaiteilijoita sekä nais- ja lapsiaiheiden käyttöä suomalaisissa alttaritauluissa. Hän on kiinnostunut laajasti 1800–1900-lukujen taitteen visuaalisen kulttuurin kysymyksistä.

3 Serafim Seppälä, *Elämän äiti. Neitsyt Maria varhaiskristillisessä teologiassa* (Helsinki: Maahenki Oy, 2010).

Arkkitehdin pitkä elämäntyö

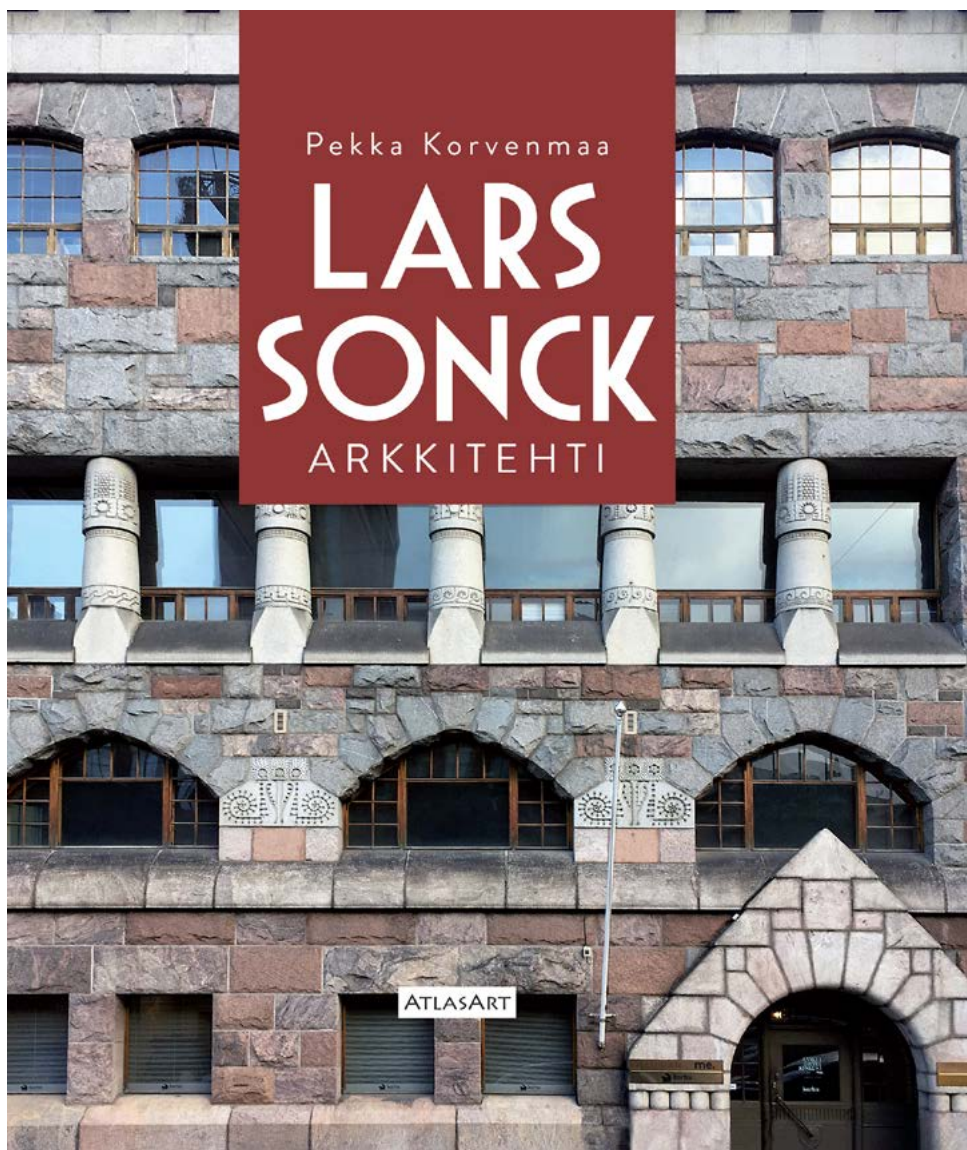
Anna Ripatti

doi.org/10.23995/tht.113337



Kirja-arvio teoksesta Pekka Korvenmaa, *Lars Sonck. Arkkitehti* (Helsinki: AtlasArt, 2020), 200 sivua.

Avainsanat: *Arkkitehtuuri, moderni, traditio, historia, historiografia, Lars Sonck, elämäkerta*



Kirjansa *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* laajennetussa painoksessa (1949) Sigfried Giedion kertoi lounastaneensa Lars Sonckin (1870–1956) kanssa Helsingissä syksyllä 1948. Giedionin mukaan Sonck oli ”epäilemättä voimakkain persoonallisuus Suomen vanhempien arkkitehtien joukossa”. Hän kuvaili tämän muistuttavan ”raakagraniittijärkälettä”. Yhdistäen arkkitehdin ulkonäön, luonteenpiirteet ja teokset Giedion ylisti Sonckin vuosisadan alussa suunnittelemaa kirkkoja: ”Niiden ilmaisuvoimainen suoruus sekä graniitin, betonin ja tilan käsittelyn tapa

vangitsevat välittömästi vuoden 1949 katsojan.”¹ Giedion asemoi Sonckin arkkitehtuurin, etenkin Tampereen Johanneksen kirkon, Suomen modernin arkkitehtuurin tärkeäksi lähtökohdaksi. Tämä näkemys on sittemmin toistunut. Yhdessä samaan ikäpolveen kuuluneen Eliel Saarisen kanssa Sonck on nähty uudistajana ja alullepanijana Suomen modernin arkkitehtuurin historiassa. Pekka Korvenmaan kirja tarjoaa

1 Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* (Cambridge, MA: The Harvard University Press, 1949), 458.



kokonaisesityksen tämän tuotteliaan arkkitehdin elämäntyöstä. Se myös herättää pohtimaan yksittäistä arkkitehtia laajemmin Suomen arkkitehtuurin historiografiaa.

Kirja perustuu Pekka Korvenmaan vuosikymmeniä jatkuneisiin tutkimuksiin. Sonckin arkkitehtuurin esitleminen uusille lukijapolville suomeksi on siksi aivan erityisen ilahduttava ja odotettu kulttuuriteko. Tähän asti Sonckin arkkitehtuuriin on voinut perehtyä tutustumalla etenkin Korvenmaan englanninkieliseen väitöskirjaan *Innovation versus Tradition: The Architect Lars Sonck Works and Projects 1900–1910* (1991), Suomen rakennustaiteen museon Lars Sonck -monografiaan (1981), Paula Kivisen Tampereen jugend-arkkitehtuuria käsitteleviin kirjoihin, Ritva Wäreén tutkimuksiin Suomen art nouveau -arkkitehtuurista sekä Riitta Nikulan kaupunkisuunnittelun historiaa käsitteleviin tutkimuksiin. Käsillä oleva uusi kirja tarjoaa läpileikkauksen Sonckin elämään ja monipuoliseen työhön niin suunnittelijana kuin julkiseen keskusteluun tärkein kirjoituksin osallistuneena arkkitehtina. Lisäksi se valottaa kiinnostavasti myös päähenkilön yksityistä elämänpääpiiriä. Jatkuvan työnteon lisäksi siihen kuului vilkas sosiaalinen elämä Helsingin ravintoloissa ja toisaalta vetäytyminen arkkitehdin itselleen suunnittelemiin hirsihuviloihin kauas kaupungin hälystä. Hienosti kuvitettu kirja tekee Sonckin tunnetuksi laajalle yleisölle. Vaikka sen tarkoituksena ei ole tarjota varsinaisesti uusia tutkimustuloksia, Korvenmaan syväluotaava yhteenveto Sonckin elämäntyöstä on antoisaa luettavaa.

Sonckin ura kesti pitkään, aina 1890-luvulta 1900-luvun puoliväliin asti. Tämän aikakauden kuluessa arkkitehtuurin ihanteet muuttuivat perusteellisesti moneen kertaan. Siksi onkin erityisen mielenkiintoista tarkastella kyseistä aikakautta yksittäisen arkkitehdin näkökulmasta, kuten Korvenmaa kirjassaan tekee. Kirja alkaa yleiskatsauksella Sonckin elämästä ja työstä. Sen jälkeisissä luvuissa kirjoittaja kohdistaa huomion valikoituihin teemoihin, jotka nouse-

vat esiin tämän laajasta tuotannosta. Niitä ovat kirkkorakennukset, liikeyritysten ja finanssialan rakennukset, varakkaalle yläluokalle suunnitellut huppeat residenssit, asemakaavat ja puuarkkitehtuuri. Temaattinen jako on onnistunut ja auttaa hahmottamaan Sonckin mittavaa uraa kokonaisuutena.

Teoksesta käy havainnollisesti ilmi, että kasvuympäristö Finströmissä Ahvenanmaalla papin poikana oli tärkeä tekijä Sonckin arkkitehtuurissa. Keskiajan arkkitehtuurista, ja etenkin kirkkoarkkitehtuurista, tuli Sonckille ehtymätön inspiraationlähde. Finströmin keskiaikaisen kirkon arkkitehtuuri ja tunnelma tarjosivat aineksia moniin kirkkosuunnitelmiin. Turun Mikaelinkirkon kilpailun voitto vuonna 1894 merkitsi vastavalmistuneen arkkitehdin uralle poikkeuksellista nousukiittoa. Nuori lahjakkuus erikoistui uransa alussa nimenomaan kirkkoarkkitehtuuriin. Hän suunnitteli erikoistuvansa myös kirkkojen restaurointiin, mikä oli 1890-luvulla ajankohtainen arkkitehtuurin erikoisalue niin Suomessa kuin muuallakin. Sonckin työ restaurointiarkkitehtina rajoittui lopulta Kemion kirkon restauroinnin (1900–1904) lisäksi julkiseen keskusteluun.² Tämä kiinnostus osoittaa, että keskiajan rakennusperinnöllä oli valtava merkitys aikakauden arkkitehteille, jotka pyrkivät kehittämään uutta arkkitehtuuria historian tarjoamista aineksista.

Historian käyttöä uuden arkkitehtuurin lähtökohtana ja Suomen keskiajan rakennusperinnön omakohtaista tutkimista korosti myös Sonckin opettaja Gustaf Nyström Polyteknillisessä opistossa, missä Sonck opiskeli arkkitehdiksi vuosina 1890–1894. Jo tuolloin Sonck osallistui aktiivisesti rakennusperinnön dokumentoimiseen muun muassa Suomen Muinaismuistoyhdistyksen toisen retkikunnan jäsenenä kesällä 1892. Retkeltä on säilynyt huomattava määrä

2 Sonckista restaurointiarkkitehtina Marja Terttu Knapas, "Restaureringens stilproblem. Kimito kyrka från 1897 till 1962," *Finskt Museum* 1982: 86–91.



piirustuksia etenkin puurakennusperinnöstä.³ Tätä ikaikaista rakennustapaa Sonck suunnitteli lähtevänsä tutkimaan itäiseen Karjalaan yhdessä opiskelutovereidensa Victor Sucksdorffin ja Yrjö Blomstedtin kanssa. Kilpailuvoiton vuoksi hän ei kuitenkaan päässyt kesällä 1894 osallistumaan kuuluisalle dokumentointimatkalle, mutta sen tulokset näkyvät kuitenkin Sonckin suunnitelmassa lukuisissa puuhuviloissa. Näissä hirsi-rakennuksissa Sonck ilmiselvästi osallistui tuolloin kansainvälisestäkin erittäin ajankohtaiseen ja jo vuosikymmeniä aikaisemmin alkaneeseen modernin puuarkkitehtuurin kehittämiseen. Hän hyödynsi puuarkkitehtuurissaan piirteitä niin skandinaavisesta, japanilaisesta kuin karjalaisestakin puurakentamisen perinteestä yhdistäen niitä omaperäiseksi synteeksi. Onkin huomion arvioista, että aikalaiset eivät useinkaan luonnehtineet hänen persoonallisia hirsihuviloitaan erityisen suomalaisiksi.⁴ Synteesi onkin sana, joka toistuu Korvenmaan kirjassa usein. Se kuvaa Sonckin tapaa yhdistellä erilaisia aiheita uudennlaiseksi arkkitehtuuriksi.

Toisin kuin monille aikalaisille, historia näyttäytyy Sonckin arkkitehtuurissa paikasta irrallisena, vapaasti hyödynnettävänä ja universaalina aiheiden ja ideoiden lähteenä, jolla ei tarvinnut olla lainkaan kytköstä rakennuspaikan omaan historiaan. Keski-aikaisilta näyttäneet tornit ja keski-aikaishenkinen tiivis kaupunkiympäristö rakennusrykelmineen sopivat hänen mukaansa loistavasti muun muassa Helsinkiin. Useiden sukupolvensa arkkitehtien tavoin hän etsi keskiajan lisäksi aiheita uudennlaiselle arkkitehtuurille myös kauempaa menneisyydestä, kuten muinaisesta Egyptistä ja Assyriasta. Korvenmaa

tuotavainnollisesti esiin Sonckin arkkitehtuurin tyyllilliset käänteet. Radikaalein suunnanmuutos tapahtui vuoden 1907 tienoilla, jolloin hän siirtyi epäsymmetriaan perustuneesta keski-aikaishenkisestä arkkitehtuurista kohti klassismia sen pelkistetyssä ja arkaaisen modernissa muodossa. Kirja kuljettaa lukijan läpi Sonckin tärkeimpien töiden, joista huomattavan monet rakennettiin Helsinkiin. Niihin kuuluvat Puhelinyhdistyksen rakennus (1903–1905), Privatbanken (1903–1904), Eiran sairaala (1904–1905), Kallion kirkko (1906–1912), Hypoteekkiyhdistyksen rakennus (1907–1909) ja Pörssitalo (1910–1912). Jälkimmäiseen liittyen kirjaan olisi voinut liittää kuvitukseksi tunnetun karikatyyrin, jossa Sonck soittaa Pörssitaloa ja toisaalta Katajanokan Sata-mavarastoa muistuttavaa haitaria.⁵ Kaikki nämä rakennukset kontribuoivat osaltaan Helsingin nopeaan muodonmuutokseen moderniksi suurkaupungiksi.

Sonckin arkkitehtuurin uudistamispyrkimykset ja tyyllilliset suunnanmuutokset vaimenivat hiljalleen 1910-luvulta lähtien. 1920- ja 1930-luvun vaihteen lama oli hänelle taloudellinen katastrofi. Uransa loppuvaiheessa arkkitehti päätyi Korvenmaan sanoin toistamaan aiheita idiosynkraattisesti. Onneksi kirjassa kuitenkin tarkastellaan kriittisesti jatkuvaa uudistumisen ja innovoinnin vaatimusta. Korvenmaa nimittäin aiheellisesti huomauttaa, että Alvar Aallon arkkitehtuurissa aiheiden toistaminen vuosikymmenestä toiseen on nähty lähinnä temaatitena johdonmukaisuutena – ei luomisvoiman taantumisenä tai ehtymisenä. Historioitsijat ovat kohdelleet Aaltoa toisin kuin niitä 1800-luvulla uransa aloittaneita uudistajia, jotka eivät enää 1930-luvulla muuntautuneet lukuisten muodonmuutosten jälkeen modernisteiksi. Nuoresta kapinallisesta uudistajasta tulikin vanhan maa-

3 Retkestä ja sen tuloksista Leena Valkeapää, *Saman taiteen lapset. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen taidehistorialliset tutkimusretket 1871–1902*. SMYA 124 (Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys, 2020).

4 Ritva Wäre, *Rakennettu suomalaisuus. Nationalismi viime vuosisadan vaihteen arkkitehtuurissa ja sitä koskevissa kirjoituksissa*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 95 (Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys, 1991), 172.

5 Dagens Tidning 72B, 14.3.1912, 11. Julkaistu Riitta Nikula, "Architectural Caricatures – Some Observations," In *Songs of Ossian: Festschrift in Honour of Professor Bo Ossian Lindberg*. Taidehistoriallisia Tutkimuksia 27, edited by Åsa Ringbom and Renja Suominen-Kokkonen (Helsinki: Taidehistorian seura, 2003), 170.



ilman taantumuksellinen taidehistorian tarinassa, vaikka Korvenmaa kirjoittaaakin Sonckin suhtautuneen lähinnä suopeasti, eikä tuomiten, funktionalismiin. Tässä, kuten monessa muusakin, Sonck rinnastuu ehkä enemmän kuin itse olisi voinut koskaan myöntää myös edellisten sukupolvien arkkitehteihin ja opettajaansa Gustaf Nyströmiin. Molemmat olivat uransa loppuvaiheessa avarakatseisia arkkitehtuurin uusille virtauksille, vaikka eivät itse kaikkia uusia suuntauksia omiin töihinsä soveltaneetkaan. Nuoresta avantgardistista tulee lähes väistämättä jossain vaiheessa vanhanaikainen – niin myös tässä kirjassa.

Sukupolvien välinen vastakkainasettelu on värittänyt huomattavan paljon sitä, miten Sonckin aikalaisten ja heitä vanhempien suunnittelijoiden pyrkimyksistä yleensä kerrotaan. Nuori Sonck halusi tehdä pesäeron vanhempaan arkkitehtipolveen. Tämä kärjekkyys aiempaa arkkitehtuuria, arkkitehtuurikoulutusta ja vanhempien kollegoiden töitä kohtaan on sittemmin jäänyt elämään myös arkkitehtuurin historian tutkimukseen. Modernistiset silmälasit helposti värittävät kaiken 1890-lukua varhaisemman arkkitehtuurin tyyli-imitoinniksi. Uudenlaisen arkkitehtuurin varhaisista kehittäjistä on siis usein tehty traditionalisteja vastoin tahtoaan. Samoin tässäkin teoksessa toistuva, mutta yksinkertaistava tradis-funkis -kiista Helsingin

Mikael Agricolan kirkon tulkintakehyksenä voisi jo saada rinnalleen toisenlaisia näkökulmia.

Korvenmaan Sonck-elämäkerta ilahduttaa paitsi kokonaisvaltaisella otteellaan myös värikuvillaan. Erityisen onnistuneesti kirja ravistelee käsityksiä aivan liian usein ”kansallisromanttiseksi” luonnehditusta arkkitehtuurista. Kansallisromantiikkaleima kun lyötiin aikakauden arkkitehtuuriin vasta myöhemmin – aikalaiset itse puhuivat lähinnä modernista rakennustaiteesta tai modernista tyylistä. Teos herättää monissa lukijoissa varmasti kiinnostuksen Sonckin omalaatuista arkkitehtuuria kohtaan. Lisäksi se herättää paljon jatkotutkimusaiheita koskien muun muassa Sonckin teosten tarkempia yhteyksiä eurooppalaiseen, pohjoisamerikkalaiseen ja myös muun maailman arkkitehtuuriin ja arkkitehtuuriteorioihin. Toivon mukaan se innostaa tutkimaan aihetta myös uusilla tavoilla ja uusista näkökulmista.

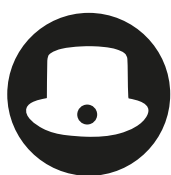
Filosofian tohtori, dosentti **Anna Ripatti** on taidehistorioitsija, joka on tutkinut etenkin 1800-luvun arkkitehtuuria, visuaalista kulttuuria, restaurointia, historismia ja taidehistorian tutkimushistoriaa. Hän toimii tutkijana Helsingin yliopistossa.

Kaikenlaiselle toiminnalle tilaa riittää, kaikenlaisille seurakuntalaisille paikkoja on

Monitoimikirkkoarkkitehtuuri Helsingin seudulla
1900–1960-luvuilla

Oscar Ortiz-Nieminen

doi.org/10.23995/tht.112775



Lectio praecursoria: Oscar Ortiz-Niemeisen taidehistorian alan väitöskirja ”Kaikenlaiselle toiminnalle tilaa riittää, kaikenlaisille seurakuntalaisille paikkoja on: Monitoimikirkkoarkkitehtuuri Helsingin seudulla 1900–1960-luvuilla” tarkastettiin Helsingin yliopistossa 7.5.2021. Vastaväittäjänä toimi Prof. Pirjo Markkola (Tampereen yliopisto) ja kustoksena Prof. Kirsi Saarikangas (Helsingin yliopisto).

helda.helsinki.fi/handle/10138/328652

Avainsanat: kirkkorakennukset, tila, suunnittelu, pääkaupunkiseutu, rakennettu ympäristö



Vuonna 2017 kirkkohallituksen täysistunto asetti työryhmän, jolle annettiin tehtäväksi valmistella suunnitelma kirkkotilojen kehittämisestä yhteisöjen keskuksiksi. Pari vuotta myöhemmin julkaistiin *Saman katon alle* -niminen mietintö, johon on koottu joukko ehdotuksia kirkkotilojen ja -rakennusten monikäytön lisäämiseksi.

Normaalioloissa pikainenkin vierailu Helsingin seurakuntien tapahtumasivuilla antaa osviittaa kirkollisen elämän monimuotoisuudesta. Tarjolla on metalli- ja pop-messuja, sateenkaarijumalanpalveluksia, erikielisiä raamattupiirejä, perhekerhoja, lasten iltapäivätoimintaa, partiota, nikkarointipajoja, pallopelivuoroja, brunssia, elintarvikejakelua ja asunnottomien yömajoitusta. Pirkko Halosen säveltämän ja sanoittaman *Jumalan kämmenellä* -virren ydinajatus mukailen kaikenlaiselle toiminnalle tilaa riittää, kaikenlaisille seurakuntalaisille paikkoja on.

Vuonna 1967 filosofi Michel Foucault esitti, että kysymys tilasta on aikamme keskeisimpiä huolenaiheita. Väite ei voisi olla osuvampi, kun tarkasteltavana on seurakunnallisen kiinteistökanan lähivuosien kohtalo pääkaupunkiseudulla ja oikeastaan koko Suomessa. Kirkkotilojen moninaista käyttöä jouduttavien aloitteiden taustalla on laaja-alainen sosiokulttuurinen murrostila. Suomen evankelis-luterilainen kirkko on joutunut tarkastelemaan entistä kriittisemmin oman toimintansa tavoitteita ja turvaamaan vaadittavat resurssit niiden saavuttamiseksi.

Akuutissa korjaus- ja muutosrakentamisen tarpeessa oleva kiinteistökananta on muodostunut seurakunnille taloudelliseksi rasitteeksi tilanteessa, jossa kirkollisverokertymät pienenevät jäsenkadon seurauksena. Sakraalirakennuskantaa koskevalla harvennuksilla ja priorisoinneilla on myös rakennussuojelullinen kulttuuriperintöluottavuus. Maallistuvassa yhteiskunnassakin sakraaliarkkitehtuuri voi toimia itseymmärryksen välineenä, jonka kautta meidän on mahdollista kertoa keitä olemme, mistä olemme tulleet ja mihin olemme menossa.

Historiallisesti tarkasteltuna sakraalitulojen ja -rakennusten monikäyttö ei ole uusi ilmiö. Sen todistavat jo asumista ja kulttimenoja yhtäaikaaisesti palvelleet varhaiskristilliset kotikirkot sekä rukouksen ja työnteon yhdistäneet keskiaikaiset luostarikompleksit. 1800-luvulla teollistumisen ja kaupungistumisen käynnistämä yhteiskunnallinen modernisaatiokehitys joudutti sakraalirakennusten monikäyttöisyyden huomioimista jo suunnitteluvaiheessa.

Väitöskirjassani olen tutkinut luterilaista kirkkoarkkitehtuuria, -rakennusta ja -tilaa koskevien käsitysten sekä niihin liittyvien sosiaalisten käytänteiden muutoksia 1900–1960-luvuilla. Olen lähestynyt aihetta tarkastelemalla Helsinkiin ja sen lähialueille valmistuneita monitoimikirkkoja eli hybridisiä sakraalirakennuksia, jotka on jumalanpalveluselämän lisäksi suunniteltu muuhunkin käyttöön, kuten harrastustoimintaan ja asumiseen.

Uudemman kirkkoarkkitehtuurin taidehistoriallisessa ja teologisessa tutkimuksessa on ollut tavanomaista keskittyä ainoastaan runkokuoneiden ja jumalanpalvelustilojen esteettis-liturgisten ominaisuuksien analyysiin. Muut rakennuskompleksiin kuuluvat osat sekä sakraalirakennustaiteen sosiaalisten ja yhteiskunnallisten ulottuvuuksien erittely ovat jääneet vähemmälle huomiolle.

Teoreettisesti väitöskirjani nojaa ranskalaiseen tilan teoriaan. Sen puitteissa sakraaliarkkitehtuuri hahmottuu rakennettuna tilana fyysisesti, mentaalisesti ja sosiaalis-symbolisesti tuotetun prosessin tuloksena. Tutkimuksessani monitoimikirkkojen huoneistorakenteiden toiminnalliset päämäärät kytkeytyvät kohteiden oletettujen ja tosiasiallisten käyttäjien sukupuoleen, luokkaan, ikään ja kielitaustaan.

Väitöskirjani keskeisin käsite on Michel Foucault'n *heterotopia*. Termillään hän on viitannut sellaiseen erityislaatuiseen tilaan, jossa yhteiskunnan vallitseva järjestys heijastuu joko suoraan tai käänteisesti. Termin avulla olen nostanut



Kuva 1. Helsingin kaupunkilähetyksen veisto- ja ompeluseuran lapsia ohjaajineen. Taustalla K.A. Wreden Punavuoreen suunnitteleman Betania-talon kirkkosali. Kuva: Helsingin kaupunginmuseo / tuntematon kuvaaja, ajoittamaton, kaikki oikeudet pidätetään.



esiin monitoimikirkkojen tilajärjestelyjen välistä merkityssuhteita, -katkoksia ja -jännitteitä.

Laskelmieni mukaan vuosien 1900–1965-välisenä aikana pääkaupunkiseudulle toteutettiin vajaan neljäkymmentä evankelisluterilaista monitoimikirkkoa. Olen tarkastellut rakennustyyppin ajallista muotoutumista kuuden pääesimerkin valossa. Vuosisadan alun kohteet ovat Helsingin Kaupunkilähetyksen rakennuttama Betania-talo Punavuoreessa ja Kallion evankelinen rukoushuone, joka tunnetaan nykyään Pyhän sydämen kappelina. 1920- ja 1930-lukujen taitteessa suunnitelluista monitoimikirkoista olen tarkastellut Vallilassa sijaitsevaa Paavalinkirkkoa ja alun perin seurakuntataloksi määriteltyä Töölön kirkkoa. Tapauksista nuorimmat, Munkivuoren ja Tapiolan kirkot, on molemmat pystytetty 1960-luvun puoliväliin mennessä.

Väitöskirjassani hyödynnetyn eri aineistotyyppien lähi- ja ristiinluentaan perustuvan vertaillevan tutkimusmetodologian puitteissa olen läpikäynyt rakennusten lisäksi piirustuksia, valokuvia, asiakirjoja, lehtikirjoituksia ja kirjallisuutta. Tutkimusotteeni on aineistolähtöinen ja menneisyyttä rekonstruoiva. Olen lähestynyt tarkasteltuja monitoimikirkkoja niiden valmistusajankohdan ulkoasussa ja käyttötarkoituksessa.

Suhteuttamalla esimerkkitapaukset muuhun aikalaisdokumentaatioon olen esittänyt luentani siitä, millaisina toimintaympäristöinä tarkastellut sakraalirakennukset ovat näyttäneet niiden tilaaja-, suunnittelija- ja käyttäjäkuntien edustajille. Seuraavaksi esitän yhteenvedon tutkimukseni keskeisimmistä löydöksistä hyödyntämällä edellä esitettyä jaottelua.

Tilaaajat

1900-luvun alussa kansan uskonnollinen passivoituminen oli herättänyt huolta Helsingin kirkollisella kentällä. Pääkaupungin laitamilla sijainneet työväen asuinalueet katsottiin olevan otollisia ideologisille vaaroille, hengelliselle separatismille sekä sielua ja ruumista rappeuttaville moraalisisille uhille. Samaan aikaan individualisaatiokehitys oli johtanut yhdistysaktiivisuuden ja vapaaehtoistoiminnan vireämiseen. Jumalan sanaa ei levitetty enää pelkästään saarnaamalla vaan myös kasvattamalla ja hoivaamalla. Pääkaupungin ensimmäiset monitoimikirkkorakennukset pystytettiin järjestökentän aloitteesta vastaamaan kristillissosiaalisen työn tarpeita.

Yksin jumalanpalvelusten ja kirkollisten toimitusten varaan rakentuva vanhanmallinen seurakuntaelämä oli tulossa tiensä päähän. Uu-



distusmielinen nuorkirkollinen papisto lähti 1910-luvulla Skandinaviaan ja Englantiin hakemaan virikkeitä kaupunkilaisväestön hengelliseksi herättelemiseksi. Tutustuminen pohjoismaisen pikkukirkko- ja seurakuntakotiliikkeen aikaansaannoksiin toi Suomeen uuden sakraaliarkkitehtuurin ihanteen. Siihen sisältyi ajatus kirkosta esteettisesti viimeisteltyä sekä, pienen kokonsa ja monikäyttöisen huonetilarakenteensa vuoksi, sosiaalista koheesiota vahvistavana rakennuksena. Helsinkiin kaavaillun tiheän monitoimikirkkoverkoston oli määrä muodostua seurakuntaelämän perinpohjaisen ajanmukaistamisen välineeksi sekä kirkkokansan henkiseksi ja aineelliseksi vahvistajaksi.

Seurakunnallisen rakennuskannan arkkitehtonista ja tilallis-toiminnallista kehittäelytyötä tehtiin 1920- ja 1930-luvuilla hartiavoimin. Vuosikymmenen vaihteeseen ajoittui myös vilkas sakraalirakentamisen kausi, jonka yhteydessä monitoimikirkot löivät itsensä läpi maan suurimmissa kaupunkikeskuksissa. Seurakuntakäsityksessä, ja sen myötä sakraaliarkkitehtuurissakin, oli tapahtumassa radikaali muutos, jonka seurauksena arkitoiminta omaksuttiin uskonharjoituksen olennaiseksi ja yleispäteväksi osaksi.

Monitoimikirkkorakentamisen lopullinen läpimurto tapahtui toisen maailmansodan jälkeisenä aikana. Tuolloin nuoremmassa papistossa jalansijaa saaneen uuskansankirkollisen ajattelun innoittamina kaikenlaiset ihmiset haluttiin toivottaa tervetulleiksi seurakuntayhteyteen – uskon laadusta, luokka-asemasta tai poliittisesta vakaumuksesta huolimatta. Kirkosta ei haluttu entisaikain auktoriteettia vaan rinnalla- ja kansakulkijaa. Seurakuntaelämän ja kirkkorakentamisen oli tarjottava jokaiselle jotakin.

1950-luvulla Helsingin seudulla toimeenpantiin historian laaja-alaisin ja kattavin seurakunnallinen rakennusohjelma. Strategian keskiössä oli monitoimikirkkojen toteuttaminen niin vanhoille esikaupunkialueille kuin uusiin lähiöi-

hin. Niissä sakraalirakennusten oli määrä muodostua hyvinvointi- ja palveluinfrastruktuurin osiksi. Seurakuntatilojen suojissa järjestetyllä toiminnalla torjuttiin urbaanin elämän lieveilmiöitä, kuten sosiaalista juurettomuutta ja ek-sistentiaalista näköalattomuutta.

Tilaaajien kannalta monitoimikirkko muodostui sisäisen ja ulkoisen uudistumisen välineeksi. Kyse oli arkkitehtonisesta toimintastrategiasta, jolla osoitettiin kristinuskon kyky sopeutua modernin yhteiskunnan ideologisiin ja sosiaalisiin haasteisiin.

Suunnittelijat

Helsingissä varhaisten monitoimikirkkohankkeiden suunnittelijoiksi valikoituvat samat arkkitehdit. Syy oli ilmeinen: omakohtaisen uskonvakaumuksen seurauksena suunnittelijat olivat solmineet tiiviitä yhteistyösuhteita pääkaupungin kristillisellä järjestökentällä. Betania-talossa ja Kallion rukoushuoneessa arkkitehdin taiteelliset ambitiot ja uskonnolliset intentiot kietoutuivat toisiinsa.

1900-luvun alkupuoliskolla uskonnollisissa piireissä toimi joukko suunnittelijoita, jotka kiinnostuivat monitoimikirkkojen ja seurakuntatalojen rakennustaiteellisesta, teknisestä ja tilallis-toiminnallisesta kehittäelytyöstä. 1920-luvulla pääkaupungin liepeille valmistui joitakin vaatimattomia monitoimikirkkoja, joiden traditionalistinen ulkokuori kätki sisäänsä modernia seurakuntaelämää palvelevia nykyaikaisia tilaratkaisuja.

1930-luvulla Helsingin paraatipaikoille rakennettujen monitoimikirkkojen arkkitehdit valikoituivat piirustuskilpailujen kautta. Huomion siirtäminen arkkitehdin henkilökohtaisista motiiveista itse suunnitelman laadukkuuteen ja toteuttamiskelpoisuuteen herätti aikalaisissa myös epäilyksiä. Toisaalta suunnittelukilpailut muodostuivat monitoimikirkkoarkkitehtuurin esteettisen ja funktionaalisen kehittäelytyön alustoiksi.



Pääkaupunkiseudulla 1950-luvulla käynnistynyt seurakunnallinen rakennusbuumi merkitsi osittaista paluuta luottosuunnittelijajärjestelmään. Kun monet perifeeristen alueiden monitoimikirkot valmistuivat suorien toimeksiantojen tuloksena ajallisten ja taloudellisten resurssien säästämiseksi, seurakunnat panostivat tärkeimpien toimirakennustensa arkkitehtuuriin turvautumalla kilpailuihin.

Arkkitehtikunta nousi 1950-luvun lopulla sangen yksituumaisesti monitoimikirkkorakentamisen äänekkäimmäksi kriitikoksi. Suunnittelijoiden näkemyksiä väritti voimakas tilojen toiminnallista eriyttämistä korostava funktionalistinen eetos. Hengellistä ja maallista käyttöä palvelevien huonetilojen yhdistämistä samankaton alle ei pidetty taiteellisesti eikä toiminnallisesti mielekkäänä. Poleemisimmillaan suunnittelijat esittivät monitoimikirkkojen ilmentävän nykyaikaisen sakraaliarkkitehtuurin rappiota ja olevan osoituksia evankelisluterilaisen kirkon maallistuneisuudesta.

Suunnittelijoiden suhde monitoimikirkkoihin piirtyi monitahoiseksi, osin jopa ristiriitaiseksi. Yhtäältä arkkitehdit kehittivät niitä intomielisesti, toisaalta he toimivat rakennustyyppin ankarampina arvostelijoina – pyhän ja profaanin välisen rajan vartijoina.

Käyttäjät

Monitoimikirkkorakennukseen kuuluvista tiloista jumalanpalvelushuone oli huomionarvoisin kokoluokkansa ja taiteellisen viimeistelynsä ansiosta. Vanhemmissa esimerkkikohteissa kirkkosali sijoitettiin rakennuksen toiseen eli pääkerrokseen. Puolessa tapauksista jumalanpalvelustila muodosti kompleksia hallitsevan erillisen volyymin. Käyttäjille kirkkosaliin johtavat portait ja eteisaulat toimivat hengellisen ja moraalisen valmistautumisen paikkoina sekä sosiaalis-symbolisten siirtymien tiloina.

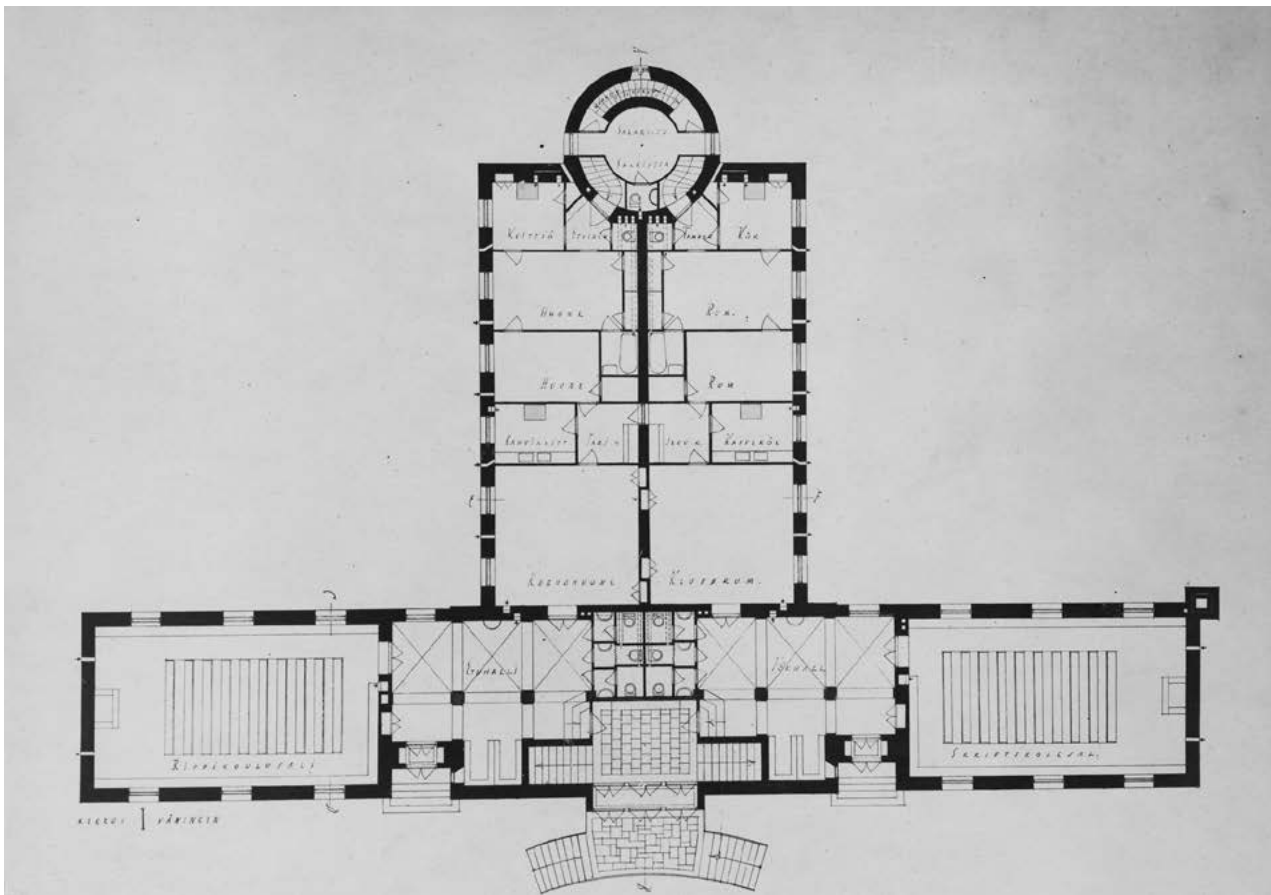
Art nouveau-kauden jumalanpalvelustilojen jäsentelyyn vaikutti aitoluterilaisuuden tavoittelu. Ideaalin lähtökohtana oli kirkkosalin muotoileminen sellaiseksi, että se toisintaisi uskollisesti evankelisen jumalanpalveluskäytännön toiminnallisia painopisteitä ja opillisia lähtökohtia. Kyse oli saarnan eli sanan ja ehtoollisen eli sakramentin samanarvoisuuden tilallisesta järjestelämisestä tavalla, joka korosti myös seurakunnan liturgista osallisuutta.

Italialaisvaikutteisen klassismin nousu 1920-luvulla teki basilikamaisen kirkkotilajäsenyksen uudelleen ajankohtaiseksi. Teologisesti tarkasteltuna pohjakaavaratkaisu tarjosi ajattomaksi ja yleispäteväksi mielletyn kehyksen luterilaiselle jumalanpalvelukselle, jossa yhdistyi katolisia ja protestanttisia piirteitä. Sakraalitalasta karsittiin seurakuntaa eriarvoistavat lehterikerrokset. Avara runkokuone takasi kirkkosalin tunnelmallisesti ja toiminnallisesti oikeanlaiset valaistusolosuhteet. Funktionalismin myötä jumalanpalvelustilan akustiikkaan kiinnitettiin enenevästi huomiota. Kirkkoja alettiin käyttää myös taidemusiikin esityspaikkoina.

Pohjakaavaltaan pitkien ja kapeiden kirkkosalien hegemonia murtui 1950-luvun loppupuolella. Modernien monitoimikirkkojen jumalanpalvelustilat tiivistyivät useimmiten neliömäisiksi, mikä korosti seurakuntaväen tasa-arvoista toverillisuutta. Kirkonmenot tapahtuivat nyt selkeämmin kansan keskellä. Välittömyyden tuntua tilassa lisäsi myös muodonannoltaan keventynyt liturginen kalustus, joka sovitettiin jumalanpalvelushuoneen etualalle orgaaniseksi kokonaiskompositioksi.

Luterilaista kirkkotilaa on leimannut plastinen muuntuvuus ja toiminnallinen sopeutuvuus. Jumalanpalvelushuoneen tilaratkaisuilla on ilmaistu opillisia näkökantoja, uudistettu liturgiaa ja muokattu sakraalitalassa jäsenyviä sosiaalis-symbolisia vuorovaikutussuhteita. Uskonnollisesti tarkasteltuna kirkkosali on paikka,





Kuva 2. Hilding Ekelundin laatima pohjapiirros Töölön seurakuntatalolle eli nykyiselle kirkolle. Pohjakerroksen tilat on ryhmitelty aksiaalisesti kahdeksi yhteneväksi kokonaisuudeksi, joista vasemmanpuoleinen varattiin suomenkielisen ja oikea ruotsinkielisen seurakunnan käyttöön. Kuva: Suomen arkkitehtuurimuseo, MFA, kaikki oikeudet pidätetään.

jossa näkyvä ja näkymätön maailma, tämän- ja tuonpuoleinen todellisuus kohtaavat.

Kun jumalanpalvelustilan käyttöä leimasi ideaali yhteen kokoontuvasta seurakunnasta, monitoimikirkkojen arkihuoneistot korostivat rakennuksen eri käyttötapojen heterogeenisyyttä. Kohteiden tilaratkaisuja ja -käytänteitä määrittivät käyttäjien sukupuoli, ikä, luokka- ja kielitausta. Huonejärjestelyt palvelivat myös seurakuntalaisten, työntekijöiden ja asukkaiden välisen kohtaamisten säätelyä.

1900-luvun alun esimerkkikohteissa oli laajat huonetilaojehjelmat. Rakennuskompleksien kerrosjaot ja huoneistoryhmien sijoitteluratkaisut järjestelivät julkista ja yksityistä elämäntilaa sekä hengellisiä, ruumiillisia ja kaupallisia toi-

mintoja. Kun Kallion rukoushuoneen pohjakerrokseen sisällytettiin liikehuoneistoja ja yksittäisiä asuntoja, Betania-taloon toteutettiin kokonainen asuinsiipi. Asukkaiden sijasta sen ensimmäisiä käyttäjiä olivat siellä toimineiden lastentarhan ja matkustajakodin asiakkaat ja henkilökunta. Talossa oli myös kansankeittiö ja vähävaraisille tarkoitettuja käsityöpajaa. Monitoimikirkkoarkkitehtuurin kauneus, ajanmukaisuus ja hygieenisuus muistuttivat sen käyttäjiä kristillisen elämäntavan kyvystä uudistaa sisäisesti ja ulkoisesti.

Omaleimaista 1930-luvun alussa valmistuneille monitoimikirkkoille oli arkitilojen tarkkarajainen jakautuminen suomen- ja ruotsinkielisten seurakuntien kesken. Töölön seurakuntatalon pohjakerros jakaantui pituussuunnassa kahteen



Kuva 3. Aarno Ruusuvuoren suunnittelema Tapiolan kirkko ja Tapionraitin kävelykatu. Jalankulku määrittäi modernin kaupunki- ja kirkkotilan toiminnallista suunnittelua ja sosiaalis-symbolista käyttöä. Kuva: Espoon kaupunginmuseo / Teuvo Kanerva, 1966. Lähde: [Finna.fi](https://finna.fi/), lisenssi CC BY-ND 4.0.



yhtenevään osaan: itäinen oli tarkoitettu suomalaisen ja läntinen ruotsalaisen seurakunnan käyttöön. Paavalinkirkon kohdalla seurakuntatalo- ja pappilasiiven pääkerroksista alempi oli varattu suomenkielisille ja ylempi ruotsinkielisille. Niin kielikysymystä kuin porvariston ja työväestön suhteita neuvoteltiin nuorena tasavallassa myös kirkkollisella kiinteistökannalla. Monitoimikirkosta toivottiin jakaantuneen kansakunnan eheyttäjää ja kokoajaa.

Seurakunnallisissa monitoimikirkoissa jokapäiväiselle toiminnalle varatut huoneistot muodostuivat etenkin naisten, nuorten ja lasten toimintaympäristöiksi. Juuri näiden käyttäjäryhmien muodostamat suhdeverkostot korostivat perheenkaltaiseksi jäsenyvän yhteisöelämän tervehdyttävyyttä rakennusten kodinomaisiksi suunnitelluissa arkitiloissa.

Tyypillistä toisen maailmansodan jälkeisenä aikana Helsingin seudulle rakennetuille monitoimikirkoille oli erilaisten kerho- ja harrastustilojen tuntuva lisääntyminen. Laajimmillaan kohteessa saattoi olla jopa toistakymmentä arkitoiminnalle varattua tilaa. Funktionaalisen

erikoistumisen lisäksi rakennusten runsas huonelukku salli seurakunnallisten lapsi- ja nuorisoryhmien pedagogis-siveellisesti perustellun jakamisen iän- ja sukupuolenmukaisiin ryhmiin.

Samalla, kun monitoimikirkkojen käyttäjäkuntien moninaisuus heijastui huonetilaohjelmien runsaudessa, rakennus muodostui sen suojissa kokoontuvan seurakuntayhteisön vertauskuvalliseksi peilikuvaksi. Tilarakenteellaan monitoimikirkko joudutti erilaisten toimijuuksien ja moniulotteisten käyttäjäverkostojen jäsentymistä juhlanan ja jokapäiväisen, rituaalisen ja rutiniinomaisen lukuisissa risteyskohdissa.

Asumisratkaisujen ja -käytänteiden tarkastelu monitoimikirkoissa nostaa esiin tilan kytkökset yhteiskuntaluokkaan ja sukupuoleen. Esimerkkikohteisiin sisältyneissä asunnoissa artikuloituvat yksityisen ja julkisen piirin vastakohtat, paralleelit ja jatkumot.

Kaikkiin tarkasteltuihin tapauskohteisiin sisältyi vähintään yksi asunto, joka oli varattu talonmies-vahtimestarin käyttöön. Kiinteistöhoitajan koti edusti työväelle suunnattua minimiasuntoa. Sen paikka rakennuskompleksissa



alleviivasi haltijan matalampaa luokka-asemaa, minkä lisäksi asunnon tilajärjestelyissä korostui asumisen ja työskentelyn yhteys.

Esimerkkikohteista puoleen sovitettiin vähintään yksi papin perheelle varattu asunto. Hyvät kulku- ja näköyhteydet pappilasta kompleksin muihin osiin tähdensivät asunnonhaltijoiden roolia rakennuksen isäntäväkenä. Pappiloiden kokoa ja tilarakennetta ohjailivat sääty-yhteiskunnan ajalta periytyvät ja kirkkolaissa määritellyt virkatalosäädökset. Huoneiden runsaus ja varustelu korostivat pappiloiden asemaa porvarillisina edustusasuntoina.

Tutkimukseni keskeisin väite on, että monitoimikirkoissa kehkeytyneet esteettiset, tilallis-toiminnalliset ja sosiaalis-symboliset merkitysulottuvuudet jäsentyvät suhteessa pyhän ja profaanin sekä kodin ja kaupungin idealisoiuihin järjes-

tyksiin. Monikäyttöisen huoneistorakenteen tuottamat ja ylläpitämät toimijasuhdeverkostot mahdollistivat käyttäjille eri elämänpiirien yhteen kuromisen – ruumiillisin elein, liikkein ja asennoin. Siinä, missä hengellinen ja maallinen, yksityinen ja julkinen ristesivät monitoimikirkon tilajärjestelyissä ja toimintakäytänteissä, rakennuksen vaikutus ulottui kotiin ja kaupunkiin, tämän- ja tuonpuoleiseen maailmaan.

FT, TM Oscar Ortiz-Nieminen on taide-, museo- ja kasvatustieteiden akateeminen sekatyöläinen, joka toimii tällä hetkellä katsomusaineiden opettajana peruskoulussa.

"Pysähtymisessä vaanii kuolema" – Eino Ruutsalon kokeellinen 1960-luku

Marko Home

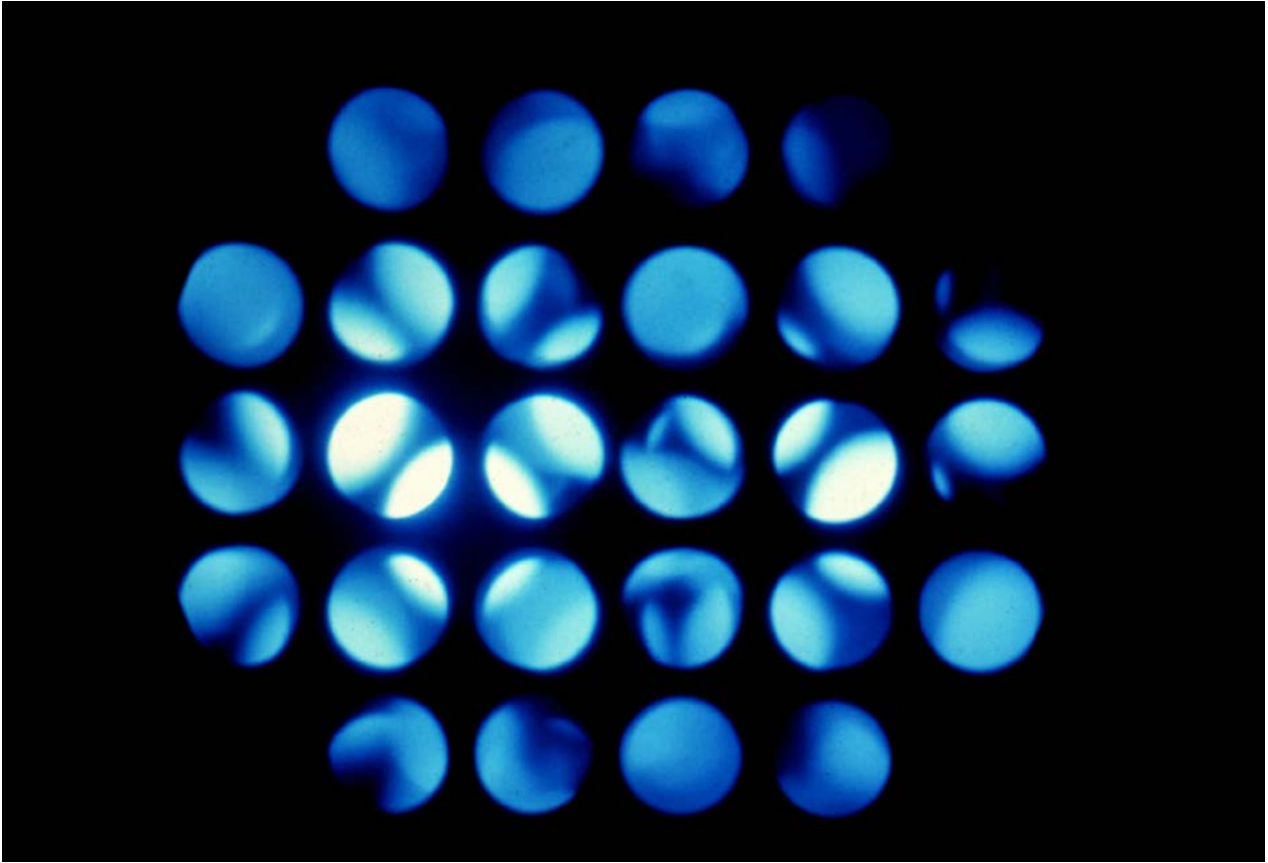
doi.org/10.23995/tht.113334



Lectio praecursoria: Marko Homeen väitöskirja *"Pysähtymisessä vaanii kuolema" – Eino Ruutsalon kokeellinen 1960-luku* tarkastettiin Helsingin yliopistossa 11.9.2021. Vastaväittäjänä toimi dosentti Roni Grén (Turun yliopisto) ja kustoksena professori Ville Lukkarinen (Helsingin yliopisto). helda.helsinki.fi/handle/10138/333635

Avainsanat: avantgarde, kokeellinen taide, intermedia, abstrakti ekspressionismi, informalismi, kokeellinen elokuva, suomalaisen elokuvan uusi aalto, lettrismi, kineettinen taide





Kuva 1. Eino Ruutsalo, *Flora* (1969), valokineettinen teos, 36 x 36 x 15 cm, Joensuun taidemuseo. Kuva: Eino Ruutsalon perikunta, kaikki oikeudet pidätetään.

Helmikuun alussa 1968 Amos Andersonin taidemuseossa ripustettiin Eino Ruutsalon (1921–2001) näyttelyä *Valo ja liike*, johon myös Sam Vannin piti osallistua. Akateemikko Sam Vanni, joka 1950-luvulla oli ollut maalaustaiteemme uudistaja, kuitenkin närkästyi nähtyään, että hänen maalauksiaan oltiin ripustamassa samaan näyttelyyn Ruutsalon sähkömoottorilla toimivien kineettisten teosten kanssa. Vanni päätti vetää teoksensa näyttelystä pois, mikä tapahtui vasta niin viime tipassa, että näyttelyluettelo oli ehditty jo painaa, eikä Vannin osuutta voitu luettelosta enää poistaa. Tämä episodi on hyvä esimerkki siitä, kuinka Ruutsalo onnistui 1960-luvulla toistuvasti haastamaan kotimaisen taidekentän konventiot.

Vuonna 1968 Amos Andersonin taidemuseossa nähty Eino Ruutsalon *Valo ja liike* uudisti käsitystä museonäyttelystä nostamalla kokemuksel-

lisuuden keskiöön sekä luomalla näyttelytilasta valon ja äänen tehostaman kineettisen kokonaisuuden. Yleisölle tämä visio välittyi näyttelyssä siten, että valot kieppuivat ympäriinsä, konkreettinen ja kollaasimusiikki kietoi katsojan sy-leilyynsä, projektorit heijastivat seinille filmejä ja kuvia, valokineettiset teokset muuttivat jatkuvasti muotoaan ja veistoksilla saattoi leikkiä. Näyttelyn yhteydessä järjestetty poikkitaiteellinen tapahtuma *Sähkö-shokki-ilta* oli merkittävä esimerkki kuvataiteen estetiikan ja muiden taiteenlajien tekniikoiden fuusiosta. Keskeisissä rooleissa tapahtumassa olivat muusikot Henrik Otto Donner ja Erkki Kurenniemi sekä runoilijat Claes Andersson ja Kalevi Seilonen. *Sähkö-shokki-ilta* oli kokeellista 1960-lukua parhaimmillaan ja osoittaa, että Suomessakin oli tuolloin joukko eri taiteenalojen toimijoita, jotka olivat kansainvälisen avantgarden pulssilla.



Tutkimuksessani pyrin selvittämään, mikä oli kuvataiteilija ja elokuvantekijä Eino Ruutsalon rooli taiteen uusien ilmaisumuotojen saapumisessa Suomeen 1960-luvulla. Tähän haen vastausta tarkastelemalla, miten Ruutsalo päätyi 1960-luvun kokeiluihinsa ja minkälaisen vastaanoton ne saivat. Tutkimukseni tavoitteena on tuoda uutta tietoa Ruutsalon toiminnan ja tuotannon lisäksi myös hänen 1960-luvun kokeilujensa sijoittumisesta kotimaiselle ja kansainväliselle taidekentälle.

Nykyisin on tavallista, että kuvataiteilija ei rajoitu yhteen välineeseen vaan voi piirtää, maalata, tehdä veistoksia, videoita ja installaatiota, mutta 1950- ja 1960-luvuilla eri taiteenlajien rajat olivat vielä jyrkät. Toki jo aiempien sukupolvien taiteilijat saattoivat olla yhtä aikaa maalareita, graafikkoja ja taidekäsityöläisiä, mutta Suomessa vielä 1960-luvulla herätti hämmennystä, jos maalari teki Eino Ruutsalon tavoin elokuvia ja päivävastoin. Myös taiteidenvälisyys, esimerkiksi siinä mielessä, että kuvataiteeseen ammennetaan kirjallisuudesta aiheita, on vanha käytäntö, mutta 1960-luvulla eri taiteenlajien sekoittaminen ja yhdistäminen nousi kansainvälisessä avantgardessa kokonaan uudelle tasolle. Tällöin sama taiteilija saattoi toimia eri taiteenlajien parissa tai niiden välialueilla ja tehdä kontekstista riippuen teoksia eri välineillä tai niiden yhdistelmillä.

Tarkastelen Eino Ruutsalon toimintaa ja taiteellista tuotantoa myös kansainvälisessä viitekehityksessä ja tuon uutta tietoa muun muassa hänen yhteyksistään 1960-luvun kansainväliseen avantgardeen. Vuonna 1967 Ruutsalon teoksia kuratoitiin mukaan San Franciscon taidemuseon ja Stanford Art Galleryn näyttelyyn *Aktual Art International*, johon oli valittu teoksia myös sellaisilta 1960-luvun kansainvälisen avantgarden suunnannäyttäjiltä kuin Nam June Paik, Claes Oldenburg, John Cage sekä Fluxus-taiteilijat Dick Higgins ja George Maciunas. Ruutsalon kokeellisia lyhytelokuvia oli 1960- ja 1970-luvuilla levityksessä Yhdysvalloissa ja niitä esitettiin myös Fluxus-tapahtumissa. Mainittakoon

myös, että Ruutsalo päätyi ainoana suomalaisena taiteilijana Richard Kostelanetzin hakuteokseen *Dictionary of the Avant-Gardes* (1993, 2001).¹

Koska kyseessä on ensimmäinen Eino Ruutsaloa käsittelevä tutkimus, olen taustoittanut laajasti hänen elämäänsä ja taiteilijanuraansa myös ennen 1960-lukua. Metodina olen käyttänyt biografista tutkimusta, koska keskeisenä lähdeaineistonani on Ruutsalon tähän asti tutkimaton yksityisarkisto. Biografinen metodi on perusteltu myös sen vuoksi, että Ruutsalon persoonasta ja urasta on saatava ensin kattava kokonaiskuva ennen kuin hänen tuotantoaan voidaan lähestyä pelkän teosanalyysin kautta tai muista näkökulmista. Taidehistoriallisessa tutkimuksessa biografinen lähestymistapa jäi välillä hieman katveeseen muodikkaampien metodien tieltä. Nytemmin sen arvostus on kuitenkin jälleen ollut nousussa. Biografisen tutkimuksen metodista selkänöjaa olen ammentanut muun muassa Birgitte Possingin ja Barbara Cainen 2010-luvulla julkaisemista biografisen tutkimuksen metodologiaa käsittelevistä näkemyksistä. Possing painottaa, että biografisessa tutkimuksessa täytyy olla jokin teesi ja tutkimusongelma pelkän elämänvaiheiden kuvaamisen sijaan.² Caine puolestaan näkee biografisen tutkimuksen metodina, jossa kohdehenkilön elämänvaiheita käytetään uusien tutkimuskysymysten avaajana.³

Omassa tutkimuksessani olen käynyt läpi kaiken löytämäni Eino Ruutsaloa koskevan julkaistun ja julkaisemattoman materiaalin, josta saamiani tietoja olen täydentänyt haastatteluilla. Etäisyyden tutkimuskohteeseen olen pyrkinyt säilyttämään tiukan lähdekritiikin avulla. Vanhan tut-

1 Kostelanetz, Richard, *Dictionary of Avant-Gardes* (Chicago: a cappella books / Chicago Review Press, 1993); Kostelanetz, Richard, *Dictionary of Avant-Gardes* (Second Edition, New York & London: Routledge, 2001).

2 Possing, Birgitte, *Understanding Biographies. On Biographies in History and Stories in Biography* (Odense: University Press of Southern Denmark, 2017), passim.

3 Caine, Barbara, *Biography and History* (London: Red Globe Press, 2019), 119–124.



kimuseriaatteen mukaan aineisto on mykkä ja muuttuu lähteeksi vasta kysymyksiä tekemällä. Näin ollen tutkimukseni on edennyt esittämällä kysymyksiä, joiden avulla olen etsinyt avaimet aineiston tulkintaan. Kussakin luvussa olen hakenut vastauksia alakysymyksiin, joista pala palalta on rakentunut vastaus tutkimukseni pääkysymykseen Ruutsalon roolista taiteen uusien ilmaisumuotojen saapumisessa maahamme 1960-luvulla. Tarkoitukseni on avata Ruutsalon ja hänen tuotantonsa kautta myös uusia tutkimuskysymyksiä 1960-luvun kokeilujen heijastuksista tämän päivän taidekentällä.

Väitöskirjani johdannossa tarkastelen myös avantgarden käsitettä ja esittelen muiden muassa Peter Bürgerin, Renato Poggiolin ja Clement Greenbergin näkemyksiä siitä. Omassa tutkimuksessani määrittelen avantgarden 1860-luvulta 1960-luvulle ajoittuneen modernismin tuntosarveksi, jonka avulla pyrittiin kyseenalaistamiseen ja kokeilujen kautta uudistamaan vakiintuneita taiteen konventioita. Määritelmä pätee modernismin sisäistä kritiikkiä esittäneeseen ja uutta ilmaisua etsineeseen kulttuuriseen avantgardeen. Poliittinen avantgarde puolestaan tavoitteli yhteiskunnallisia uudistuksia tai jopa vallitsevan yhteiskuntajärjestelmän kumoamista. Väitöskirjassani esittelen myös Diana Cranen kulttuuriselle ja poliittiselle avantgardelle asettamat reunaehdot, joiden kautta tarkastelen Eino Ruutsalon suhdetta avantgardeen.⁴

1960-luvun puolivälissä amerikkalainen Fluxus-taiteilija Dick Higgins lanseerasi termin *intermedia* kuvaamaan perinteisten taidemuotojen väliin jääviä alueita, joissa eri välineet yhdistyivät uudeksi muodoksi, joka on enemmän kuin

osiensa summa.⁵ Sittenkin sähköisen ja digitaalisen taiteen tuomat mahdollisuudet ovat laajentaneet intermedian käsitettä yli Dick Higginsin 1960-luvun vision. Tutkimuksessani noudatan kuitenkin Dick Higginsin 1960-luvulla esittämää intermedian määritelmää. Haen myös vastausta kysymykseen, missä määrin Eino Ruutsalo oli intermedian edelläkävijä Suomessa.

Kokemukset jatkosodassa Vienan Karjalan yllä kiitävän hävittäjälentokoneen ohjaajana olivat omalta osaltaan vaikuttamassa siihen, että liikkeestä tuli sittenkin Eino Ruutsalon taiteen johtomotiivi. Sodan jälkeen Ruutsalo etsi muutaman vuoden suuntaansa, kunnes sai stipendin New Yorkiin Parsons School of Designiin lukuvuodeksi 1949–1950 ja päätti keväällä 1952 New Yorkista Helsinkiin palattuaan lähteä taiteilijanuralle. On esitetty, että Ruutsalo olisi perehtynyt New Yorkissa abstraktiin ekspressionismiin ja tuonut sen sieltä Suomeen. Tutkimuksessani kumoan tuon väitteen paitsi Ruutsalon julkaisemattomaan muistelmakäsikirjoitukseen nojautuen myös sillä perusteella, että Suomeen palattuaan Ruutsalo etsi vielä pitkään omaa tyyliään ja irtautui esittävydestä vasta 1950-luvun lopulla.

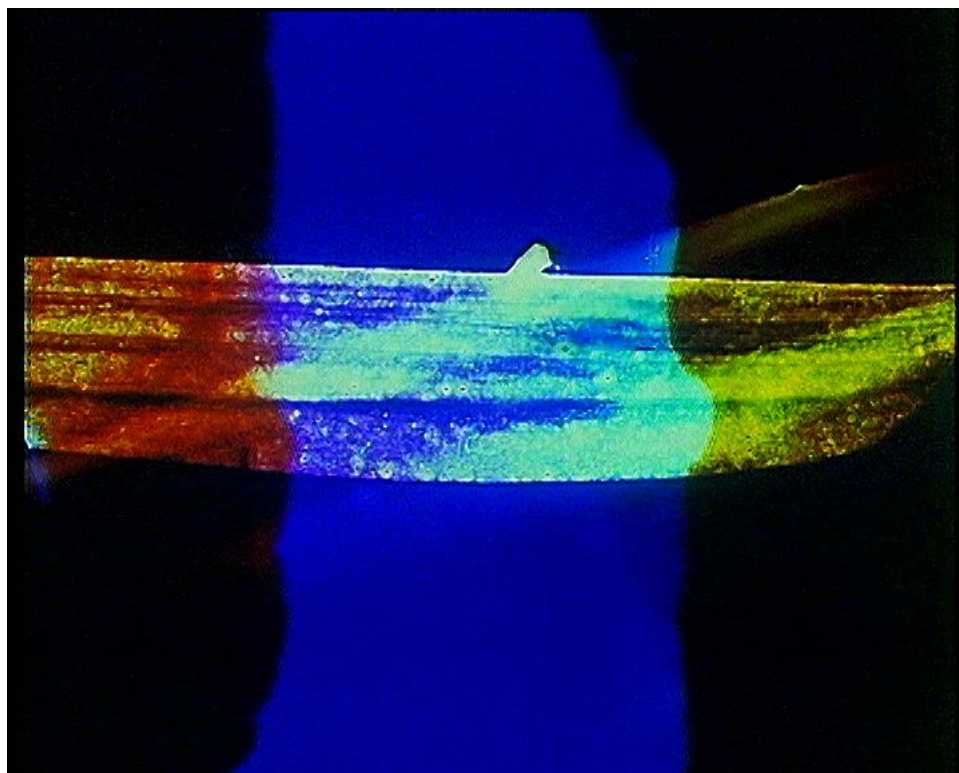
Eino Ruutsalo kasvoi taiteilijaksi vuosina 1956–1959 työskennellessään Brondan vintin ullakkoateljeessa. Toimeliaisuutensa ja idearikkautensa vuoksi hänestä tuli Brondan vintin taiteilijaryhmän johtohahmo. Ryhmän jäsenten Ruotsissa, Tanskassa, Saksassa ja Englannissa pitämät näyttelyt saivat hyvän vastaanoton, mutta Suomessa heidän teoksensa reputettiin säännöllisesti Taideakatemian näyttelyistä. Tämän seurauksena he ryhtyivät järjestämään Brondan vintin ullakkoateljeessaan omia näyttelyitä, joista tuli yleisömenestyksiä. Lehtijutuissa Brondan vintti nähtiin romanttisena taiteilijaympäristönä

4 Crane, Diana, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World, 1940–1985* (Chicago & London: The University Press, 1989), 14–15.

5 Higgins, Dick, "Intermedia," *Something Else Newsletter*, Volume 1, Number 1: February: 1966, teoksessa *Intermedia, Fluxus and the Something Else Press. Selected Writings by Dick Higgins*, toim. Steve Clay & Ken Friedman (New York: Siglio, 2018), 24–28.



Kuva 2. Ruutusuurenos elokuvasta *Kineettisiä kuvia* (1962). © Eino Ruutsalon perikunta, kaikki oikeudet pidätetään.



ja suomalaisen avantgarden tukikohtana, jossa etsittiin taiteen uutta henkeä vapaasti kankaalle räiskyvistä tunteenpurkauksista. Ajoittaisista suopeista kritiikeistä huolimatta Brondan vintin maalarit eivät kuitenkaan vielä 1950-luvun loppulla tai 1960-luvun alussa saavuttaneet maamme taidekentän portinvartijoiden varauksetonta hyväksyntää.

Jo 1950-luvulla Eino Ruutsalon toiminta muistutti yllättävän paljon tämän päivän nuorten taiteilijoiden toimintaa. Lähtemällä taidekouluun New Yorkiin hän osoitti, että aloitteleva kuvataiteilija saattoi hakea oppia muualtakin kuin Pariisista. Järjestämällä ullaakoateljeessaan omia näyttelyitä Ruutsalo ja muut Brondan ryhmän jäsenet näyttivät esimerkkiä siitä, että taiteilijat voivat toimia myös taideinstituutioiden ulkopuolella. Se, että Brondan vintistä tuli Ruutsalon taitavan kampanjoinnin ansiosta lyhyessä ajassa käsite, havainnollisti viestinnän merkitystä taiteilijan tai taiteilijaryhmän lanseerauksessa. Ruutsalon ja Brondan vintin ryhmän näkökulma oli kansainvälinen. He pitivät alusta lähtien

näyttelyitä myös ulkomailla ja saivat siellä paremman vastaanoton kuin kotimaassaan.

Siirryttyään vuosina 1958–1959 pois esittävyydestä Eino Ruutsalo vei maalauksissaan abstraktin ilmaisun äärimilleen, kunnes katsoi vuonna 1961 käyttäneensä kaikki maalauskaan mahdollisuudet loppuun saamatta teoksiinsa silti riittävästi liikettä ja ulottuvuutta. Siihen asti hän oli tehnyt maalauksia ja elokuvia rinnakkain osaamatta yhdistää niitä. Ryhtymällä maalaamaan kankaan sijaan filminauhalle hän pääsi ulos taiteellisesta umpikujastaan. Ruutsalo katsoi suoraan filmikalvolle maalattujen elokuviensa olevan kiinteä osa maalaustaiteeseen lukeutuvaa tuotantoaan. Parin vuoden työn tuloksena vuonna 1962 valmistunut *Kineettisiä kuvia* oli ensimmäinen Ruutsalon kokeellisista elokuvista, jotka aukoivat uusia uria maamme taidekentällä. Lähes kokonaan ilman kameraa tehty *Kineettisiä kuvia* sisältää yli 7 000 käsinmaalattua filmiruutua, jotka Ruutsalo koki erillisinä maalauksina. Vaikka Ruutsalo hylkäsi maalauskaan pitkäksi aikaa vuonna



Kuva 3. Ruutusuurennos elokuvasta *ABC 123* (1967). © Eino Ruutsalon perikunta, kaikki oikeudet pidätetään.



1961, hän jatkoi informalismaa, abstraktia ekpressionismiaan ja rytmimaalaustaan tekemällä liikkuvia maalauksia valkokankaalle 1960-luvun kokeellisissa lyhytelokuvissaan.

Aloitettuaan 1950-luvulla elokuvantekijän uransa melko perinteisillä dokumenttifilmeillä Eino Ruutsalo teki 1960-luvun alussa irtioton ”esitävyydestä” eli tässä tapauksessa kertomuksellisuudesta myös pitkissä näytelmäelokuvissaan. Vuonna 1961 Ruutsalon pitkä näytelmäelokuva *Hetkiä yössä* käynnisti kotimaisen elokuvan uuden aallon yhdessä Maunu Kurkvaaran elokuvan *Rakas...* kanssa. Ruutsalo halusi viedä elokuvailmaisua eteenpäin, irti kuvitetusta kertomuksesta, kohti kuvalliselle ilmaisulle rakentuvaa, puhdasta, itsenäistä elokuvataidetta. Pyrkimyksenä oli löytää toisenlaisia elokuvan tekemisen ja katsomisen tapoja, joiden päämääränä ei ollut katsojan ennakko-odotusten täyttäminen. Hän koki, että elokuvakielen perusolemus piilee kahden kuvan synnyttämässä kolmannessa kuvassa, jonka katsoja aivoissaan valottaa. Ruutsalo onnistuikin 1960-luvulla uudistamaan maamme elokuvataidetta kokeellisten elokuviensa lisäksi

myös visuaalisesti vahvoilla pitkillä näytelmäelokuvillaan.

Eino Ruutsalon 1960-luvun kokeelliset lyhytelokuvat saivat palkintoja ulkomaisilla festivaaleilla, mutta Suomessa niitä esitettiin lähinnä hänen omissa näyttelyissään ja erikoisnäytöksissä. Nuoren polven yleisölle Ruutsalon kokeelliset elokuvat olivat innostava esimerkki taiteen vapautumisesta, mutta vanhemman polven suhtautuminen oli pääosin nihkeää. Kriitikot kehuivat Ruutsalon pitkien näytelmäelokuvien kameratyötä, kuvakerrontaa ja leikkausta, mutta näkivät niiden käsikirjoituksessa ja näyttelijöiden ohjauksesta runsaasti puutteita. Eräänlainen merkkipaalu oli Ruutsalon vuonna 1964 valmistuneelle pitkälle näytelmäelokuvalle *Viheltäjät* myönnetty valtion elokuvapalkinto, jonka jälkeen häneen alettiin suhtautua elokuvantekijänä myös kotimaassa aiempaa vakavammin. Parhaiten Ruutsalon 1960-luvun elokuvatuotannosta otettiin kotimaassa tuoreeltaan vastaan tilaustöinä tehdyt matkailuelokuvat, joita aikalaiskritiikot kehuivat lajityypin virkistävästä uudistamisesta.



Kuvarunoillaan ja kirjainkuvillaan Eino Ruutsalo tavoitteli kuvataiteen ja kirjallisuuden raja-aitojen kaatamista. Hän koki, että kuvarunoissa kirjaimet ja niiden yhdistelmät muodostivat kuvan tai kuvion samaan tapaan kuin siveltimen vedot hänen maalauksissaan. Ranskalaiset lettristit pyrkivät riisumaan kirjaimilta kielellisen merkityksen ja halusivat nähdä ne puhtaasti visuaalisina muotoina. Myös Ruutsalon kirjainkuvissa kirjaimet tai merkit ovat itsenäisiä kuvallisia elementtejä. Hän teki myös lettristiset lyhytelokuvat *Ihmisen merkit* (1966) ja *ABC 123* (1967), joista etenkin jälkimmäinen sai kansainvälistä mainetta.

Eino Ruutsalo ei ollut ensimmäinen sähköllä toiminutta liikettä tutkinut suomalainen taiteilija, mutta käytännössä hänestä tuli 1960-luvun lopulla ja 1970-luvun alussa maamme sähköisen valokinetiikan tunnetuin edustaja, jota pidettiin tuolloin myös yhtenä Pohjoismaiden johtavista kineetikoista. Ruutsalo oli keskeisessä roolissa tuomassa maahamme uudenlaista näkemystä siitä, että taideteos ei ole sidottu mihinkään materiaaliin tai tekniikkaan vaan saattaa olla myös tilallinen ja ajallinen tapahtuma, jota katsojan tulkinta muokkaa.

Kaiken kaikkiaan Eino Ruutsalolla oli 1960-luvulla huomattava panos kehityksessä, joka johti ilmaisukeinojen laajentumiseen maamme taidekentällä. Kokeellisesta asenteesta kumpuava eri taiteenlajien, välineiden ja ilmaisumuotojen rajojen ylittäminen oli hänen 1960-luvun tuotannossaan keskeinen piirre. Yhdistämällä kokeellisissa elokuvissaan kuvataiteen keinoja liikkuvaan kuvaan Ruutsalo raivasi Suomessa tietä 1980-luvun videotaiteelle ja 1990-luvun mediataiteelle. Luonteva osa hänen 1960-luvun

kokeilujaan olivat myös kuvataiteen ja kirjallisuuden välistä intermediaa edustavat kuvaruot, kirjainkuvat ja lettristiset elokuvat. Hänen valokineettiset teoksensa puolestaan liikkuvat maalaustaiteen ja kuvanveiston välialueilla. Eino Ruutsalo oli elävä esimerkki siitä, kuinka sama taiteilija voi toimia eri taiteenlajien parissa tai niiden välialueilla ja tehdä kontekstista riippuen teoksia eri välineillä ja niiden yhdistelmillä. Kotimaisella taidekentällä Ruutsalon voidaan katsoa olleen intermedian edelläkävijä, joka liikkui vapaasti eri menetelmien välimaastossa jo 1960-luvulla, vaikka tämänkaltaiset pyrkimykset yleistyivät maassamme esimerkiksi liikkuvaa kuvaa hyödyntävien installaatioiden muodossa vasta 1980-luvulla.

Voidaan sanoa, että taiteilijan tulisi jatkuvasti kapinoida omaa tyyliään vastaan pitääkseen itsensä elossa ja välttääkseen urautumisen. Eino Ruutsalo noudatti tätä periaatetta vaistonvaraisesti, sillä avoin uteliaisuus ja ennakkoluuloton uuden kokeileminen olivat hänen toimintansa luonteenomaisia piirteitä. Hänen 1960-luvun tuotannossaan on tunnistettavissa jatkuva uuden etsiminen ja kyseenalaistaminen. Tavoitteena oli viedä kehitystä eteenpäin vastaamaan ajankohtaista kokemusta. Liike, Ruutsalon keskeinen motiivi, ilmeni myös henkisenä liikkeenä eteenpäin.

FT Marko Home on työskennellyt muun muassa kirjankustantajana, festivaalijohtajana, vapaana tutkijana ja kuraattorina.

European cultural heritage and the politics of decolonisation

Johanna Turunen

doi.org/10.23995/tht.113881



Lectio praecursoria: Johanna Turunen's contemporary cultural studies dissertation "Unlearning narratives of privilege: A decolonial reading of the European Heritage Label" was examined at the University of Jyväskylä on the 24th September 2021. The opponent was Dr. Jasper Chalcraft (European University Institute) and the custos was Associate Professor Tuuli Lähdesmäki (University of Jyväskylä). <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/77631>.

Keywords: *Europe, cultural heritage, decolonisation, cultural privileges*



In the past years, I have been asked numerous times what I research. The standard answer – European cultural heritage – always sparks a lively discussion. It is a topic that almost everyone can relate to: a memory of a trip to Greece, a love for French cuisine, a passion for Italian renaissance paintings. My research, of course, rarely deals at all with the topics that people list. Partly because the common understanding of heritage and the different meanings we as academics posit for it are often at odds.

When I mention the second key component – the European Union – there is often a hint of uncertainty in my companion's eyes. What does the EU have to do with heritage? Although it is often not acknowledged, the EU has been very active in heritage in the past decades. The idea of European cultural heritage is used to promote a cultural dimension of the Union: to highlight historical connections that exist between different member states; to commemorate celebrated key events in the history of Europe; to express shared cultural customs; to make citizens of the Union feel connected to Europe and the multitudes of histories and cultures that it contains. In other words, to build a sense of community¹.

This community building is also the aim of the European Heritage Label (EHL), the EU action I have focused on in my thesis. The EHL has been particularly designed to promote belonging and intercultural dialogue within Europe. It is a crucial factor in determining what values Europe represents and who are considered to be its legitimate citizens. For the EU, the promotion of European cultural heritage is ultimately about identity politics.

1 e.g. Tuuli Lähdesmäki, Viktorija L. A. Čeginskas, Sigrid Kaasik-Krogerus, Katja Mäkinen & Johanna Turunen, *Creating and Governing Cultural Heritage in the European Union: The European Heritage Label* (London: Routledge, 2020); Tuuli Lähdesmäki, Katja Mäkinen, Viktorija L. A. Čeginskas & Sigrid Kaasik-Krogerus, *Europe from Below: Notions of Europe and the European among Participants in EU Cultural Initiatives*. (Brill, 2021, <https://doi.org/10.1163/9789004449800>).

When I mention the last component of my research, colonialism, or its more contemporary critical cousin decoloniality, I often lose at least most of the non-academics in the conversation, perhaps even a few academic ones. Although decoloniality has become central to academic discussions, museum work and contemporary social movements² in public debates, terms like 'decolonial' or 'postcolonial' are often seen as codewords for complex, difficult, theoretical, overtly political, and uncomfortable debates. Decolonial work is indeed political, and unlike many other academic disciplines, it is openly so. It seeks societal change. Especially for people who have been accustomed to certain privileges – be they material or cultural – decoloniality forces us to consider questions that are often very uncomfortable. Is my culture more important than some other culture? Am I more worthy than someone else? Is the way I see the world right or even fair to others?

These questions drill into our very core and force us to reflect on issues we often try our best to ignore. They challenge us to reconsider our position in the world and see the harmful effects our privileges have on those who are less fortunate than we are. In the end, this has very little to do with luck and everything to do with the unequal way power and wealth are distributed in this world.

At its core, decoloniality – the process of undoing the effects of colonialism – is not difficult to understand. Highlighting the complexity of decoloniality merely diverts the discussion away from its key aim. This aim is the right of all people, irrespective of their background, to have

2 e.g. Gurminder K. Bhambra, Dalia Gebrial & Kerem Nisanciolu, *Decolonising the University* (London: Pluto Press, 2018); Walter D. Mignolo & Catherine E. Walsh, *On decoloniality: Concepts, analytics, praxis*. Durham: Duke University Press, 2018; Britta Timm Knudsen, John Oldfield, Elizabeth Buettner & Elvan Zabunyan, *Decolonizing colonial heritage. New agendas, actors and practices in and beyond Europe* (Abingdon and New York: Routledge, 2022).

their culture and history acknowledged and respected; to live their life in accordance with their own cultural values without discrimination, appropriation, forced assimilation, ridicule, or violence. In addition to the humans around us, this freedom from violence applies to other species and nature at large.

Although contemporary global power dynamics – that largely stem from the time when Europe ruled the world through its empires – make the aim of decolonisation challenging to achieve, the principle itself is relatively simple. In a word, decoloniality means respect. Much like racism can never be addressed by simply focusing on its victims, decolonisation should not be reduced to something to be done by, about, and for people of colour.³ Although the voices and experiences of people who have been marginalised should be at its centre, decolonisation requires systemic change. It demands actions from everyone.

Of course, when we move from principles to practice, things tend to become more complex. For the remainder of this talk, I will try to explain the connection between heritage and decoloniality. In critical heritage studies, the discipline in which I work, researchers do not aim to answer the practical questions of how to best manage or preserve cultural heritage. Instead, they seek to understand what heritage does for a society or rather, what different actors engaged with herit-

age try to do through it.⁴ As I argue in my thesis⁵ this work takes place in three dimensions.

First, there is the actual heritage – the objects, statues, memorials, buildings, and a wide variety of cultural products, customs, and traditions. These elements are not inherently heritage; they have been made so. In a process of selection, these objects – not a wide variety of other ones – were chosen to carry a specific meaning for our society.

Secondly, there is a narrative dimension – the multitudes of ways we talk about this heritage, the names we give to it, the stories we tell. This, too, is about selecting whose stories we tell as part of our shared heritage. When approached from the colonial context, deciding who gets to have a voice becomes even more important.

Finally, there is what I call the cultural archive.⁶ This archive is not a physical place. It is the manifestation of the values, stereotypes, and sentiments that societies hold. It is also where the intangible heritage of colonialism lives on. The cultural archive includes the learned behaviours we repeat without realising their harmful nature. Our cultural heritage – the selected collection of objects, traditions, and customs that we have learned to cherish and the stories we repeat in association with them – is a crucial way the coloniality of this archive is reproduced and kept alive.

3 Johanna Turunen, "Decolonising European Minds through Heritage," *International Journal of Heritage Studies* 26 No. 10 (2020): 1013–1028; Johanna Turunen & Mari Viita-aho, "Kriittisen museon mahdottomuus? Gallen-Kallelan Afrikka-kokoelman uudelleentulkinnat 2000-luvulla," in *Marginaalista museoihin*, edited by Leila Koivunen & Anna Rastas (Tampere: Vastapaino, 2021), 94–115.

4 e.g., Laurajane Smith, *Uses of Heritage* (New York: Routledge, 2006); Lähdesmäki et al. *Creating and Governing*.

5 Johanna Turunen, *Unlearning narratives of privilege: A decolonial reading of the European Heritage Label*. PhD thesis. JyU Dissertations 427 (Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2021).

6 See Wendy James, *The listening ebony: Moral knowledge, religion, and power among the Uduk of Sudan* (Oxford: Oxford University Press, 1999); Edward W. Said, *Orientalism* (London: Penguin. Penguin Classics, 2003); Gloria Wekker, *White Innocence: Paradoxes of Colonialism and Race* (Durham: Duke University Press, 2016).

Although I talk about selecting, of course, we do not all select individually. Experts who work in different museums and heritage sites do the choosing. However, even they do not necessarily make this choice knowingly. As many researchers have argued, some tendencies that have harmful, exclusionary, or even racist effects are just part of the ways museums and heritage have always worked. Heritage was invented partly to meet the need to create and regulate the difference between Europe and the world it colonised or the differences between different European nations. Although the world around heritage has changed, heritage keeps performing this same duty. It keeps separating cultures – and people – from each other and positioning them in different cultural hierarchies.

Luckily, heritage can be much more than a way to create distinctions. I would like to argue that it can be used to break them. Instead of being just a collection of dead objects, heritage is alive. It is a continuous cultural negotiation to define what elements we collectively cherish and a reminder of the difficulties we as a community have overcome. Heritage teaches societies how to deal with complicated and contested histories. It allows us to remember, express solidarity and empathy, or even mourn, together.

In the EU context, the desire to mourn together applies especially to the two World Wars and the Holocaust, which are often considered definitive in creating contemporary Europe. With the Eastern enlargement of the EU, the trauma of Soviet occupation was taken into this canon of things we have collectively overcome. Heritage, in this context, is part of the negotiation of our positions in relation to these difficult histories, personally and collectively. It is not just about deciding who the victims were and who should take responsibility. It is also about a critical assessment of that past, and its effects on the present.

In Europe, we have yet to start a similar critical conversation on the effects of European coloni-

alism or slavery. This negotiation – the critical assessment of colonial history and its contemporary impact – provides an opportunity to start decolonising European heritage. The recent Black Lives Matter protests have sparked debates in the museum and heritage sector, so it seems this process has gained some momentum. However, as the right-wing counter-protests have shown, it will not be easy.

Like heritage itself, the process of decolonising it has three dimensions. First, it has the material dimension. Here decolonisation means discussions about ownership of cultural heritage and repatriation of objects that have been forcefully or illegally obtained. It entails a broader debate on what to do with the physical reminders of our colonial past, like street names, statues, and other monuments in our public spaces.

Secondly, decolonialising heritage is about narrations. How do we talk about colonialism and slavery in the media, schools, or museums? Is colonialism remembered with pride and nostalgia, as a time of European success and technological advancements? Do we tell this story only through the experiences of white Europeans – as in some of the EU heritage actions I have analysed? In a globalised world, we cannot tell only one side of the story. Colonialism was also a time of violence and greed, a period we have a moral obligation to re-assess, apologise, and atone for. Not as individuals, but as a community and a society. We need to learn from this period, or at least remember it. Much like the Holocaust is remembered, so that such violence could never ever happen again.

Many European museums have taken on this challenge of adding the other side of the colonial story. In their exhibitions, they have tried to be more honest about the manner in which they have amassed their collections. They work hard to change the way they speak about colonialism. They give voice and visibility to racialised communities. They try to show how colonialism lives

on in contemporary racism and discrimination in Europe and the way colonial-era values and arguments live on in anti-immigration debates and far-right populism. Many museums are taking on this work of decolonisation with pride and courage. Yet, for every museum that does so, several are yet to take up that challenge.

This brings me to my last point: the third dimension of decolonisation. As I explained, heritage maintains cultural norms and values in a society through the cultural archive. Decolonising this third dimension of heritage is perhaps the hardest because it is not just about colonial heritage. As a collection of societal norms, values, and cultural instincts, the cultural archive affects every aspect of our lives. It lives on in our daily interactions. It is hard to detect and therefore hard to resist or undo. Because of this archive, it is often stated that decolonisation entails adopting new attitudes.⁷ It demands we change the way we think.

For many of us living in Europe, decolonialisation requires a step back. We need to unlearn⁸ the history we have made through centuries of telling a specific story about ourselves and the world. In this story, we – White Europeans – have always been on the top. Perhaps not as individuals or nation-states, but as a continent or, as those who support White supremacy would say, as a civilisation among other uncivilised peoples.

Although museums cannot do this alone, heritage in a broader sense is a tool we can use to learn new attitudes and to take collective responsibility for our history. To tell new stories that promote new values. To encourage a willingness

to let go of some of the cultural privileges we have got used to having.

Approaching the decolonisation of heritage as a process of unlearning cultural privilege brings us back to the European Union and identity politics. Although it hopes to promote belonging and intercultural dialogue, I believe the EU is failing in its identity political mission. Or rather, it is failing *because* it has such a mission. In a globalised world where we are all increasingly defined by mixed loyalties, the EU is still trying to use cultural heritage to create an idea of a ‘European people’. It does this without acknowledging the history of violence Europe collectively has posed on the ancestors of an increasing number of its own citizens. Having a critical discussion about this past and how it affects our present society starts with decolonisation. It is a step towards healing. It is a step towards respect.

The thesis has been funded by the following research projects: EUROHERIT (European Research Council, grant 636177), Crises redefined (Academy of Finland, grant 311877) and HERIDI (Academy of Finland, grant 330620).

FT **Johanna Turunen** toimii projektitutkijana Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin oppiaineessa Musiikin, taiteen ja kulttuurintutkimuksen laitoksella.

7 Nelson Maldonado-Torres, "Frantz Fanon and the Decolonial Turn in Psychology: From Modern/Colonial Methods to the Decolonial Attitude," *South African Journal of Psychology* 47, No. 4 (2017): 432–441.

8 Madina Tlostanova & Walter D. Mignolo, *Learning to Unlearn: Decolonial Reflections from Eurasia and the Americas* (Columbus: Ohio State University Press, 2012).

Etiikka ja esoteria rakennusmuodoissa

Rudolf Steinerin ensimmäinen ja toinen Goetheanum

Marja-Leena Ikkala

doi.org/10.23995/tht.113563



Lectio praecursoria: Marja-Leena Ikkalan taidehistorian väitöskirja "Etiikka ja esoteria rakennusmuodoissa – Rudolf Steinerin ensimmäinen ja toinen Goetheanum" tarkastettiin Helsingin yliopistossa 14.10.2021. Vastaväittäjänä toimi Annika Waenerberg (Jyväskylän yliopisto) ja kustoksena Ville Lukkarinen (Helsingin yliopisto). urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-7558-8

Avainsanat: *etiikka, esoteria, arkkitehtuurin historia, ekspressionismi, antroposofia*



Väitöstyössäni tutkin rakennusten ilmentämää etiikkaa ja esoteriaa. Ajatuksena on, että arkkitehtuuria voidaan tulkita eettisten ajatusten kautta, kun oletetaan, että rakentamisella pyritään hyvään arkkitehtuuriin ja ympäristöön. Tässä työssä tutkittavien eettisten intentioiden lisäksi suunnittelua säätelevät ja ohjaavat luonnollisesti myös muut asiat, kuten talous, suunnittelutehtävän usein tarkasti määritellyt reunaehdot ja ajan konventiot. Eettiset intentiot eivät aina toteudu, eikä hyvistä aikeista aina seuraa hyvää arkkitehtuuria.

Rakennuksiin liittyvien eettisten intentioiden selvittäminen tarjoaa myös tavan hahmottaa rakennuksiin liitettyjä ja rakennusten representoimia merkityksiä. Se antaa näkökulman rakennusten tulkintaan, ja kun tutkitaan menneisyyttä, myös näkökulman arkkitehtuurin historiaan. Tutkimuksen viitekehyksenä on arkkitehtuurin etiikan fenomenologis-hermeneuttinen suuntaus ja erityisesti Karsten Harriesin ja Alberto Pérez-Gómezin ajatukset.¹ Tähän arkkitehtuurin etiikkaan kuuluu käsitys rakennetun ympäristön suuresta vaikutuksesta ihmisiin sekä ihmisten tiloille ja rakennuksille antamien merkitysten tärkeydestä.

Tutkimuksen empiirisinä kohteina ovat Rudolf Steinerin suunnittelemat ensimmäinen ja toinen Goetheanum. Ensimmäinen rakennettiin vuosien 1913 ja 1920 välillä Dornachiin Sveitsiin antroposofisen liikkeen keskuspaikaksi. Puinen rakennus muodostui kahdesta toisensa leikkaavasta pyöreästä, kupolin kattamasta rakennusosasta. Sen näyttämön ja katsomon pylväät ja arkkitraavi oli muotoiltu veistoksellisesti, seinillä oli suuret väri-lasi-ikkunat ja molempia kupoleja peittivät värikkäät kattomaalaukset. Rakennus tuhoutui tulipalossa uudenvuodenyönä 1922-23 ja toinen Goetheanum rakennettiin samalle

1 Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture* (Cambridge: The MIT Press, 1998); Alberto Pérez-Gómez, *Built upon Love. Architectural longing after ethics and aesthetic* (Cambridge, Massachusetts & London: the MIT Press, 2008).

paikalle vuosien 1925 ja 1928 välillä. Nyt rakennus tehtiin betonista ja veistoksellinen muotoilu toteutettiin pääasiassa rakennuksen ulkoasuun. Rudolf Steiner kuoli 1925, eikä hän ehtinyt suunnitella rakennuksen sisätiloja. Myös ulkoasun viimeistely ja toteuttaminen jäi muiden tehtäväksi. Molempien rakennusten keskeinen sisätila muodostuu suuresta salista, eli näyttämöstä ja katsomosta. Toinen Goetheanum on huomattavasti suurempi kuin ensimmäinen oli ja siellä on runsaasti tiloja myös muille toiminnolle.

Goetheanumien valinta tutkimuskohteiksi juontaa kiinnostuksestani Rudolf Steinerin ajatteluun. Tutustuin siihen jo 1980-luvulla, aluksi steinerkoulujen ja steinerpedagogiikan kautta. Sittemmin kiinnostukseni laajeni yleisemmin Steinerin tuotantoon ja antroposofiaan. Vasta vähitellen minulle selvisi, että hän oli myös suunnitellut rakennuksia. 1990-luvun lopulla vierailin Dornachissa ja tutustuin toiseen Goetheanumiin. Jura-vuoriston avoimessa maisemassa seisova suuri betonista valettu veistoksellinen rakennus herätti kysymyksiä ja sen ymmärtäminen vaikutti vaikealta. Miksi oli rakennettu näin? Mitä erikoiset muodot merkitsivät ja mitä niillä haluttiin ilmaista? Kun selvisi, että näitä rakennuksia tai yleensä antroposofista arkkitehtuuria ei Suomessa juuri ollut tutkittu, alkoi tutkimusaihe hahmottua. Tutkimustehtävän tarkentaminen ja varsinaisten tutkimuskysymysten määrittely kesti kuitenkin pitkään. Perehdyin aikakauden arkkitehtuuriin, erityisesti ekspressionistiseen arkkitehtuuriin ja sille annettuihin merkityksiin sekä Steinerin rakentamista käsitteleviin teksteihin. Käsitys Steinerin taide- ja arkkitehtuuriajattelusta oli muodostettava hänen esitelmiensä pohjalta.² Niistä suuri osa on julkaistu postuumisti ja ilman että hän

2 Ks. Rudolf Steiner, *Wege zu einem neuen Baustil, "Und der Bau wird Mensch"* (Dornach/Schweiz: Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, 1982 [1926]), esitelmät vuosilta 1911–1924, GA 286.

Anthrowiki-sivustolla on esim. Steinerin koottujen teosten (GA) mukaisen haun kautta linkit Steinerin teksteihin. <https://anthrowiki.at/Hauptseite> (31.12.2021)



Kuva 1. Kapiteeleja veistetään puutyövärsässa 1.4.1914. Kuva: Staatsarchiv Basel-Stadt, BSL 1023 10-1. / Gertrud von Heydebrand-Osthoff, kaikki oikeudet pidätetään.



itse ehti niitä tarkistaa. Hän saattoi myös yhdessä esitelmässä käsitellä pääaiheen rinnalla monia tuolloin ajankohtaisia tai muuten kiinnostavia asioita. Monet esitelmät menivät myös syvälle esoteeriseen ihmis- ja maailmankuvaan. Siten rakennuksia koskevat huomiot oli poimittava esiin melko suuresta tekstimassasta. Steiner piti noin kuusituhatta esitelmää, niistä noin 40 käsittelee pääasiassa arkkitehtuuria, lähinnä ensimmäisen Goetheanumin rakennusajatusta. Teema tuli esiin myös monissa, muita aiheita käsittelevissä esitelmissä.

Monet Steinerin rakennuksiinsa liittämät käsitteet ovat luonteeltaan eettisiä. Etiikalla on myös keskeinen sija hänen filosofisessa pääteoksessaan *Vapauden filosofia*.³ Etiikka tulee esiin myös ekspressionististen arkkitehtien teksteissä. Karsten Harriesin kirja *The Ethical Function of Architecture* on laaja ja vaikuttava esitys arkkitehtuurin eettisestä tehtävästä. Se teki jo ensilukemisella suuren vaikutuksen ja sen avulla muotoilin tutkimukseni keskeiseksi kysymykseksi sen, miten ensimmäinen ja toinen Goetheanum

ja niiden muodot ilmaisevat ja representoivat etiikkaa. Järkevimmältä tuntui keskittyä eettisten intentioiden selvittämiseen, koska siihen aineisto antoi mahdollisuudet. Arkkitehtuurin tai rakennetun ympäristön representoimaa etiikkaa voi tutkia ja tulkita myös tuntematta näitä intentioita. Esimerkiksi millaisena tietyn rakennetun ympäristön suunnittelijat ja rakennuttajat pitivät ihmisille hyvää ympäristöä, mitä tavoiteltiin ja minkälaisia merkityksiä rakennuksista on luettavissa. Pääosa arkkitehtuurin etiikkaa koskevasta kirjallisuudesta suuntautuu tulevaisuuteen ja eettisten tehtävien ja merkitysten osoittamisella pyritään rakentamaan hyvää tulevaisuutta. Tässä tutkimuksessa on toinen näkökulma: tutkin sitä, mitä etiikkaa sata vuotta sitten rakennetut rakennukset ilmaisivat.

Goetheanumit määritellään arkkitehtuurin historiassa tavallisesti osaksi ekspressionistista arkkitehtuuria, joka on pääasiassa keskieuropalainen 1910- ja 1920-luvun suuntaus. Se jäi lyhyeksi monimuotoisten, mielikuvituksellisten ja visionääristen suunnitelmien ja rakennusten ajanjaksoksi juuri ennen 1920-luvun lopun funktionalismin läpimurtoa. Suuntausta on myös luonnehdittu eettiseksi tai moraaliseksi projektiksi, koska esimerkiksi visuaalisen perusteen sen määrittely on hankalaa. Käsittelemäni eri-

3 Rudolf Steiner, *Die Philosophie der Freiheit, Grundzüge einer modernen Weltanschauung* (Dornach/Schweiz: Rudolf Steiner Verlag, 1995 [1894]), GA 4; Rudolf Steiner, *Vapauden filosofia* (Helsinki: Suomen antroposofinen liitto, 1985).





Kuva 2. Ensimmäinen Goetheanum, etualalla lämpövoimala ja Lasitalo. Kuvattu pohjoisesta. Kuva: Staatsarchiv Basel-Stadt, NEG 1804, kaikki oikeudet pidätetään.

tyisesti ekspressionististen arkkitehtien rakennuksille antamia eettisiä merkityksiä. On hyvä huomata, että Steiner ei ollut arkkitehti, vaan tarvitsi suunnitelmiansa, malliensa ja luonnostensa toteuttamiseen arkkitehtien apua. Hän ei myöskään ollut tekemisissä ekspressionististen arkkitehtien kanssa, jotka muuten toimivat ryhmänä ja pitkälti tunsivat toisensa. Steiner tuskin olisi hyväksynyt omien rakennustensa luonnehtimista ekspressionistiseksi arkkitehtuuriksi. Hän oli ulkopuolinen ja hänen rakennuksiaan on luonnehdittu myös eristyneeksi ilmiöksi arkkitehtuurin historiassa. Tutkimuksessani kuitenkin osoitan yhteisiä piirteitä Steinerin ja ekspressionististen arkkitehtien välillä, erityisesti rakennuksiin liittyvien eettisten näkemysten osalta. Siten liitän Steinerin tuotantoa tiiviimin arkkitehtuurin historiaan.

Tärkeää sekä Steinerille että ekspressionistisille arkkitehteille oli usko arkkitehtuurin kykyyn muuttaa yhteiskuntaa. Heidän teksteissään nä-

kyy myös usko tulevaisuuteen ja sen mahdollisuuksiin, toimintaa kanto ajatus vanhasta luopumisesta ja uuden maailman rakentamisesta. He myös osallistuivat 1900-luvun alun sosiaalireformistiseen toimintaan, pyrkivät lisäämään sosiaalista oikeudenmukaisuutta ja ymmärsivät osana ihmisten hyvinvointia myös henkiset tarpeet. Steiner jakoi ekspressionististen arkkitehtien kanssa myös kritiikin aikansa materialistista ja positivistista maailmankuvaa kohtaan. Yhteisiä olivat myös ajatukset ihmiskunnan ykseydestä ja myötätunnon kokemisesta koko ihmiskuntaa kohtaan.

Myös Harries painottaa arkkitehtuurin keskeisenä eettisenä funktiona sen julkista ja poliittista merkitystä.⁴ Tutkimuksessa rinnastan viime vuosikymmenten arkkitehtuurin etiikan keskustelun niin Rudolf Steinerin kuin ekspressionististen arkkitehtien ajatuksiin. Ekspressio-

4 Harries, *The Ethical Function of Architecture*, 13.





Kuva 3. Toinen Goetheanum, kuvattu etelästä. Kuva: Goetheanum, Schweiz / Herbert Holliger, kaikki oikeudet pidätetään.

nistisen arkkitehtuurin voi katsoa tietyllä tavalla taas ajankohtaistuneen, kun modernismin tehokkuutta ja rationalisointia alettiin kritisoida erityisesti postmodernin myötä. Fenomenologis-hermeneuttinen arkkitehtuurin etiikka 1980–1990-luvulta alkaen liittyy tähän kriittiseen keskusteluun. Olen poiminut tästä keskustelusta ajatuksia ja teemoja, joita sovellan sata vuotta aiempaan, niin ikään omaa yhteiskuntaa koskevaan sekä kriittiseen että tulevaisuutta rakentavaan keskusteluun. Goetheanumien rakentaminen antoi myös eettisille, sosiaalireformistisille ja osin utopistisille ajatuksille materiaallisen muodon – suurin osa ekspressionistisen arkkitehtien visioista jäi toteuttamatta.

Arkkitehtuurin etiikan tutkiminen tältä pohjalta perustuu oletukseen, että rakennus kommunikoi muodoillaan ja rinnastuu siinä mielessä kieleen. Jaan Karsten Harriesin ajatuksen kielianalogian ja rakennuksen representaatiokyvyn tärkeydes-

tä, kun selvitetään arkkitehtuurin merkityksiä.⁵ Myös Steiner käytti kielianalogiaa, varsin konkreettisestikin kuvatessaan Goetheanumin representoimia merkityksiä. Hän esimerkiksi katsoi ensimmäisen Goetheanumin suuren salin yksittäisten pylväiden toimivan ikään kuin kirjainmerkkeinä, jotka yhdessä muodostavat sanan.

Harriesia seuraten katson rakennuksen ”tyylin” kommunikoivan tiettyä ymmärtämisen ja näkemisen tapaa. Näin ”tyyli” ymmärretään tiettyssä mielessä kielenä, joka kommunikoi tiettyä tapaa olla maailmassa, tiettyä eetosta. Ensisijaiset kommunikoidut merkitykset liittyvät suoraan rakennuksen tehtävään – kirkon ensisijainen merkitys on olla kirkko. Toissijaisilla merkityksillä rakennus taas kommunikoi ideologista näkemystä eli erityistä eetosta. Siten Goetheanu-

5 Ks. Harries, *The Ethical Function of Architecture*, 89–90, 96, 99.



mien ensisijaiset merkitykset liittyvät rakennuksiin antroposofisen liikkeen keskuspaikkana ja teatteri- ja näyttämörakennuksina. Toissijaiset merkitykset taas liittyvät henkisen maailmankuvan ilmentämiseen. Goetheanumeihin rakentuneen yhteisen eetoksen yhtenä tehtävänä oli auttaa ihmistä orientoitumaan maailmassa – ja Steinerin tavoitteena oli luoda Goetheanumista sielunkoti henkisyttä etsiville ihmisille.

Osoitan tutkimuksessani, miten uudemman arkkitehtuurin etiikan ajatukset soveltuvat Steinerin ja ekspressionististen arkkitehtien tavoitteisiin. Käsittelen arkkitehtuuria ajalle sopivan elämäntavan tulkintana, ja sen julkista, poliittista ja mytopoeettista merkitystä etiikan kannalta. Sekä 1900-luvun alussa että lopussa tuotiin selvästi esiin myös mielikuvituksen, myötätunnon ja rakkauden merkitys arkkitehtuurissa. Esimerkiksi Steinerin mukaan Goetheanumin salin muodot ilmaisivat rauhaa ja harmoniaa, joka voisi vaikuttaa tilassa oleviin ihmisiin.

Fenomenologis-hermeneuttisen arkkitehtuurin etiikka toi keskusteluun myös metafysiikan ja spiritualiteetin. Esoteria on luonnollisesti tärkeää niin Steinerin kuin ekspressionististen arkkitehtien toimissa. Rudolf Steiner (1861–1925) tunnetaan antroposofisen maailmankatsomuksen ja liikkeen perustajana, joka pyrki avaamaan ihmisille keinoja lähestyä yliaistista, henkistä maailmaan. Esoteria on olennainen osa kaikkea Steinerin toimintaa ja se läpäisee myös hänen rakennusajatuksensa. Tarkastelen ns. länsimaisten esoteeristen liikkeiden, kuten vapaamuurarien ja teosofien, arkkitehtuuriajatuksia ja Steinerin rakennuksia osana tätä perinnettä. Tutkimukseni vahvistaa Wouter Hanegraaffin käsitystä siitä, ettei esoterian ja länsimaisten kulttuurin valtavirran välille tule vetää tiukkoja rajoja.⁶ Länsi-

6 Wouter Hanegraaff, "Beyond the Yates paradigm: the study of Western esotericism between counterculture and new complexity," *Aries* 1, no. 1 (2001): 28; Wouter Hanegraaff, "Forbidden knowledge: Anti-esoteric polemics and Academic Research," *Aries* 5, no. 2 (2005): 225–226.

mainen esoteria on osa länsimaista kulttuuria. Esoteeristen liikkeiden suunnittelijat rikastivat ja syvensivät aikansa kulttuurin ja rakentamisen merkityksiä, toisaalta he myös omaksuivat aikansa suunnitteluperiaatteita. Syventäminen tarkoittaa tässä, että muodoille annetut merkitykset olivat erilaisia ja ajatuskulut niiden taustalla saattoivat ulottua kauas arkimaailmasta. Tutkimuksessa selvitan Steinerin rakennuksille antamia henkisiä merkityksiä, jotka usein liittyvät myös etiikkaan ja eettisiin ideaaleihin, kuten Goetheanumien tarkastelu temppele- ja teatterirakennuksina osoittaa. Tarkastelen esoteriaa kuitenkin vain siinä määrin kuin se Steinerin rakennusten ymmärtämiseksi on tarpeen. Steinerin eettisten intentioiden toteutumista ja niiden tulkintaa myöhemmin tutkin toisen Goetheanumin suuren salin osalta 1950- ja 1990-luvulla. Osoitan vaikeuksia, mitä syntyy, kun varsinainen suunnittelija ja henkinen johtaja on poissa, ja seuraajat tulkitsevat hänen ajatuksiaan.

Rudolf Steiner kutsui rakennuksiaan orgaanisiksi, eläviksi ja goetheanistisiksi. Hän rakensi maailmankuvansa Johann Wolfgang von Goethen ajatteluun nojautuen. Arkkitehtuurin kannalta erityisesti Goethen ajatus kasvin metamorfoosista oli Steinerille tärkeä. Hän sovelsi metamorfoosiajatuksia ensimmäisen Goetheanumin veistosaiheisiin, erityisesti kapiteelien muotoihin, mutta tulkitsi myös sivurakennuksia päärakennuksen metamorfooseina kaksoiskupoliteeman avulla. Steiner käytti Goethen ajattelua myös laajemmin sekä taidekäsityksensä että maailmankuvansa perustelussa. Tutkimuksen kannalta arkkitehtuurin orgaanisuus on keskeinen käsite, ja vaikka tutkimuskysymykset eivät siihen suuntaudu, on se läpäisevästi mukana läpi tutkimuksen.

Goethen myötä tutkimus ulottuu 1700-luvulle ja varhaisromantiikkaan. Goethea ei kuitenkaan voi typistää varhaisromantiikan hahmoksi, hän edusti myös klassisia käsityksiä ja vanhempana myös kritisoi ankarasti romantiikkaa. Kuitenkin varhaisromantiikan ajan käsitys, jossa mieli ja



henki sekä aine ja luonto hahmotettiin saman todellisuuden eri puolina, oli myös Steinerille tärkeä. Myös ekspressionististen arkkitehtien ajatusten lähtökohtia on paikannettu varhaisromantiikkaan. Tutkimuksessa tarkastellaan romantiikkaa myös Michael Löwyn ja Robert Sayren käsityksen mukaisesti modernin yhteiskunnan (itse)kriittinä ja aatehistoriallisena virtauksena, joka ulottuu varhaisromantiikasta nykyaikaan asti.⁷ Silloin sen piiriin kuuluu suuri osa tämän tutkimuksen aiheista.

Marja-Leena Ikkala on Museoviraston kulttuuriympäristöpalveluiden Itä- ja Pohjois-Suomen yksikön intendentti (rakennusperintö).

7 Michael Löwy & Robert Sayre, *Romanticism Against the Tide of Modernity* (Durham, London: Duke University Press, 2001).

TaHiTi

tahiti.journal.fi