

KUVIA LÄHELLÄ

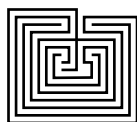
Taidehistoriallisia tulkintoja
ja tutkimusasetteita



TAIDEHISTORIAN SEURA – FÖRENINGEN FÖR KONSTHISTORIA
THE SOCIETY FOR ART HISTORY IN FINLAND

TAIDEHISTORIALLISTA TUTKIMUKSIA

53



HELSINKI 2023 HELSINGFORS

TOIMITUSKUNTA / REDAKTIONSKOMMITTÉ / EDITORIAL BOARD

Julia Donner, Juhana Lahti, Marie-Sofie Lundström, Riikka Niemelä, Lauri Ockenstöm, Anna Ripatti, Jutta Tynkkynen

PÄÄTOIMITTAJA / HUVUDREDAKTÖR / EDITOR IN CHIEF

Juhana Lahti

TOIMITTAJAT / REDAKTÖRER / EDITORS

Johanna Frigård, Roni Grén, Katve-Kaisa Kontturi, Riikka Niemelä

TUNNUSKUVA / LOGO

Jorma Hautala

KANSI / PÄRM / COVER

Miikka Nyssönen

KANNEN KUVA

Ester Helenius (1875–1955), *Asetelma*, 1920, öljy kankaalle.

Riihimäen taidemuseo / Tatjana ja Pentti Wähäjärven kokoelma / pw-22:2.

TAITTO / GRAFISK UTFORMNING / GRAPHIC DESIGN

Johanna Havimäki

© KIRJOITTAJAT / FÖRFATTARNA / AUTHORS

TAIDEHISTORIAN SEURA – FÖRENINGEN FÖR KONSTHISTORIA RY –

THE SOCIETY FOR ART HISTORY IN FINLAND



TAIDEHISTORIAN SEURA – FÖRENING FÖR KONSTHISTORIA RY – THE SOCIETY OF ART HISTORY

ISSN 0355-1938 (painettu)

ISSN 2954-2812 (verkkojulkaisu)

ISBN 978-952-5533-26-2 (painettu)

ISBN 978-952-5533-27-9 (PDF)

doi.org/10.23995/th.s.673

PAINOPAIKKA

Kirjapaino Hermes, Tampere, 2023

TAIDEHISTORIAN SEURA – FÖRENINGEN FÖR KONSTHISTORIA
THE SOCIETY FOR ART HISTORY IN FINLAND

TAIDEHISTORIALLISTIA TUTKIMUKSIA – KONSTHISTORISKA STUDIER – STUDIES IN ART HISTORY

53

KUVIA LÄHELLÄ

Taidehistoriallisia tulkintoja ja tutkimusasenteita

Tutta Palinin juhlakirja

Toimittaneet Johanna Frigård, Roni Grén,
Katve-Kaisa Kontturi & Riikka Niemelä

SISÄLLYS

Esipuhe	9
Tabula gratulatoria	10
Johdanto: Taidehistoriallisia ansioita ja anteja	13
MODERNISMIN JÄLJET	
 From Paris to Vitebsk: Marc Chagall and Anatoly Lunacharsky on Proletarian Art <i>Isabel Wünsche</i>	21
 Suomen sillan rakentajat ja hävittäjät: Heimoaate, kulttuurimorfologiat ja 'eurooppalaisuus' Viron taiteen näyttelyn kontekstissa vuosina 1929–1930 <i>Timo Huusko</i>	32
 Kuvanveistäjäksi Suomessa: Kristine Mein muistoja ja alaston heeros <i>Kai Stahl</i>	47
 Muotoon luotu henki? Tyko Sallisen teokset henkisyiden ja aatteellisuuden esityksinä <i>Eeva Hallikainen</i>	75
 Puuvuori: Agnes Denesin ehdotus tulevaisuudelle <i>Riikka Stewen</i>	97
KATSE JA TULKINTA	
Taideteos sisältönä ja ympäristönä <i>Eeva Maija Viljo</i>	119
 Den dialogiska blicken: Närvaro och performativitet i Edvard Westermarcks (1862–1939) antropologiska fotografier från expeditioner i Marocko 1898–1913 <i>Marie-Sofie Lundström</i>	123
 Katsekontakti ja kosketus 1600-luvun italialaisissa Hagar ja enkeli -maalauksissa. Osa I: Aiheen ”selittämätön” ilmaantuminen <i>Altti Kuusamo</i>	140
Daydreaming Women – Passive Body, Active Mind: Some Notes on Elin Danielson-Gambogi's and Helene Schjerfbeck's Art, the Brain and Creativity <i>Annika Landmann</i>	158
Näytetyt kortit <i>Kari Kotkavaara</i>	164

TEKIJÖITÄ JA FEMINISMEJÄ

✦ Taiteen työ: Arvo, tekijyys ja ruumiillinen kytkös <i>Katve-Kaisa Kontturi</i>	177
Saniaiskuumetta ja orkideatiedettä <i>Päivi Setälä</i>	199
✦ Lähiöiden luontokulttuurit: Ihmisen ja muun luonnon välisyydestä I <i>Kirsi Saarikangas</i>	206
Kuvallinen käänne kohti ekologiaa: Ihmisen ja muun luonnon välisyydestä II <i>Hanna Johansson</i>	236
Framför kameran med byxorna nere: Om ett självporträtt och en bild som väcks i betraktarens hjärna <i>Anna Rådström</i>	247
Tutta Palinin julkaisuja 1992–2023	253
Abstracts	265



Kuva: Vesa Aaltonen

ESIPUHE

Taidehistorian seuran perinteisiin kuuluu taidehistorian alalla vaikuttaneiden professoreiden, tutkijoiden ja opettajien muistaminen 60-vuotisjuhlakirjalla. Tämä Tutta Palinille omistettu juhlakirja *Kuvia lähellä: Taidehistoriallisia tulkintoja ja tutkimusaseteita* on järjestyksessä kahdeksastoista Taidehistoriallisia tutkimuksia -sarjassa julkaistu juhlakirja.

Tällä kirjalla taidehistorioitsijayhteisöme onnittelee Turun yliopiston taidehistorian professori Tutta Palinia. Kirjaan kirjoittaneet ovat Tutan entisiä ja nykyisiä kollegoja ja oppilaita.

Tutta Palinin tutkimus- ja opetustyön painopiste on ollut kuvataiteen tutkimuksessa ja innostavassa ja tarkkasilmäisessä lähi- luennassa, josta ovat saaneet vuosien varrella nauttia opiskelijat, ohjattavat ja kollegat.

Tutta on tehnyt taidehistoriaa tutuksi myös sukupuolentutkimuksessa, esimerkiksi toimiessaan naistutkimuksen ma. professorina Turun yliopistossa ja opettajana Helsingin yliopiston Kristiina-instituutissa.

Dosentuurit Tutalla on Turun yliopiston ja Åbo Akademin taidehistorian oppiaineis-

sa. Tutta on osallistunut usean taidehistorian perusoppikirjan tekemiseen ja muun muassa kääntänyt sanastoa Hugh Honourin ja John Flemingin klassikkoteokseen *Maailman taiteen historia*.

Taidehistorian seura täyttää kuluvana vuonna 50 vuotta. Keskeinen tavoite seuran perustamisessa oli aikanaan taidehistorian alan tutkimuksen julkaisemisen edistäminen. Juhlakirjoilla on ollut ja on edelleen tärkeä rooli tässä sekä taidehistorian tutkijayhteisön erilaisia suuntauksia ja moninaisia kiinnostuksen kohteita yhteen kokoavana kollektiivisena traditiona. Tähän rikkaaseen jatkumoon tämä juhlakirja – Taidehistoriallisia tutkimuksia -sarjan 53. nide – nyt viimeisimpänä liittyy.

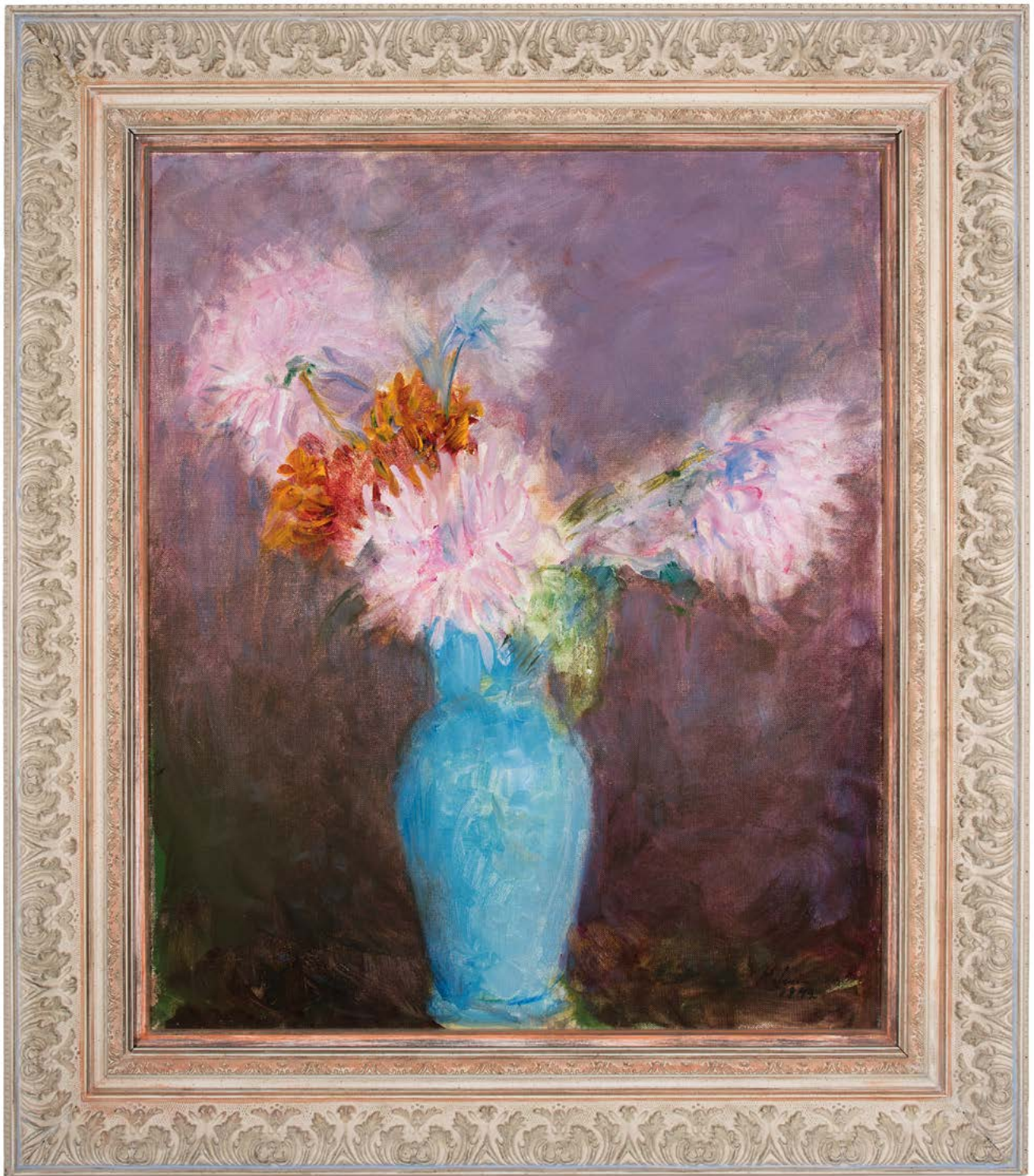
Juhlakirjan valmistelu aloitettiin vuonna 2021 Susanna Aaltosen puheenjohtajakaudella. Kiitokset kirjan taittajalle Johanna Havimäelle ja tiivistelmien kielen tarkastaneelle Kenneth Drummondille.

Tällä juhlakirjalla me ystävät, kollegat, oppilaat ja yhteistyökumppanisi haluamme lämpimästi onnitella Sinua Tutta 60-vuotispäiväsi johdosta.

Juhana Lahti

Puheenjohtaja, Taidehistorian seura

Johanna Frigård, Roni Grén, Katve-Kaisa Kontturi ja Riikka Niemelä
Juhlakirjan toimittajat, Tutan kollegat ja entiset oppilaat Turun yliopistosta



Ester Helenius: *Krysanteemeja*, 1942, öljymaalauk
kankaalle, 61 x 51 cm, yksityiskokoelma.
Kuva: Vesa Aaltonen, kaikki oikeudet pidätetään.

TABULA GRATULATORIA

Susanna Aaltonen
Leena Ahtola-Moorhouse
Fred Andersson
Iina Antiluoma
Erkki Anttonen
Mervi Appel
Kenneth Drummond
Tuija Elomaa
Taina Erävaara
Johanna Frigård
Päivi Granö
Roni Grén
Heidi Grönstrand
Laura Gutman
Marko Gylén
Leevi Haapala
Eeva Hallikainen
Riitta Hanhimäki
Heikki Hanka
Heli Harni
Tuija Hautala-Hirvioja
Maarit Henttonen
Eija Hesso
Markus Hiekkänen
Mirjam Hinrikus
Anne ja Mika Hokkinen
Timo Huusko
Maunu Häyrynen ja Sari Karttunen
Carlos Idrobo
Laura Iamurri
Visa Immonen
Hanna ja Frank Johansson
Teppo Jokinen
Pilvi Kalhama
Dan Karlholm
Ralf Kauranen
Hanna Kemppi
Asta Kihlman
Kati Kivinen
Marja-Terttu Kivirinta
Anu Koivunen ja Elsi Hyttinen
Nina Kokkinen
Riitta Konttinen
Katve-Kaisa Kontturi
Riitta Kormano
Maija Koskinen
Taru Kosonen ja James Dekker
Riina Kotilainen
Kari Kotkavaara ja Maisa Kuusela
Marja-Leena Kuronen
Altti Kuusamo
Meri Kytö
Emilia Laaksovirta
Nina Lager Vestberg
Marja Lahelma
Juhana Lahti
Silja ja Kimmo Laine
Tuija Lampinen ja Pekka Österdahl
Annika Landmann
Päivi Lappalainen
Kati Launis
Markku Lehtimäki
Eija Lepola ja Timo Ihajärvi
Marianne Liljeström
Marja-Liisa Linder
Liisa Lindgren
Ville Lukkarinen ja Lotta Nylund
Marie-Sofie Lundström
Teija Luukkanen-Hirvikoski
Tuuli Lähdesmäki
Mervi Löfgren Autti
Kukku Melkas ja Jussi Ojajärvi

Eija Merenmies
Hanna Meretoja ja Valtteri Viljanen
Kiira Miesmaa
Mirjamaija Mikkilä-Erdmann
Tomi Moisio
Aleksi Naaranoja
Eemeli Naaranoja
Irja Naaranoja
Viivi Naaranoja
Riikka Niemelä
Aura Nikkilä
Riitta Nikula
Aino Niskanen
Riitta Niskanen
Patrik Nyberg
Lauri Ockenström
Paavo Oinonen
Susanna Paasonen
Kukka Paavilainen
Mari Pajala
Satu Pajarre
Hanna-Leena Paloposki
Viola Parente-Čapková
Antonella Perna
Susanna Pettersson ja Timo Valjakka
Heidi Pfäffli
Hanna Pirinen
Taina Ratia
John Richardson
Anna Ripatti
Hilja Roivanen
Lea Rojola
Leena-Maija Rossi
Helena Ruotsala
Anna Rådström
Elina Räsänen
Marika Räsänen ja Teemu Immonen
Lars Saari
Kirsi Saarikangas ja Tuomas M.S. Lehtonen
Tiina Salmia
Minna Sarantola-Weiss
Anita Schadevitz
Hanne Selkokari
Päivi Setälä
Jukka Sihvonen ja Kaisa Kurikka
Anna Sivula

Kai Stahl
Liisa Steinby
Riikka Stewen
Karin Ström Lehander
Renja Suominen-Kokkonen
Inkeri Suutari
Leena Svinhufvud
Essi Syrén
Ringa Takanen
Jaana Teinilä
Sanna Teittinen
Milla Tiainen
Juha-Heikki Tihinen ja Magnus Strandberg
Eeva Toikka ja Heikki Saros
Mari Tossavainen
Kirsi Tuohela
Juhani ja Marja Tuominen
Murat M. Turkmen
Minna Tuulas-Inkinen
Johanna Vakkari-Miles
Leena Elina Valkeapää
Jenni Vauhkonen
Tuula Velling
Suvi Vepsä
Eeva Maija Viljo
Susanna Virkki
Jane Vuorinen
Ira Westergård
Margareta Willner-Rönholm
Pia Wolff-Helminen
Isabel Wünsche
Mikko Ylinen
Nina Zilliacus

Akseli Gallen-Kallelan museosäätiö
Greta ja William Lehtisen säätiö sr
Konstvetenskap Åbo Akademi
Kustannusosakeyhtiö Parvs
Nordean taidesäätiö sr
Riihimäen taidemuseo
Suomen Muinaismuistoyhdistys
Turun taidemuseo

JOHDANTO: TAIDEHISTORIAALLISIA ANSIOITA JA ANTEJA

doi.org/10.23995/th.s.673.c1205

Kuvia lähellä on Tutta Palinin läheisten kollegojen kunnianosoitus tutkijalle, ohjaajalle ja ystävälle, jonka kanssa käydyt keskustelut taiteen historiasta, kuvista ja niiden tutkimisen tavoista ovat toimineet innoituksen lähteenä. Kirjan nimi juontuu Tutan huomiosta lähiluvusta empatian kaltaisena, läheisyyttä rakentavana asenteena ja siksi feminististä etiikkaa mukailevana analyysitapana. Hakeutuessaan tutkimuskohteen kanssa lähikontaktiin, etäännytetyn tieteellisen tarkastelun sijaan, tutkija ”sotkeutuu” tarkastelemaansa ilmiökenttään.¹ Tutan mukaan myös taide itsessään kutsuu kuvia lähelle. Esimerkiksi Ester Heleniuksen (1875–1955) modernististen asetelmien usein määrittelemätön, jopa poeettinen tila antaa avoimuudessaan sijan ”affektiiviselle katseelle”.² Kirjan kansikuvaksi valikoitui siksi Heleniuksen asetelma, jonka utuisen pehmeä pastellipilvi mutta myös hedelmien oranssisuus kutsuvat lähelle.

Tutta on tutkijana ja opettajana suunnannut huomiota 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun taiteen ja kuvataiteen modernismin eri ilmiöihin. Varhaisimmista kirjoituksista lähtien tarkastelun kohteina ovat olleet etenkin muotokuvat ateljee- ja miljöömuotokuvista omakuviiin. Tutta on avannut tutkimuksissaan muun muassa muotokuvien ikonografiaa, konventioita, merkityksiä ja retoriikkaa, innostanut katsomaan niitä tarkemmin, ja tehnyt siten muotokuvataiteen tutkimusta laajalti tunnetuksi. Kirjaansa *Modernin muotokuvan merkit* (2007) hän kokosi moderni-

soituneen muotokuvan historiaa.

Tutta on tuonut esiin myös naistaiteilijoiden tekijyyttä ja merkitystä suomalaisen kuvataiteen modernismissa tähdentäen yhteyksiä mannermaisiiin virtauksiin. Hän on analysoinut muun muassa vitalismia Ina Collianderin (1905–1985) puupiirroksissa ja Ingrid Ruinin (1881–1956) populaarin kuvastolla leikitteleviä omakuvia.³ Kiinnostuksesta etenkin Heleniuksen ranskalaisuutta henkiviin värimaalauksiin kertovat monet kirjoitukset taiteilijan tuotannosta, yhtenä viimeisimmistä taiteilijan elämäntyötä tarkasteleva monografia *Ester Helenius – Värihurmion palvoja* (2016).

Kolmen vuosikymmenen ajan Tutta on ehdottanut kirjoituksillaan tapoja, joilla kuvia voi lähestyä, analysoida ja tulkita. *Oireileva miljöömuotokuva: Yksityiskohtat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina* (2004) osoittaa detaljien tarkastelun tärkeyttä ja ohjaa katseen pääaiheista myös kuvien marginaaleihin. Lukemalla huolella sattumanvaraisiltakin vaikuttavia yksityiskohtia tutkija voi saada otteen kuvien moniselitteisyydestä ja ideologisuudesta.⁴

Tutan tutkimustyötä ovatkin innoittaneet monet taiteen konteksteihin kriittisesti pureutuvan uuden taidehistorian (*New Art History*) lähestymistavat. Ne tiivistyvät hänen työssään kriittiseksi kontekstualisoinniksi, joka konkretisoituu tarkkanäköisissä analyyseissa ja aikalaisaineiston huolellisessa tarkastelussa. Kriittinen kontekstualisoin-

ti on välittynyt ohjenuoraksi jo useammalle sukupolvelle taidehistorioitsijoita riippumatta siitä, mihin aikakauteen heidän tutkimuksensa kohdistuu. *Katseen rajat: taidehistorian metodologiaa* -kirjassa (1998) Tutta hahmottaa sen pyrkimykseksi ymmärtää tutkimuskohdetta asettamalla se historialliseen tai temaattiseen asiayhteyteensä.⁵ Viehtymys maailmaan, jossa kuvat ovat syntyneet, on ollut Tutan tutkimustyössä vahvasti läsnä. *Oireilevassa miljöömuotokuvassa* aikalaisten huomiot antavat analyysille suuntaviivoja, mutta toimivat myös hankauspintoina tutkijan tulkinnoille – kiintoisinta saattaakin hänen mukaansa olla juuri se, mikä aikalaisilta on jäänyt huomaamatta.⁶

Tutan tieteellinen toiminta hahmottuu suomalaisten ja kansainvälisten verkostojen kautta. Hän on tullut monelle tutuksi feministisen taidehistorian opettajana ja tukenut antaumuksella aihepiirin tutkimusta suomalaisissa ja ulkomaisissa yliopistoissa. Hän on muun muassa päätoimittanut *Naistutkimuslehteä* (nyk. *Sukupuolentutkimus*) ja *NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research* -julkaisua, kirjoittanut pioneerteokseen *Avainsanat: Askelia feministiseen tutkimukseen* (1996) sekä tehnyt merkittävää käännösyhteistyötä.⁷ Naistoimijoita toi yhteen myös Tutan toimittama kirja *Modernia on moneksi: Kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa* (2004).⁸ Modernismin tutkimusta Tutta on edistänyt edelleen tutkijavaihdoissaan sekä professori Isabel Wünschen kanssa johtamassaan Saksan ja Suomen välisessä liikkuvuusprojektissa (2019–2022). Valokuvan alalla Tutta oli Nordic Network for the History and Aesthetics of Photography – Nordisk fotohistorisk forskningsnettverkin (2003–2007) aktiivijäsen. Verkostoihinsa Tutta on aina kannustanut ja innostanut mukaan muitakin.

Kirjan kolme osiota kuljettavat lukijan modernismitutkimukseen, tulkinnan erityiskysymyksiin sekä tekijyystudkimuksen

ajankohtaisiin teemoihin feminismiä unohtamatta. Toivomme artikkelikokonaisuuden samalla rakentavan kuvaa Tutan oman tutkimustyön miljöistä ja sitä luonnehtineista lähestymistavoista.

* * *

Modernismin arvot ja asenteet ovat jättäneet taiteeseen vahvasti jälkensä, mutta Tutan työn myötä se, minkä tunnistamme modernismiksi, on moninaistunut. Tutta on kohdistanut huomion aiemman tutkimuksen sivuuttamiin taiteilijoihin sekä ilmiöihin, joita ei ole aiemmin pidetty merkityksellisinä. Tutkimusasenteellaan hän on laajentanut käsityksiä modernista ja modernismista sukupuoleen, lajityyppeihin ja korkeakulttuurin rajoihin liittyviä kysymyksiä uudelleen asettelemalla.

Modernismin tutkimuksessa Tuttaa ja Bremenin Constructor-yliopiston taiteen ja taidehistorian professori Isabel Wünscheä yhdistää kiinnostus kulttuurien välisiin taidesuhteisiin. Wünche yhdistää artikkelissaan kulttuurisen vaihdon ja modernismin tutkimuksen tarkastellessaan kahta Neuvostoliiton alkuvuosien kulttuuripolitiikkaan vaikuttanutta toimijaa, Marc Chagallia (1887–1985) ja Anatoli Lunatsharskia (1875–1933). Ensimmäistä maailmansotaa edeltävä Pariisin avantgarde paljastuu taiteilijoita yhdistäväksi linkiksi, jolloin rajanvedot lännen ja idän, avantgarden ja työväenluokan taiteen välillä mutkistuvat.

Ateneumin taidemuseon intendentti ja Turun yliopistossa taidehistorian väitöskirjaa työstävä Timo Huusko puolestaan käsittelee artikkelissaan ”Suomen sillan rakentajat ja hävittäjät” Viron ja Suomen taidepiirien välisiä yhteyksiä maailmansotien välisellä ajalla. Suomessa vuonna 1929 järjestetyn Viron taiteen näyttelyn yhteydessä käsitykset suomalaisten ja virolaisten etnisestä ja kulttuurisesta sukulaisuudesta ja yhteenkuuluvuudesta tulivat vahvasti esiin, mutta toisaalta suoma-

laisten suhtautumisen voi nähdä ilmenneen ylemmydentuntoisena ja nationalistisena kansallisuuden rakentamisena.

Myös Virossa kansallisuuden kuvastojen tuottaminen oli 1910-luvun taiteessa ajan-kohtaista, mutta taiteilijanaisten panos on usein jäänyt vähälle huomiolle. Väitöstilaisuuteensa valmistautuva Kai Stahl tuo taidehistoriallisen tutkimuksen piiriin Helsingissä kuvanveistäjäksi kouluttautuneen, virolaisen Kristine Mein (1895–1969). Artikkelissaan Stahl tarkastelee sukupuolen, modernismin ja nationalismin välisiä suhteita tukeutuen Mein elämäkerta-aineistoihin.

Turun yliopiston avoimessa yliopistossa taidehistorian opetuksesta vastanneen väitöskirjatutkija Eeva Hallikaisen lähestymistavassa merkityksellisessä osassa ovat Tutan modernismitutkimukset. Artikkelissaan ”Muotoon luotu henki” Hallikainen avaa Tyko Sallisen (1879–1955) 1930-luvun julkisen taiteen teoksia sijoittamalla ne osaksi taiteilijan henkilökohtaisen elämän vakaumuksellisia ja aatteellisia käännteitä niitä kriittisesti kontekstualisoiden.

Modernin maailmankuvan luottamus tieteen ja teknologian voimaan muodostaa tulkinnallisen kehysten yhdysvaltalaisen Agnes Denesin (s. 1931) 1980-luvun maataideteokselle Taideyliopiston kuvataideakatemian taidehistorian ja -teorian professori Riikka Stewenin artikkelissa. Denesin *Puuvuori*-teoksen ideat jättävät avoimeksi, onko kyse luottamuksesta modernistisen utopian jälkiin vai niiden kritiikistä, etenkin antroposeenin ajan tulkintojen näkökulmasta tarkasteltuina.

Kirjan keskeisemmän osan ”Katse ja tulkinta” viisi artikkelia hakeutuvat erilaisiin metodologisiin erilaisten kuvien lähelle ja pohtivat, miten niiden visuaaliset erityispiirteet voidaan ottaa huomioon. Matkaa tehdään Italiassa, Marokossa, Venäjällä ja Espanjassa. Kokonaisuuden aloittaa Tutan väitöstutkimuksen ohjaaja ja Turun taidehistorian oppiaineen professori emerita Eeva Maija Viljo artikkelillaan ”Taideteos

sisältönä ja ympäristönä”. Teksti ponnistaa kirjoittajan ja Tutan yhteisistä ajatuksista Turun taidemuseon Gunnar Berndtson -näytelyssä vuonna 1998. Viljo esittelee muun muassa Bo Ossian Lindbergin (1937–2021) ja Erwin Panofskyn (1892–1968) ajattelua ja päätyy pohtimaan metodien rajallisuutta välittää taideteoksiin tiivistynyttä erityistä visuaalis-historiallista informaatiota.

Åbo Akademin taidehistorian apulaisprofessori Marie-Sofie ”Mifou” Lundströmin artikkeli ottaa kohteekseen Edvard Westermarckin (1862–1939) antropologiset valokuvat 1900-luvun alun Marokosta. ”Den dialogiska blicken” tutkii etäännyttävän katseen välttämistä sekä kuvien performatiivisuutta. Samalla se tarjoilee tietopaketin maineikkaan sosiologin ihmiskuvasta ja hänen toiminnastaan Afrikan-matkoilla. Marokosta siirrytään 1600-luvun Italiaan, jonne lukijan vie Tutan edeltäjä Turun yliopiston taidehistorian professorina, Altti Kuusamo. Hän käsittelee Hagar ja enkeli -aiheen ilmaantumista maalauksiin tarkastellen teoksissa ilmenevää katseiden ja kosketusten suhdetta. Artikkelit tarjoaa valaisua aiheeseen niin sosiokulttuurisista näkökulmista kuin sen erilaisia ikonologisia variaatioita tarkastellen.

Osion päättää kaksi tervehdystä. Ensimmäinen näistä, ”Daydreaming Women – Passive Body, Active Mind”, tulee Saksasta Tutan entiseltä ohjattavalta Annika Landmannilta. Landmann avaa tutkimuksen mahdollisuuksia haastaa maalausten ihmishahmojen näennäistä passiivisuutta neuroestetiikan näkökulmasta. Tarkasteltavina ovat Elin Danielson-Gambogin (1861–1919) ja Helene Schjerfbeckin (1862–1946) työt. Kirjan keskeisempi osa päättyy Tutan pitkäaikaisen ystävän, Åbo Akademin emerituslehtori Kari Kotkavaaran henkilökohtaisiin painotuksiin rakennettuun mietiskelyyn keräilemistään kuvista, nuoruusvuosistaan ja suhteestaan Venäjään. Aihevalintaan ovat vaikuttaneet yhteiset keskustelut ja Tutan kehoitus kirjoittaa näistä harvinaisista kuvista.

Kirjan viimeinen osio kutoo toisiinsa Tutan tutkimuskohteista ja -asenteista kaksi: artikkelit liittyvät pääteemoiltaan joko tekijyyteen tai feminismeihin, mutta sivuavat molempia. Tekijyys on artikkeleissa läsnä naistaiteilijoiden tutkimuksena sekä pohdintoina, joiden ytimessä ovat ei-inhimilliset tekijyydet kuten esimerkiksi luonnon osallisuus taiteessa. Feminismit ovat artikkeleissa esillä muun muassa tekijyystudkimuksen teoreettisissa lähtökohdissa, kuten Donna Harawayn ajattelussa, joka liudentaa rajoja luonnon ja kulttuurin välillä (*naturecultures*) ja horjuttaa ajatusta näiden sukupuolittuneesta vastakkaisuudesta.

Turun yliopiston taidehistorian yliopistonlehtori Katve-Kaisa Kontturin artikkeli ”Taiteen työ: arvo, tekijyys ja ruumiillinen kytkös” kunnioittaa hänen opettajansa, ohjaajansa ja pitkäaikaisen kollegansa täsmällistä ja perusteellista tutkimusasennetta pohtimalla laaja-alaisesti ”taiteen työn” käsitettä. Artikkelin käsittelee taiteen ja materian toimijuuden kysymyksiä ja tarjoaa välineitä siihen, kuinka päästä kuvia lähelle. Kontturi tutkii taiteen työtä taiteellisessa tutkimuksessa, taidehistoriassa ja yhteiskuntatieteellisesti suuntautuvassa tutkimuksessa. Samalla hän konkretisoi käsitteen mahdollisia käytötyhteyksiä esimerkeillä suomalaisen taiteen kentältä.

Tekstissään ”Saniaiskuume ja orkideatiedettä” valokuvataiteilija Päivi Setälä, jonka väitöstilaisuuden opponentinä Tutta toimi, kysyy muun muassa kuinka kukat voivat keikuttaa taidemaailman hierarkioita eli, millainen toimijuus niillä on? Setälän otsikko viittaa Tutan professoriluento. Tutan mukaan taidehistoriaa on joskus kutsuttu sukupuolittavasti ja vähätellen ”orkideatieteeksi” – koristeeksi oppiaineiden joukossa. Toisaalta Tutta on muistuttanut kukkamaalauksesta feministisenä kysymyksenä, kaanonin ulkopuolelle jätettynä aiheena.

Helsingin yliopiston taidehistorian professori Kirsi Saarikangas sekä Taideyliopiston

kuvataideakatemian dekaani ja nykytaiteen tutkimuksen professori Hanna Johansson ovat Tutan pitkäaikaisia kollegoita ja yhteistyökumppaneita. Heidän tekstinsä muodostavat toisiaan täydentävän kokonaisuuden, joka kytkeytyy tekijyystudkimukseen luonto–kulttuuri-jakoa kyseenalaistaen (Ihmissen ja muun luonnon välisyydestä I–II). Saarikangas aloittaa ”Lähiöiden luontokulttuurit” -artikkelinsa pohtimalla luonnon ja rakennetun tilan yhteisluomusta kotitalonsa kaupunkipiirillä ja etenee tätä kautta käsittelemään aihetta puutarhakaupunginosa Tapiolan ja niin sanottujen kompaktilähiöiden yhteydessä. Hanna Johanssonin essee ”Kuvallinen käänne kohti ekologiaa” jatkaa samaa teemaa: se käsittelee yhteistekijyyttä Eija-Liisa Ahtilan (s.1959) taiteessa. Johansson miettii, esimerkiksi, millaisena Tutan tutkijan uralle keskeinen muotokuvaperinne näyttäytyy, kun muotokuvan kohteena ja osin tekijänäkin on kuusipuu. Tutta on itsekin väitöskirjassaan sivunnut maisemamaalaus- ja (miljöö)muotokuvien kuvarakenteiden yhtenevyyttä.⁹

Osion, ja samalla koko kirjan, sulkee Södertörnin yliopiston taidehistorian lehtori Anna Rådströmin essee, jossa Annika Elisabeth von Hausswolffin (s. 1967) valokuvan keinoin toteutettu omakuva *Självporträtt i ateljén med ficklampa och neddragna byxor* aktivoi teoriota ja kirjallisuutta kirjoittajan koko uran varrelta. Samalla teksti hahmottaa kysymyksiä, jotka ovat olleet Tutankin taidehistorian uralle olennaisia ja pohdituttaneet häntä: jälkistrukturalismin haastetta, feminismiä, muotokuvan rajoja ja tutkijan ja tutkittavan suhdetta.

Johanna Frigård, Roni Grén, Katve-Kaisa Kontturi ja Riikka Niemelä

Viitteet

- 1 Tutta Palin, *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina* (Helsinki: Taide, 2004), 46.
- 2 Tutta Palin, "Kukat, naiset ja Pariisi. Korkeakulttuurin valtavirtaistuminen kuvataiteen modernismissa," teoksessa *Kuinka tehdä taidehistoriaa?*, toim. Minna Ijäs, Altti Kuusamo ja Riikka Niemelä (Turku: Utukirjat, 2010), 16–45.
- 3 Tutta Palin, "Luontojen ja kulttuurien välissä: Vitalismi Ina Collianderin varhaistuotannossa," teoksessa *Erot ja etiikka feministisessä tutkimuksessa*, toim. Kirsti Lempiäinen, Taru Leppänen ja Susanna Paasonen (Turku: Utukirjat, 2022); Palin, "Kukat, naiset ja Pariisi," 16–45.
- 4 Palin, *Oireileva miljöömuotokuva*, 32.
- 5 Palin, Tutta, "Merkistä mieleen," teoksessa *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*, toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen (Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 1996), 115–150.
- 6 Palin, *Oireileva miljöömuotokuva*, 33.
- 7 Tutta osallistui kirjan Teresa Lauretiksen kirjan *Itsepäinen vietti: kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta* suomentamiseen (toim. Anu Koivunen, Jyväskylä: Vastapaino, 2004).
- 8 Kirja perustui Eeva Maija Viljon johtamaan Suomen Akatemian projektiin "Nykykaistumisen projekteja kuvataiteessa, taideteollisuudessa ja arkkitehtuurissa" (2001–2003). Ks. Tutta Palin, toim. *Modernia on moneksi. Kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa*, Taidehistoriallisia tutkimuksia - Konshistoriska studier 29 (Helsinki: Taidehistorian seura, 2004).
- 9 Palin, *Oireileva miljöömuotokuva*, 32.

MODERNISMIN JÄLJET

FROM PARIS TO VITEBSK

Marc Chagall and Anatoly Lunacharsky on Proletarian Art

doi.org/10.23995/ths.673.c1177

Early Soviet cultural politics were shaped by the émigré networks Russian artists and intellectuals, many of Jewish descent, formed in Paris before the outbreak of the First World War. This informal community of largely non-French artists, known today as the *École de Paris*, included numerous young Jewish artists from Eastern Europe who had left their hometowns in Poland, Lithuania, Belarus, Ukraine, and Bulgaria to study art in Paris, among them Moïse Kisling, Jacques Lipchitz, Emmanuel Mané-Katz, Jules Pascin, and Chaïm Soutine. They were predominantly active on the left bank in the Parisian neighborhood of Montparnasse, having found quarter at the infamous artists' colony La Ruche (The Beehive).¹ Also in residence at La Ruche were the Russian-Jewish painters Natan Altman, David Shterenberg, and Marc Chagall, as well as the Russian Marxist revolutionary, intellectual, and publicist Anatoly Lunacharsky. It was this formative environment of radical émigré artists, writers, and the bohemia of La Ruche that Lunacharsky, future People's Commissar of Enlightenment (Narkompros), drew on as a model for an idealized proletarian culture in which educated workers and radical artists would strive together to transform bourgeois society.²

Marc Chagall and Anatoly Lunacharsky in Paris, 1914

The artists' community at La Ruche introduced Lunacharsky (1875–1933, fig. 1), who was more at home with the serious matters of revolutionary politics, to a more colorful side of life. Born in Poltava, Ukraine, Lunacharsky first became interested in Marxism and involved in political activities at the age of fifteen while attending the First Kiev Gymnasium.³ In 1895, he enrolled at the University of Zurich, where he studied philosophy and the natural sciences. He was greatly influenced by the lectures of Richard Avenarius and his theory of empirical criticism, which maintained that knowledge could only be based on direct experience. The idea that “everything is experience when it has been stated as experienced by an individual” became the foundation of Lunacharsky's thought and work.⁴

Following completion of his studies, Lunacharsky returned to Russia in 1898 but was soon arrested and exiled because of his revolutionary activities.⁵ A charismatic figure and gifted orator, he disseminated Social Democratic propaganda and organized lectures for Russian students and political refugees in foreign countries. When the Bolsheviks split into followers of Lenin and those supporting Aleksandr Bogdanov, in 1908, Lunacharsky sided with his brother-in-law (he was married to Bogdanov's sister, Anna). The following year,



Fig. 1. Anatoly Lunacharsky, ca. 1921, photograph.

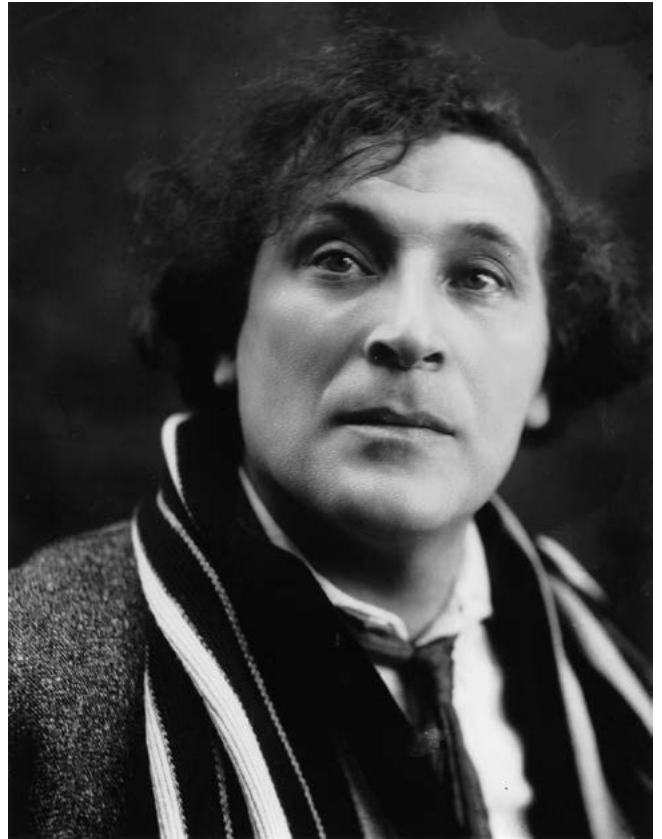


Fig. 2. Marc Chagall, 1920s, photograph by Petr Shumov (1872–1936). Source: *Russkii Parizhiani: Fotografii Petra Shumova* (Moscow: Russkii put', 2000).

Lunacharsky joined Maxim Gorky on Capri, where, together with Bogdanov, they set up an advanced school for Russian socialist workers. In 1911, Lunacharsky moved to Paris, where, after the outbreak of the First World War, he took an internationalist, anti-war position.

In Paris, Lunacharsky came into contact with radical émigré artists and writers—the bohemia of La Ruche, which he described to his Kiev readership as “young Russia in Paris.”⁶ He enjoyed their company although he was, in age and artistic taste, closer to the *Mir iskusstva* (World of Art) artists, preferring the writings of Emile Verhaeren and Maurice Maeterlinck and the frescos of Puvis de Chavannes over the “pretentious posing and... sick taste” of the Cubists and Orphists and the “purely subjective chaos” of the Futurists.⁷

One of the many artists Lunacharsky encountered there was David Shterenberg (1881–1948) who came from a Jewish family in Zhitomir, Ukraine, and had studied art in Odessa.⁸ Following the 1905 pogrom in Odessa, Shterenberg emigrated to Vienna, but eventually settled in 1907 in Paris, where he studied with Kees van Dongen at the Académie Vitti and became interested in the work of Paul Cézanne, as well as Fauvism and Cubism. He and his wife Nadezhda had a studio in La Ruche and were active members of its community of international artists and intellectuals. Shterenberg frequently visited Russia but did not permanently return there until after the 1917 October Revolution. A close associate of Shterenberg was the Russian-Jewish artist Natan Isaevich Altman (1889–1970), born in Vinnytsia, Ukraine, who likewise studied art in Odessa before

moving on to Paris. If not already in Odessa, the two artists certainly met at La Ruche in Paris, where they became involved with the international avant-garde.⁹

The other artist whose acquaintance Lunacharsky made in Paris was Marc Chagall (1887–1985, fig. 2), who came from a poor Jewish Hassidic family in Vitebsk.¹⁰ Chagall received his first instruction in painting at the private art school of Yehuda Pen in Vitebsk. In 1906, he moved to St. Petersburg, where he studied at the Drawing School of the Imperial Society for the Encouragement of the Arts. In 1908, he became a student of the well-known painter and stage designer Léon Bakst at Elizaveta Zvantseva's School of Drawing and Painting.

In 1910, Chagall moved to Paris, setting up his own studio there. He studied at the Académie de La Palette and befriended the poets Blaise Cendrars and Guillaume Apollinaire and the painters Sonia Delaunay-Terck and Robert Delaunay and Fernand Léger, thus witnessing the emergence of the Parisian avant-garde firsthand.¹¹ Focusing on universal themes such as birth and death, love and hate, good and evil, he harmonized motifs of Jewish religious life with the stylistic influences derived from Cubism, Orphism, and Futurism.¹²

In 1913, Apollinaire introduced Chagall to the Berlin art dealer Herwarth Walden, who in quick succession invited the artist to show his works at the *Erste Deutsche Herbstsalon* in Berlin, featured him in his *Sturm Bilderbücher* [Sturm Picture Books],¹³ and organized his first major exhibition in Germany in fall 1914.¹⁴ Throughout his time in Paris, Chagall also remained in contact with avant-garde artists in Russia and participated in most of the exhibitions Mikhail Larionov organized in Moscow. Thus, Chagall was an important link between the art scenes in Paris, Berlin, and Moscow.

In the spring of 1914, Shterenberg introduced Lunacharsky to Chagall, leading

the publicist to write a review of the artist's work for the Ukrainian journal *Kievskaya Mysl* (Kiev Thought).¹⁵ Lunacharsky, who lectured on Renaissance art so passionately that his listeners would break into tears,¹⁶ was rather ambivalent when it came to modernist painting. In the review, he characterized Chagall as "an interesting soul, though, no doubt, a sick one, both in its joy and its gloom. A young (E.T.A.) Hoffmann from the slums around Vitebsk. More precisely: a Remizov of the brush, a Remizov of the Pale of Settlement."¹⁷ Although dismissive of Chagall's work, he found that "Chagall's pictures and drawings [are] an entertaining endeavor, for they contain a hallucinating, bright imagination. Their lubok-like character does not interfere with it."¹⁸ Lunacharsky criticized Chagall for his lack of technique, but noted:

*"Nevertheless, he remains an interesting artist. First of all, he is interesting as an original poet. A poet who strives to express his exceptional soul in graphic forms and colors, and attains it in a unique manner. [...] Unfortunately, eccentricity without the mastery of the craft, riding on sheer talent, unsupported by powerful means of expression—this is a disease of many young people. But Chagall is forgiven for it. His paintings are curious, absurd, and yet they make you laugh and scare you in turn, and you feel that he himself is like this, that, after all, it is all profoundly sincere."*¹⁹

These two aspects—his disapproval of formal experiments in modernist and avant-garde art occurring at the expense of artistic-technical perfection (something he particularly valued in classical, romanticist, and symbolist art), offset by his appreciation of the artistic sincerity he found—shaped Lunacharsky's approach to and support of the avant-garde artists after the October Revolution.

Anatoly Lunacharsky and Narkompros

After the February Revolution, Lunacharsky returned to Russia and, along with Leon Trotsky, rejoined the Bolsheviks in August 1917. An impressive orator, Lunacharsky played an important role in persuading the industrial workers of Petrograd to support the October Revolution.²⁰ In November 1917, Lenin appointed Lunacharsky People's Commissar of Enlightenment (Narkompros), a position equivalent to a minister of education (fig. 3). Lunacharsky served in this position from 1917 to 1929, significantly shaping the development of socialist culture, particularly in the areas of education, theatre, cinema, and literature. He left Narkompros when Stalin came to power and was appointed Soviet ambassador to Spain in 1933, but died before he could take up his post.

At Narkompros, Lunacharsky was involved in reforming the Russian education system and also responsible for the Soviet government's campaign against adult illiteracy.²¹ Another initiative was the installation of workers' faculties—adult education facilities that provided intensive and accelerated courses to train technicians and administrators from the working class and the peasantry. Reflecting the revolutionary enthusiasm of 1918–1919, the initial approach to education was broad and open-minded, the main focus being on making it accessible to everyone. This is also reflected in Lunacharsky's appeal "To All Who Teach" of May-June 1918, in which he writes:

"The teacher, the true teacher, must first of all be with the masses in all their experiences and through all their wanderings.... Let us build a new school of the people. I, the people's commissar of education, do not want to force anything on you or on the schools.... Let us build together a parliament of enlightenment,

*a vast government committee for the education of the people. With friendly efforts let us build together a commission instead of a ministry – a commission which will not hinder and command but which will make the work easier and aid all healthy initiative. Let us finish the process of decentralization of schools and the transfer of their management to self-governing bodies..."*²²

Lenin's plan for building socialism in Russia included three major directions: industrialization, collectivization, and cultural revolution.²³ The Bolsheviks understood that culture of all forms would play an important role in building the new society and put a strong emphasis on education, persuasion, and propaganda. The new Bolshevik government decided that art was of utmost importance for the education of the proletariat and entrusted Lunacharsky with determining the direction of artistic policies of Soviet Russia.²⁴ He was not their first choice for People's Commissar of Enlightenment,²⁵ but his background and open-mindedness made him an excellent candidate.

Among the Bolsheviks, Lunacharsky, who had spent most of his life before 1917 in Western Europe, was regarded as a political lightweight.²⁶ Lenin is reported to have said about him: "You know, I am fond of him, he is an excellent comrade! He has a sort of French brilliance. His lightmindedness is also French: it comes from his aesthetic inclinations."²⁷ In turn, Lunacharsky described himself as "an intellectual among Bolsheviks and a Bolshevik among intellectuals."²⁸ Lunacharsky's views on art were much more liberal than those of the party establishment or Lenin, who if asked about his opinion on a work of art would usually reply: "ask Lunacharsky."²⁹

After a series of meetings between Lunacharsky and the art critic Nikolai Punin, the Department of Fine Arts (IZO) was set up within Narkompros in January

Fig. 3. Vladimir I. Lenin and Anatoly Lunacharsky inspect the guard of honor, May 1, 1920, photograph by Alexey Ivanovich Savelyev (1883-1923). Source: *Lenin: Collection of Photographs and Stills in Two Volumes* (Moscow: Institute of Marxism-Leninism, 1970), 1:244.



1918; it had its main headquarters at the Winter Palace in Petrograd.³⁰ In April 1918, Lunacharsky placed David Shterenberg in charge of the Petrograd IZO and appointed Vladimir Tatlin head of the Moscow IZO. The collegium in Petrograd consisted of Shterenberg, Punin, Natan Altman, Sergei Chekhonin, Aleksei Karev, Aleksandr Matve(y)ev, Petr Vaulin, and Grigory Yatmanov. In Moscow, it included Tatlin, Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, Ilya Mashkov, Aleksandr Rodchenko, Olga Rozanova, and Nadezhda Udaltsova. Dominated by avant-garde artists, both branches of IZO Narkompros were involved in reforming art education and realizing Lenin's Plan for Monumental Propaganda.³¹

In charge of establishing a socialist culture in the field of the arts, one of Lunacharsky's tasks was to assess the work of leading Russian and foreign artists with respect to class struggle and the cultural enrichment of the working class. Lunacharsky insisted that cultural heritage must belong to the

proletariat, and his position enabled him to preserve many historic buildings and works of art from destruction during the Civil War.³² As a founder of proletarian literature, Lunacharsky took part in organizing groups of writers, believing that soon there would be great authors who would represent the working people.

*"We acknowledge the proletariat's absolute right to make a careful re-examination of all those elements of world art that it has inherited and to affirm the truism that the new proletarian and socialist art can be built only on the foundation of all our acquisitions from the past. At the same time we acknowledge that the preservation and utilization of the genuine artistic values that we have acquired from the old culture is an indisputable task of the Soviet government."*³³

In the early Soviet days, Lunacharsky served as a crucial link between the new government and leftist artists and intellec-

tuals. Despite his criticism of avant-garde art as the “fruit of the unhealthy atmosphere of the boulevards of bourgeois Paris and the cafés of bourgeois Munich,”³⁴ he became one of its most loyal supporters. The Bolsheviks, reflecting Lenin’s conservative taste in matters of art, would have preferred to work with academic artists of a more traditional orientation, but many of them had left Russia, were refusing to co-operate with the new government, or were otherwise preoccupied with their own work.³⁵ In contrast, leftist artists were the first to join Narkompros in its efforts to create a new art for a new society; IZO was dominated by them. Lunacharsky embraced their enthusiasm and maintained that even if one could not yet speak of avant-garde art as a proletarian art, one could refer to individual Futurists—the collective term for the avant-garde at the time—as artists who were close to the proletariat, and that this “young art” would rapidly find its place in the proletarian artistic ideology.³⁶ Thus, during the Civil War, the avant-garde was tolerated by the regime and dominated all areas of artistic activity.³⁷

Marc Chagall and the People’s Art School in Vitebsk, 1917–19

Upon his appointment, Lunacharsky offered to place Chagall in charge of the fine arts; however, Chagall chose to return to Vitebsk within a few days of the October Revolution, and Lunacharsky instead appointed Shterenberg head of IZO at Narkompros.

Chagall, who was not politically inclined and much more at ease in Vitebsk, eventually set up an art school in his home town. In August 1918, he submitted a proposal for such a school to Lunacharsky and, in September, he returned to Petrograd to get final approval for his project. Lunacharsky appointed Chagall plenipotentiary for the affairs of art in the province of Vitebsk; his responsibilities were described as follows:

*“Comrade Chagall is accorded the right to organize art schools, museums, exhibitions, lectures, and presentations on art and all other artistic enterprises within the boundaries of the city of Vitebsk and its Province. All Revolutionary authorities in Vitebsk are requested to grant Comrade Chagall full cooperation in fulfilling the abovementioned goals.”*³⁸

In the following months, Chagall set up the People’s Art School along with a Museum of Modern Art and workshops for artists and artisans in Vitebsk, but his main task initially was to organize the celebrations of the first anniversary of the October Revolution in Vitebsk. Together with artists from the whole region, he set out to decorate the town with more than 450 large-scale posters, banners, and canvases.

The People’s Art School in Vitebsk began accepting enrollment in November 1918 and negotiations with artists from Petrograd were conducted with the support of Narkompros throughout December 1918. In December, Chagall published a letter in *Iskusstvo kommuny* (Art of the Commune), encouraging art teachers to “leave the capital and go to the provinces,”³⁹ and he was uniquely fortunate in that Vitebsk “happened to be one of the few places in Russia at the time where food was adequate if not plentiful.”⁴⁰ Malevich, for example, wrote: “I am forced to accept the offer of the Vitebsk studios guaranteeing me all conditions for living and working and to give up work in Moscow.”⁴¹ Artists were thus more likely to come to Vitebsk for its promises of food and shelter in a war-torn world, but they also saw there an opportunity.

A telegram from December 20, 1918, confirmed Mstislav Dobuzhinsky (1875–1957) as director and Nadezhda Liubavina, Nikolai Radlov, Ivan Tilberg, and Chagall himself as instructors at the new school.⁴² Chagall spent the winter holidays

in Petrograd; at a New Year's Eve Party, he ran into Kseniya Boguslavskaya (1892–1972) and her husband Ivan Puni (1892–1956), both of whom he knew from Paris. He offered them both teaching positions in Vitebsk, which they accepted on the spot. Thus, on January 13, 1919, Dobuzhinsky and Liubavina, along with Boguslavskaya and Puni, arrived in Vitebsk from Petrograd, and the school officially opened on January 28th.

Liubavina was in charge of the preparatory workshop, Puni taught painting, and Boguslavskaya ran the applied arts workshop. Radlov, who was supposed to be in charge of the graphic arts, did not come to Vitebsk, so Chagall appointed the art critic Aleksandr Romm (1886–1952), an old friend with whom he had studied at Elizaveta Zvantseva's Art School in Petersburg, as head of the drawing studio and also as a lecturer for art history. Another instructor, already in Vitebsk in 1918, was the Latvian sculptor Ivan Tilberg (1889–1972), who taught sculpture at the new school and was appointed head of the sculpture workshop of the Vitebsk Commission for the Arts.

A closer look at the initial faculty reveals that most of them knew each other, and a number of them, including Chagall, Romm, Boguslavskaya, and Puni, were well-trained and had spent extended time periods in Paris, congregating around La Ruche and the Russian Academy of Painting and Sculpture. Thus, they also knew Lunacharsky and Shterenberg.

A few of the instructors soon left, so adjustments had to be made over the summer.⁴³ After Dobuzhinsky's return to Petrograd in April 1919, Chagall took over the directorship, and Vera Ermolaeva (1893–1938), who arrived in Vitebsk in the same month, took over his painting studio and was appointed assistant director of the school. Chagall invited Yehuda Pen (1854–1937), his first art teacher, to join the teaching staff in June 1919. Liubavina spent only one semester in Vitebsk; her responsibilities for running the preparatory workshop were transferred to Nina Kogan (1889–1942), who arrived from Petrograd in mid-1919. Tilberg taught at the school until the summer of 1919 and was replaced by David Yakerson (1896–1947), a



Fig. 4. Instructors at the People's Art School in Vitebsk, July 26, 1919, photograph. From left to right: El Lissitzky, Vera Ermolaeva, Marc Chagall, David Yakerson, Yehuda Pen, Nina Kogan, Aleksandr Romm (standing, the school secretary).

native of Vitebsk, in fall 1919. Boguslavskaya and Puni left in May or June 1919; they were replaced, to some degree, by El Lissitzky (1890-1941), who arrived in Vitebsk in late spring, and by Malevich, who arrived in November 1919.

The group photograph of the professors (fig. 4), taken on July 26, 1919, shows the broad range of artistic approaches and aesthetic positions from the socially engaged realism of the Peredvizhniki to the avant-garde represented at the People's Art School in Vitebsk in mid-1919. Dobuzhinsky, the first director, was a representative of the World of Art and a former drawing teacher at Elizaveta Zvantseva's Art School in Petersburg, where Chagall and Romm had studied. The faculty included the realist painter Pen, Chagall's first art teacher from Vitebsk, who had also trained Osip Zadkine and Lissitzky; Liubavina, a member of the Petersburg artists' group Soiuz Molodezhi (Union of Youth), and other avant-garde artists such as Boguslavskaya and Puni, and the art critic Romm, who had arrived in Vitebsk in November 1918 at the personal invitation of Chagall. They were followed by Ermolaeva and Kogan from Petrograd and Lissitzky and Malevich from Moscow.

Marc Chagall on Proletarian Art

Chagall's goal of embracing a wide range of artistic approaches is reflected in the appointments he made and in his proposals for a new, proletarian art. At the time, Chagall thought of himself as a "leftist" and a member of the avant-garde. In an article published in *Revolutsionne Iskusstvo* [Revolutionary Art] in March or April 1919, he carefully explored the meaning and intent of "Revolution in Art."⁴⁴ He argued against "beauty in art" and "art for art's sake," but in defining "proletarian art," he explained, we must "be very careful not to define it by its ideological content, in the usual sense of that word."⁴⁵

"Our comrades in Petrograd are right when they assert along with us: Proletarian Art is not an art for proletarians or an art about proletarians. Let us remember once and for all: it is the Art of proletarian painters. In the person of the proletarian painter, creative gifts are combined with proletarian consciousness. He knows precisely that he himself, like his talent, belongs to the collective."⁴⁶

Chagall goes a step further, emphasizing that "the breath of the essential laws of the new art" is not to be found in heroic representations of the struggles of the workers and peasants but in "respect above all [for] the value of the plastic language."⁴⁷ Chagall is clearly aware that his view of proletarian art is not a majority position and may initially be misunderstood, but he sees it as the most viable position in the long term.⁴⁸ Thus, Chagall was a clear advocate of individual creativity within the collective. As Jonathan Wilson has pointed out: "Chagall showed demonstrable courage by insisting that, in his definition, proletarian art was in fact avant-garde and broadly experimental and had nothing whatever to do with uplifting portraits of men at work, or indeed any kind of art that might be imagined as 'accessible to the masses."⁴⁹

From the very beginning, Chagall's primary objective was to provide an artistic education to those who had not been able to attend art schools and universities before the October Revolution. In his outline of the school's curriculum of August 1918, he declared three main goals:

- 1) formal education in the arts and aesthetics, based on both artistic and revolutionary trends,
- 2) discovery and promotion of unknown talent,
- 3) artistic training for local artisans and workers in the field of the applied arts.⁵⁰

The new art school in Vitebsk was thus intended as a true people's art school— in Chagall's own words: "an exclusively revolutionary and truly artistic nest in the provinces... especially for the needs of the poorest classes of the city and the whole Western Land."⁵¹ For a short time, the People's Art School turned the provincial town of Vitebsk into a major place of creative activity and influential center of the Russian avant-garde.

Chagall, however, could not sustain the school's ideal that "within our walls, the leading artists and studios of all trends — from left to 'right' inclusively—are represented and function freely" for long.⁵² The People's Art School came under attack from two sides: the Soviet authorities and the avant-garde itself. With the end of the Civil War and the introduction of the New Economic Policy (NEP), the Soviet authorities began to regain control over cultural politics and to restrict the activities of those directions in art they saw not as directly serving party ideology and the socialist order. Inside the school, the situation changed with the arrival of Malevich and the establishment of UNOVIS, i.e., the Champions of the New Art, in February 1920. The school split into two camps: Malevich and his followers, who pursued a new collective utopia, namely the creation of a Suprematist, non-objective world, and Chagall and the more conservative teachers. According to Romm, the "dictatorship" of Malevich's group "puts its stamp on all pedagogical work and studios,"⁵³ eventually uniting the majority of students.

Chagall's efforts to develop a revolutionary, proletarian art independent of style or dogma came to an end in May 1920, when Malevich seized the opportunity to take over leadership of the school. Disillusioned, Chagall left Vitebsk in June 1920 and took a position at the Jewish theatre in Moscow. With Lunacharsky's support, he eventually returned to Berlin in 1922 and finally settled

in Paris in 1923. Malevich and the UNOVIS collective were active in Vitebsk for another two years. In May 1922, the first graduating class of the People's Art School in Vitebsk was also its last. Shortly thereafter, Malevich left Vitebsk for Petrograd together with a group of his followers.

Conclusion

Chagall and Lunacharsky both were firm believers in the power of art and promoted freedom of artistic expression and a pluralist conception of proletarian art. They were convinced that true art consisted of works of high artistic quality devoid of immediate revolutionary or ideological content rather than the production of tendentious works of poor quality constructed according to the party line. Thus, they sought not to promote an art by or about proletarians, but rather art that combined artistic talent with a proletarian consciousness. Their open-mindedness and willingness to accommodate and support a broad range of artistic movements was shaped by the cultural climate they had encountered while living in Paris before the First World War. After the October Revolution, Lunacharsky, as People's Commissar of Enlightenment, pursued a cultural policy of accommodation and reconciliation towards artists of the various movements and artists' groups and thus served as a crucial link between the new government and leftist artists and intellectuals. Chagall, in his efforts to set up a true People's Art School in Vitebsk, invited artists representing the whole spectrum of art from the Peredvizhniki and Mir iskusstva to the avant-garde, embracing and introducing the students to a wide range of artistic approaches. Chagall and Lunacharsky shared an open concept of a proletarian culture that would be built upon the artistic and cultural achievements of the past and present in order to design the future. They were able

to sustain their viewpoints on art and efforts to maintain cultural diversity and dialogue among competing artistic groups for the short time between the October Revolution and the introduction of NEP.

Isabel Wünsche is Professor of Art and Art History at Constructor University Bremen. She studied art history, classical and Christian archaeology in Berlin, Moscow, Heidelberg, and Los Angeles and received her PhD from Heidelberg University. Her research interests are European modernism, the avant-garde movements, abstract art, and artists' networks.

Notes

- 1 Stanley Meisler, *Shocking Paris: Soutine, Chagall and the Outsiders of Montparnasse* (New York: St. Martin's Press, 2015), 5–8.
- 2 Robert C. Williams, *Artists in Revolution: Portraits of the Russian Avant-garde, 1905–1925* (Bloomington: Indiana University Press, 1977), 53.
- 3 Timothy Edward O'Connor, *The Politics of Soviet Culture: Anatolii Lunacharskii* (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1983), 1–21.
- 4 Friedrich Carstanjen, "Richard Avenarius and His General Theory of Knowledge, Empiriocriticism," *Mind*, N.S., Vol. 6 (1897): 449–475, see https://en.wikisource.org/wiki/Richard_Avenarius_and_His_General_Theory_of_Knowledge,_Empiriocriticism (accessed May 25, 2020). Lenin attacked this philosophical approach in his book *Materializm i empiriokrititsizm* (Materialism and Empiriocriticism) (Moscow: Izd. Zveno, 1909).
- 5 O'Connor, *The Politics of Soviet Culture*, 2–13.
- 6 Anatolii Lunacharskii, "Mark Shagal," *Kievskaya Mysl*, No. 73, May 14, 1914.
- 7 Williams, *Artists in Revolution*, 53.
- 8 Mikhail P. Lazarev, *David Shterenberg, 1881–1948* (Moscow: Art-Rodnik, 2006).
- 9 Mark Etkind, *Natan Al'tman* (Moscow: Sov. Khudozhnik, [1971]).
- 10 Benjamin Harshav, *Marc Chagall and His Times: A Documentary Narrative* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2004), 48–49; Jonathan Wilson, *Marc Chagall* (New York: Schocken, 2007), 3. See also Viktor Martinovich, *Rodina: Mark Shagal v Vitebske* (Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017).
- 11 Wilson, *Marc Chagall*, 33–53; Benjamin Harshav, *Marc Chagall on Art and Culture* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2003), 10.
- 12 Harshav, *Marc Chagall on Art and Culture*, 12.
- 13 *Sturm Bilderbücher I: Marc Chagall* [Sturm Picture Books I: Marc Chagall] (Berlin: Verlag Der Sturm, 1923).
- 14 Wilson, *Marc Chagall*, 52–53; Harshav, *Marc Chagall on Art and Culture*, 11.
- 15 Lunacharskii, "Mark Shagal."
- 16 Sheila Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky October 1917–1921* (London: Cambridge University Press, 1970), 7.
- 17 "Anatoly Lunacharsky: Marc Chagall (1914)," in Harshav, *Marc Chagall and His Times*, 215. Here Lunacharsky is drawing a parallel to Remisov's interest in Russian folklore and imitations of medieval folk tales.

- 18 Ibid.
- 19 Ibid.
- 20 O'Connor, *The Politics of Soviet Culture*, 17–18.
- 21 In 1917 over 65 per cent of the adult population were illiterate but by the time Lunacharsky left office in 1929, it was virtually zero.
- 22 Anatoly Lunacharsky, "To All Who Teach," May-June 1918, <https://www.marxists.org/archive/lunachar/works/teachers.htm> (accessed May 25, 2020).
- 23 Natalia Murray, *Art for the Workers: Proletarian Art and Festive Decorations of Petrograd, 1917–1920* (Leiden, Boston: Brill, 2018), 93.
- 24 Ibid., 95.
- 25 Alexandre Benois and Sergei Diaghilev were offered the position first, see *ibid.*
- 26 O'Connor, *The Politics of Soviet Culture*, 19.
- 27 Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment*, 2.
- 28 Ibid., 1-2. See also Williams, *Artists in Revolution*, 24.
- 29 Murray, *Art for the Workers*, 104.
- 30 Ibid., 100.
- 31 Ibid., 101.
- 32 O'Connor, *The Politics of Soviet Culture*, 70.
- 33 Anatolii Lunacharsky and Yuvenal Slavinsky, "Theses of the Art Section of Narkompros and the Central Committee of the Union of Art Workers Concerning Basic Policy in the Field of Art, 1920," in *Russian Art of the Avant-garde: Theory and Criticism*, ed. John E. Bowlt (New York: Thames and Hudson, 2017), 183–84.
- 34 Williams, *Artists in Revolution*, 53.
- 35 Murray, *Art for the Workers*, 103.
- 36 Ibid., 105.
- 37 Christina Lodder, Martin Hammer, *Constructing Modernity: The Art and Career of Naum Gabo* (New Haven, London: Yale University Press, 2000), 57.
- 38 Harshav, *Marc Chagall and His Times*, 252.
- 39 Marc Chagall, "Pis'mo iz Vitebska" (Letter from Vitebsk), *Iskusstvo kommuna* (Art of the Commune) 3 (December 22, 1918): 1, cited in Pamela Kachurin, *Making Modernism Soviet: The Russian Avant-Garde in the Early Soviet Era, 1918–1928* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 2013), 38.
- 40 Wilson, *Marc Chagall*, 71.
- 41 Aleksandra Shatskikh, "K. Malevich v Vitebske," *Iskusstvo* 2 (1988): 38–43; see also Aleksandra Shatskikh, *Vitebsk: The Life of Art* (New Haven, CT: Yale University Press, 2007), 93.
- 42 Shatskikh, *Vitebsk: The Life of Art*, 27.
- 43 Ibid., 53.
- 44 Mark Shagal, "Revoliutsiia v iskusstve" (Revolution in Art), in *Revoliutsionnoe Iskusstvo* (Revolutionary Art) (Vitebsk, 1919), 2-3. I am grateful to Willem Jan Renders for providing me with a copy of the original issue along with an English translation by Alexander Lisov. See also Alexander Lisov, "The Vitebsk Debate on Revolutionary Art, 1918-19," in *Chagall, Lissitzky, Malevitch The Russian Avant-garde in Vitebsk, 1918-1922*, ed. Angela Lampe, exh. cat. (Paris: Centre Pompidou; Munich: Prestel, 2018), 29–32.
- 45 Ibid. English in Harshav, *Marc Chagall on Art and Culture*, 31.
- 46 Ibid., 31–32.
- 47 Ibid.
- 48 Ibid., 32.
- 49 Wilson, *Marc Chagall*, 68.
- 50 "Report by the Artist Marc Chagall Concerning the Art College (August 1918)," in Harshav, *Marc Chagall and His Times*, 247.
- 51 Ibid.
- 52 Marc Chagall, "O Vitebskom narodnom khudozhestvennom uchilishche" (On the Vitebsk People's Art School), *Shkola i Revoliutsiia* (School and Revolution), Nos. 24-25 (August 16, 1919): 7-8, cited in Angela Lampe, "A Revolutionary Laboratory," in *Chagall, Lissitzky, Malevitch The Russian Avant-garde in Vitebsk, 1918-1922*, ed. Angela Lampe, exh. cat. (Paris: Centre Pompidou; Munich: Prestel, 2018), 13. For full text, see *ibid.*, 228–29.
- 53 Aleksandr Romm, "Vitebskaia gosudarstvennaia khud. masterskaia" (The Vitebsk State Art Studio), *Iskusstvo* (Art), 2–3 (1921): 24, quoted in Kachurin, *Making Modernism Soviet*, 57.

SUOMEN SILLAN RAKENTAJAT JA HÄVITTÄJÄT

Heimoaate, kulttuurimorfologiat ja 'eurooppalaisuus'
Viron taiteen näyttelyn kontekstissa vuosina 1929–1930

doi.org/10.23995/th.s.673.c1178

”...jos nämä taideteokset tarjoavat teille jotakin Eestistä, jos ne saattavat teidät paremmin ymmärtämään jotakin asianhaaraa Eestissä ja pystyvät tuomaan eestiläisen elämän ja luonteen teitä lähemmäs, niin olisi näyttelyn tarkoitus saavutettu.”¹

Helsingin Taidehallissa avattiin helmikuussa 1929 Viron taidetta esitellyt näyttely. Kuten yllä mainitusta Viron Suomen-lähettilään, Aleksander Hellatin, avajaisissa pitämän puheen sitaatista ilmenee, hän toivoi, että näyttelyn teokset toisivat virolaisuuden tutummaksi. Tämä olikin piirre, mihin Suomessa julkaistuissa taidenäyttelyn arvosteluissa keskityttiin. Niissä ei haluttu tarkastella ainoastaan yksittäisen kansan taidetta ja ominaispiirteitä, vaan kirjoittajien odotuksiin vaikutti monesti myös heimoaate eli kulttuurinationalistinen oletus suomalaisten ja virolaisten etnis-kulttuurisesta yhteenkuuluvuudesta.² Heimoaate ilmeni selkeästi esimerkiksi näyttelyn avanneen opetusministeri Lauri Ingmanin puheessa. Hän toteasi Viron hengenviljelyn pohjautuvan meille läheiseen kansansieluun ja näyttelyn olevan uutena todistuksena Suomen suvun mahdollisuuksista ihmiskunnan henkisen viljelyksen kilpailulla ja kertovan siitä, että ”meidänkin heimollamme” on jotakin omaperäistä ihmiskunnalle annettavana.³

Viron taiteen näyttely oli huomattava tapahtuma, avajaisiin osallistui tasavallan presidentti sekä joukko ministereitä ja noin tuhat kutsuvierasta. Näyttely noteerattiin laajalti Helsingissä ilmestyneissä sanomalehdissä ja kausijulkaisuissa. Sanomalehdissä annettiin puheenvuoro myös virolaisille taiteentuntijoille, mutta näyttelystä kirjoittivat ajan merkittävät suomalaiset taidekriitikot, kuten Onni Okkonen (*Uusi Suomi*), Signe Tandefelt (*Hufvudstadsbladet*), Edvard Richter (*Helsingin Sanomat*), Aune Lindström (*Ilta-lehti*), Ludvig Wennervirta (*Tulenkantajat*) ja Nils-Gustav Hahl (*Nya Argus*).

Tutkin artikkelissani Viron taiteen näyttelystä syntynyttä lehtikirjoittelua ja sitä, miten Suomen ja Viron välinen heimoaate ja Lauri Ingmanin puheestakin luettava suomalaisten hieman ylemmydentuntainen, ”Suomen sukua” ja ”meidän heimoa” korostanut asenne vaikutti mahdollisesti kirjoituksiin. Olen pyrkinyt löytämään kaikki näyttelyä käsittelevät kirjoitukset.⁴ Rajaan aineistoni vuosiin 1929–1930, koska näyttelyyn liittynyt heimoaate sekä Viron ja Suomen välistä kulttuurista valta-asetelmaa koskenut kirjoittelu jatkui vielä vuonna 1930, erityisesti *Tulenkantajat*-lehdessä. Pohdin, onko suomalaisten Viroon kohdistamissa asenteissa havaittavissa empaattista uteliaisuutta, vai onko niissä löydettävissä

myös patronisoivia ja kulttuurista hegemoniaa ilmentäviä sävyjä. Onko arvioissa ilmeviä 'virolaisuuden' määrittelyjä syytä toisin sanoen tarkastella jopa osittain postkolonialistisesta näkökulmasta?

Pohdinta Viron 'nuoren' taiteen kansallisista ominaispiirteistä liittyi heimoaateen ohella läheisesti myös Oswald Spenglerin kulttuurimorfologiseen ajatteluun. Siinä kulttuurien nuoruutta, kukoistusta ja ylikypsyyttä kuvaavat biologiset kasvumetaforat määrittivät kansakuntien kohtaloita ja yhdyntivät uusia kansallisvaltioita innostaneeseen nationalistiseen ajatteluun.⁵ Omaleimainen ja elinvoimainen taidetraditio oli tässä viitekehyksessä osoituksena oikeutuksesta kansalliseen olemassaoloon, ja siksi taiteesta haettiin mieluummin ja kehäpäätteläisesti kansallisia piirteitä.⁶ Spenglerin "Länsimaiden perikato" (*Der Untergang des Abendlandes*) ilmestyi saksaksi vuosina 1918–1922, ja sen ajatukset tunnettiin Suomessa ainakin pintapuolisesti.⁷ Spengleriläisestä näkökulmasta oli anteeksiannettavaa, jos kulttuurin traditio oli nuorta, koska juuri nuoruus oli taiteen elinvoimaisuuden takeena. *Tulenkantajat*-lehdessä korostettiin Viron elinvoimaisuutta siinä määrin, että Lauri Viljanen halusi suomalaisten menneen "Eestin kautta Eurooppaan".⁸ Artikkelin loppuosassa käsittelemäni sitä, miten tämä virolaisuuden läpi nähty eurooppalaisuus vaikutti heimoaatteeseen ja tulenkantajien kulttuuriseen itseymmärrykseen.

Heimoaateen historiaa

Viron ja Suomen välille syntynyttä heimoaatetta voidaan pitää nationalismiin piiriin kuuluvana ilmiönä. Sille oli leimallista etsiä kulttuurista ja etnistä yhteenkuuluvuutta Suomen ja Viron kansallisten ominaispiirteiden kesken. Heimoaateen fraseologiseksi iskulauseeksi tuli puhe "Suomen sillan" rakentamisesta, ja itse käsite "Suomen silta" on peräisin Virosta.⁹ Sekä Suomelle että

Virolle oli jo 1800-luvulla ominaista nähdä oma kansa omaperäisenä kielellisenä ja kulttuurisena yhteisönä. Viron kansallisen identiteetin määrittelylle oli lisäksi ominaista se, että Suomen kulttuuria pidettiin esikuvallisena, koska Suomella oli autonominen asema Venäjän vallan alaisuudessa. Suomalaisuus liitettiin Virossa sukulaisuuteen viimeistään 1880-luvulla.¹⁰

Virolaisten kiinnostus Suomen kulttuurisaa- vutuksia kohtaan vahvistui suurlakkovuoden 1905 jälkeen, jolloin monet Noor-Eestin eli nuorvirolaisen liikkeen edustajat tulivat Helsinkiin opiskelemaan ja alkoivat pitää Suomea välittäjämaana 'eurooppalaisille' pyrkimyksilleen. Viron itsenäistyttyä Tarton yliopistosta tehtiin vuodesta 1919 lähtien leimallisesti virolaisen sivistyksen ja kansallisen rakennuksen yliopisto, ja siihen tehtävään haluttiin professoreita myös Suomesta. Tämä lisäsi suomalaisten kiinnostusta Viron kulttuurielämää kohtaan. Monet Viroon liittyvät ilmiöt herättivätkin Suomessa kiinnostusta vasta tässä vaiheessa. Tarttoon perustettiin Suomalais-Virolainen Ylioppilasklubi vuonna 1920 (vuodesta 1923 Akateeminen Heimoklubi) ja Helsinkiin Virolais-Suomalainen Ylioppilasklubi 1921 (vuodesta 1924 Akateeminen Heimoklubi). Suomalaisten Viro-kiinnostukseen sekoittui Helsingin yliopistossa 1920-luvun lopussa myös Suur-Suomi-ideologia, jossa Suomesta käsin haluttiin määritellä läheisten oletettujen sukulaiskansojen, jopa Viron, kuuluminen Suomen johtamaan kulttuuriseen ja poliittiseen kokonaisuuteen.¹¹

Näyttelyn taustaa: Ludvig Wennervirta ja Noor-Eesti

Viron taiteen näyttelyn suunnittelu alkoi kesällä 1925. Suomen Taiteilijaseuran silloinen puheenjohtaja Ludvig Wennervirta (1882–1959) kirjoitti yhdelle Noor-Eestin johtohahmolle, Friedebert Tuglasille. Sovittiin, että virolainen taidekriitikko Alfred

Vaga kirjoittaisi Taiteilijaseuran joulualbumiin taidemaalari Nikolai Triikistä, kuvanveistäjä Jaan Koortista ja maalari-graafikko Ado Vabbesta. Tuglas itse lupasi lähettää novellin, jonka aiheena oli taidemaalari Konrad Mägi.¹² Kaikki nämä kuvataiteilijat kuuluivat Noor-Eesti-liikkeeseen. Tuglasin kautta syntyi oletettavasti ajatus järjestää pieni Jaan Koortin teosten näyttely Helsinkiin Taiteilijaseuran näyttelyn yhteyteen syksyllä 1925. Wennervirta oli Koortin vierailun isäntänä, ja Koort kertoi tämän jälkeen, että Viron taiteilijat halusivat järjestää jo kevääksi 1926 näyttelyn Helsinkiin.¹³

Erinäisten viiveiden ja valmisteluvaiheiden vuoksi suunnitelma näyttelystä Helsingissä toteutui siis helmikuussa 1929, jolloin näyttely avattiin Helsingin Taidehallissa 9.2. kolmeksi viikoksi. Viron puolelta näyttelyn komissaari oli Juhan Raudsepp, ja näyttelyn toimikuntaa johti August Jansen. Toimikuntaan kuului Viron eri taiteilijajärjestöjen edustajia. Mukana oli yhteensä 270 taide-teosta ja 65 taiteilijaa.¹⁴ Näyttelyn rahoitti Virossa 1925 perustetun Eesti Kultuurkapitalin (Viron kulttuurisäätiön) alainen kuvataidesäätiö.

Näyttelystä sai jokseenkin kattavan kuvan siitä, mitä Viron kuvataiteessa oli itsenäistymisen jälkeen tapahtunut.¹⁵ Mukana oli joitakin jo 1800-luvulla toimintansa aloittaneita taiteilijoita, mutta pääosan muodostivat Tartossa muodostetun Pallas-taiteilijaryhmän, Tallinnassa toimivan ”Viron kuvaamataiteilijoiden keskusyhdistyksen” (Eesti Kujutavate Kunstnikkude Keskühing) ja ”Viron taiteilijoiden ryhmän” (Eesti Kunstnikkude Rühm) edustajat. Kuvataiteilija ja näyttelytoimikunnan sihteeri Märt Laarman (1896–1979) kirjoitti näyttelyluettelon johdantoluvun. Hän esitteli siinä näyttelyn taiteilijat ja kertoi muun ohella, että ensimmäinen Viron taiteen näyttely järjestettiin niinkin myöhään kuin vuonna 1900 Tartossa.¹⁶

Suomen puolelta näyttelyhankkeen johdossa oli Suomen Taiteilijaseuran puheen-

johtaja Ludvig Wennervirta. Hän totesi osuudestaan myöhemmin heimoaатteen hengessä, että koska hän edusti ”kansallista suuntaa”, hän koetti edistää suomalaisvirolaisia suhteita aina, kun se oli mahdollista.¹⁷ Taidesuhteiden vaalimisessa hän kääntyi siis Noor-Eesti-liikkeen puoleen. Nuorvirolaisten pyrkimykset eivät olleet Wennervirrälle vieraita, sillä hän oli tutustunut yhteen nuorvirolaisten keskushahmoista eli Gustav Suitsuun jo 1910-luvulla. Suitsusta tuli sittemmin Tarton yliopiston kirjallisuustieteen professori.¹⁸ Ystävyys oli niin läheistä, että Suits halusi vuonna 1930 vastikään väitöskirjan tehneen Wennervirran Tarton yliopiston taidehistorian professoriksi.¹⁹

Wennervirta kirjoitti itse arvion Viron taiteen näyttelystä *Tulenkantajat*-lehteen vuonna 1929. Hän korosti Noor-Eesti-liikkeen merkitystä Viron taiteelle ja viittasi liikkeen tunnuslauseeseen ”Olkaamme virolaisia, mutta tulkaamme samalla eurooppalaisiksi”.²⁰ Wennervirrälle nuorvirolaisen liikkeen merkittävimmät taiteilijat olivat Nikolai Triik, Konrad Mägi ja Jaan Koort. Näyttelyn uusinta taidetta katsellessa hänestä tuntui kuitenkin siltä kuin painopiste olisi siirtynyt liikaa eurooppalaisuuden puolelle. Hän toivoikin, että seuraavalla näyttelykerralla Viron taiteen kansalliset erikoispiirteet esiintyisivät nykyistä selvemmin ja teoksiin olisi tullut lisää herkistynyttä sie-lukkuutta.²¹ Uusimmalla taiteella Wennervirta viittasi ”Viron taiteilijoiden ryhmään” ja sen kubistiseksi ja konstruktivistiseksi luonnehdittuun taiteeseen, jota mm. Märt Laarman edusti.

Helsingin Sanomissa julkaistiin samaan aikaan virolaisen nuorvirolaista liikettä lähellä olleen taidekriitikko Alfred Vagan alustus Viron taiteesta. Hän tähdensi, että Noor-Eestin siihen saakka kirjallisuuspainotteiseen liikkeeseen noin 1908–1910 liittynyt taiteilijapolvi pyrki tietoisesti kansallissivistykselliseen tehtävään. Tarkoitus oli näin kohottaa Viron taide kansainväliselle tasolle

sulattamalla kansainvälisen taiteen parhaimmat puolet kansalliseen perustaan.²² Vagan kirjoitus ja toisaalla *Uudessa Suomessa* julkaistu Viron taiteen kansallista narratiivia ja Noor-Eestin roolia korostanut taidekriitikko Rasmus Kangro-Poolin esittely maan taiteen kehityskulusta olivat omiaan suuntaamaan suomenkielisiä lukijoita tarkastelemaan näyttelyn taidetta heimoaatteen näkökulmasta.²³ Märt Laarmanin kirjoittama näyttelyluettelon esipuhe julkaistiin myös *Hufvudstadsbladetissa*, ja siitä saattoi puolestaan lukea, että Laarman ei Viron taidetta luonnehtiessaan antanut erityistä painoa sen paremmin Noor-Eesti-liikkeelle kuin kuvataiteen kansallisten erityispiirteiden tarpeelle. Hän puhui kyllä veljeskansasta ja sanoi lopussa, että virolaiset rohkenevat nyt esittää saavutuksiaan taiteen poluilla, joilla suomalaiset suurmestarit olivat jo ehtineet menestyksekkäästi astella.²⁴

Näyttelyn asettamista heimotunteen raameihin sekä käsitystä suomalaisten esikuvallisuudesta ja edelläkävijyydestä edisti se, että virolainen kulttuuriälymys oli 1800-luvun lopulta lähtien ja ainakin vielä nuorvirolaisten keskuudessa vuosina 1905–1909 identifioinut itsensä osin Viron ja Suomen muodostaman kokonaisuuden kautta, missä Suomi nähtiin korkeakulttuurin asteelle päässeenä sukulaiskansana.²⁵ Akateeminen Heimoklubi Suomessa oli julkaissut Helsingissä 1926 *Viron-kirjan*. Tuglas kertoi siinä Viron omaperäisen kulttuuriluonteen ilmentämisen olleen Noor-Eestin käymän kansallisen ja kansainvälisen dialogin tulos. Liike halusi irti venäläisestä ja saksalaisesta vaikutuspiiristä, ja siihen oli hänen mukaansa tarvittu gallialaisen ”ylikypsän” kulttuurin ja skandinaavisen raikkaan aatemaailman vastamyrry.²⁶ Saksa ja Venäjä olivat Virossa vieraina pidettyjä pitkäaikaisia hallitsijoita, ja siksi maiden kolonisoivista vaikutteista haluttiin irrottautua.²⁷ Alfred Vaga kirjoitti samaten siitä, miten Noor-Eestin taiteilijoiden päämääränä oli päästä eroon saksalais-

venäläisen provinsialismin ummehtuneisuudesta yhdistämällä Euroopan uusimman taiteen ja Pohjoismaiden lahjakkuuksien esikuvallisuus Viron kansalliseen tunne-elämään.²⁸

Suomessa venäläisvastaisuus oli 1920-luvulla vielä voimakkaampaa kuin Virossa.²⁹ Lehtien kirjoittelussa kiinnitettiin huomiota Saksan ja Venäjän kielteisiin vaikutteisiin ja annettiin ymmärtää niiden olevan virolaisuudelle vieraita. Kriitikko ja taidehistorian professori Onni Okkonen arvioi, että kubismilla oli Virossa tärkeä tehtävä venäläisen väritunteen ja saksalaisen deskriptiivisyyden vastapainona sekä maun puhdistajana ja tyylitunteen luoja.³⁰ Taidemaalari ja arkkitehti Uno Alanko puolestaan näki Viron taiteessa ilmeisiä venäläisiä vaikutteita, minkä hän arveli johtuvan vanhempien taiteilijoiden Venäjällä saamasta koulutuksesta ja siitä, että nuoret eivät olleet vielä ehtineet löytää yksilöllistä ilmaisuun.³¹

Kulttuurintutkimuksellisesta näkökulmasta näissä nuorvirolaisten ja mainittujen suomalaisten kommentoissa kiinnostavaa on ensinnäkin se, että tietyt venäläisinä ja saksalaisina pidetyt piirteet Viron taiteesta toiseutetaan ja tehdään ikään kuin vieraiksi ja asiaan kuulumattomiksi. Voidaan kysyä, oliko näin annettu kuva Viron taiteesta vääristävä, Edward Saidin terminologiaa mukaellen väärä ja toiseutettu kuva (*false image*) Viron taiteen olemuksesta.³² Mainituissa suomalaiskommenteissa kyse oli viime kädessä vallankäytöstä ja siitä, miten ihmisryhmiä ja heidän kulttuurisaavutuksiaan representoidaan ja miten heidän identiteeteistään tehdään eri määritelmillä neuvottelujen ja uudelleenneuvottelujen kohteita.³³ Suomalaisten valta-asemaa ja kulttuurista hegemoniaa korostava asenne ilmeni hyvin myös monissa väitteissä, joissa annettiin ymmärtää, että suomalaisilla on virolaisia pidempi taidetraditio takanaan. Näin sanoivat esimerkiksi Edvard Richter, Aune Lindström, Nils-Gustav Hahl ja Signe Tandefelt.³⁴

Heimoaate ja kolonialismi

Heimoaateen nimissä tapahtunutta ”väärää” ennakoasenteellisuutta ja ehkä tiedostamatontakin ajatustason kolonisaatiota tai rodullistamista³⁵ on luettavissa niissä kommentteissa, joissa virolainen taide haluttiin nähdä kutakuinkin yhtenevänä sen kanssa, millaiseksi suomalainen omaperäisyys miellettiin. Wennervirran ohella Suomesta käsin asemoituvan kansallisen yhtenevyyden perään haikaili taidearvostelija Aune Lindström. Hänen mielestään juuri suomalaisilla oli heimoustunteen myötä parhaat edellytykset virolaisen luonteen ja sivistyksen ymmärtämiseen. Lindström katsoi siis Viroa ennakolta vääristävän sapluunan läpi. Itse näyttelyn hän koki kuitenkin laadultaan kirjavaksi ja oleti jäykän ja itseensä sulkeutuneen suomalaisen vaivaantuvan, kun tämä koettaa etsiä sukulaispiirteitä näyttelyn vuloaan värirunsauden ja yleismaailmallisuuden joukosta.³⁶ Ruotsinkielinen Signe Tandefelt etsi Wennervirran tavoin kansallista ominaislaatua mutta totesi etnonationalismin hengessä, että virolaiset olivat unohtaneet, että taiteella on viime kädessä juuret siinä maassa, joka antaa kansalle sen luonteen. ”Virolaista luontotunnetta” hän ei löytänyt yhdestäkään teoksesta. Hän olisi toivonut näkevänsä välitöntä, itsensä kuuntelemisen kautta syntynyttä vaistonvaraista taidetta, mutta kypsintä ja ehjintä hänelle oli näyttelyn konstruktivistinen taide.³⁷ Myös Nils-Gustav Hahl kiinnitti huomiota sellaisen taiteilijan puuttumiseen, joka olisi tulkinnut erityisesti virolaista maisemaa.³⁸

Noor-Eestin merkitystä Viron kansallisen taiteen luomisessa on Virossa korostettu 2000-luvulle saakka.³⁹ On kuitenkin huomautettu, että nuorvirolaisten eurooppalaisuuden ihailu merkitsi ulkoisten vaikutteiden kulttuurisessa omimisessaan tiedostamatonta itsekolonisaatiota. Virolainen Tiit Hennoste luetteli 2008 ilmestyneessä esseessään tukun kulttuuriselle kolonialis-

mille ominaisia ja nuorvirolaista kulttuuria koskettaneita piirteitä. Näitä piirteitä voi löytää myös aiempina mainituista suomalaisista kirjoituksista, joissa Hennosten mukaan kolonisoivaa oli muun muassa se, että taidearvostelijat katsoivat virolaisuutta oman näkemismallinsa läpi ja tiesivät ikään kuin ennakolta, millaista virolaisen taiteen pitäisi olla. Toinen kolonialistinen piirre on pyrkimys kulttuurin puhtauteen ja klassillisuuteen, mikä tässä kontekstissa liittyy juuri edellä mainittuihin pyrkimyksiin päästä eroon Viron taiteessa nähdystä venäläisyydestä ja saksalaisuudesta.⁴⁰

Suomalaisten kokemaan heimotunteeseen kytkeytyi selvimmin kolonialistinen elei jopa imperialistinen elementti Elsa Enäjärven arvioissa. Enäjärvi oli puolisonsa Martti Haavion tavoin innokkaimpia heimoaateen kannattajia.⁴¹ Ainakin tässä yhteydessä hän näki Viron kanssa tehtävän heimoityön kuitenkin enemmän Suomen kulttuuriin laajentamisena ulospäin, ”Suomen tärkeänä voimanlisänä”, kuten hän totesi.⁴² Hän edustikin käsittelemisensä arvioissa ainoana Suur-Suomi-ajattelun värittämää heimoaateetta.

Enäjärven kynästä tuli oletettavasti myös *Tulenkantajat*-lehden kolmannessa numerossa vuonna 1929 julkaistu päätöksellinen vironkielinen kirjoitus, joka ilmestyi vähän ennen kuin näyttely Helsingissä avattiin. Siinä kerrottiin, että virolaiset ja suomalaiset olivat itse asiassa kansoina samaa alkujuurta ja heillä olikin yhteinen historia, kunnes he hajaantuivat Itämeren vastakkaisille puolille ja unohtivat toisensa. Siitä huolimatta he säilyttivät kielensä, tapansa ja ennen muuta psyykensä yhdensukuisina. Lopuksi kirjoittaja totesi, että nyt kun ”verisiteisiin” punotaan näyttelyn myötä myös kulttuurisiteet, niin suomalaiset ja virolaiset ovat jälleen yksi kansa.⁴³ Kirjoitus on hyvä esimerkki Anthony D. Smithin esille tuomasta nationalismin muodosta, joka ikään kuin olettaa ”kansakunnan ennen nationalismia” ja on

luonteeltaan primordialistinen ja etnistä yhtenevyyttä sekä sen kulttuurisia merkkejä korostavaa.⁴⁴

Kulttuurimorfologiat ja kansakunnan nuoruus diskurssina

Kaikki kirjoittajat eivät kuitenkaan ottaneet heimoyhteyttä tai kansallisenä pidettyä luontotunnetta taidenäyttelyarvostelujensa keskeiseksi mittapuuksi. Toinen lähtökohta oli huomion kiinnittäminen Viron nuoruuteen ja siitä tulevaan elinvoimaan kansakuntana. Kuten sanottu, näissä arvioissa on yhteys Spenglerin kulttuurimorfologioihin ja ajatukseen siitä, että nuoret kansakunnat voivat vielä pelastaa Euroopan lännen rappiolta. Nuoreksi mielletyn kulttuurin priorisointi voidaankin nähdä osana laajempaa itsearviointia, jota maailmansodan jälkeen syntyneissä uusissa eurooppalaisissa reunavaltioissa harjoitettiin.⁴⁵ Ajatustapaa ilmentää suoraan *Tulenkantajat*-lehdessä alkuvuonna 1929 ollut pääkirjoituksen loppukaneetti ”Nyt on tullut Euroopan nuorten (harv.) kansojen aika!”⁴⁶

Onni Okkonen suhtautui omassa arvostelussaan Viron taiteen ’nuoruuteen’ varsin avoimin mielin. Aluksi hän pohti, onko Viron taide luonteeltaan kansallista vai onko se vain jonkinlainen välialue viereisten germaanisten ja venäläisten taidepiirien välillä. Hänelle vaikutelmana oli, että virolaisella taiteella oli jo kasvupohja, joka oli ehkä viitaalisempi kuin Suomen vaikka ei yhtä syvä ja omavoimaisesti viljelty. Okkoselle suomalaisten taiteilijoiden vikana oli kuitenkin se, että he syventyessään usein unohtivat, mitä he tavoittelevat.⁴⁷ Nuoren kansan voimaan viittasi myös Aune Lindström. Hänelle virolainen oli sekarotuisempi kuin suomalainen ja siten vaikutteille taipuisampi ja alttiimpi. Tällainen alttius oli tosin hänen mukaansa ominaista jokaiselle eteenpäin pyrkivälle nuorelle kansalle.⁴⁸ Edvard Richter piti virolaisia joustavina, taipuisina, mukautuvina ja

kehityskelpoisina.⁴⁹ Myös Nils-Gustav Hahl katsoi Lindströmin tapaan, että Viro haluaa nuorena valtiona kohottautua länsimaiseen kulttuuripiiriin.⁵⁰ Signe Tandefelt käytti samaten nuoruusmetaforaa todetessaan, että hän tunsii olevansa vakuuttunut siitä, että Viron nuorella taiteella on puuttuvasta kypsyydestään ja kehittymättömästä maustaan huolimatta tarpeeksi voimia ja uskoa, joilla pääsee pitkälle.⁵¹

Onkin kiinnostava verrata Okkosen ja Lindströmin puhetta suomalaisten passivisuudesta virolaisissa nähtyyn virkeyteen. Oletettu virkeys tuntui tuovan lisäarvoa myös heimoaatteelle, mikäli on uskominen Enäjärven väitettä siitä, että Viron taidenäyttely sai hänet tuntemaan kuin hän olisi herännyt puolinukkuneen luonnonkansan tasolta toimivan länsimaisen ihmisen nykyyhetken tasolle.⁵² Jotain vastaavaa tapahtui myös *Aitosuomalainen*-lehden kriitikolle, joka saattoi näyttelystä lähtiessään tuntea, että Viron taide oli äkkinäisestä kasvustaan huolimatta – tai ehkä juuri siksi – kykenevä antamaan rohkeutta ja rakenteellista voimaa, jota Suomen taiteesta vielä niin suuressa määrin puuttui.⁵³

Viron taiteen elinvoimaisuutta korostavat kommentit osuivat Suomessa ilmeisen otolliseen maaperään, sillä Suomen maalaus-taiteessa korostettiin pitkään tunnevoimaista näkemystä ja välitöntä luonnonkuvausta. Yksi sen merkittävimpiä puolustajia oli juuri Wennervirta. Näkemystä ryhdyttiin kuitenkin vastustamaan näihin aikoihin. Kaivattiin henkisyttä ja klassisuutta ja älyn kirkastamaa taidetta, mitä korostivat esimerkiksi Onni Okkonen ja Uno Alanko sekä William Lönnberg.⁵⁴

Selkein kulttuurimorfologinen viitekehys Viron taiteelle löytyy Uno Alangon tekemästä arvioinnista. Alanko oli tuolloin Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun rehtori. Hän ei arvioinut näyttelyä suomalais-kansallisten silmälasien läpi vaan korosti enemmän universaaleina pitämiään sielul-

lisiä ja henkisiä arvoja.⁵⁵ Hänen mukaansa Viron taiteelle oli ominaista ”joustava äly [-] josta tulee kerran kasvamaan uusi maailmankulttuuri ja taidetyyli”. Uudelle omistautuminen ei Alangon mielestä tarkoittanut sitä, että virolaiset kadottaisivat itsensä, koska he luottivat tarpeeksi rotuve-reensä tietoisina siitä, että ominaislaatu säilyy, kun uppoutuu rehellisesti ja koko sielullaan työhön. Taiteen kuului kietoa mennyt tulevaisuuteen ja siten luoda uusia henkisiä arvoja, joiden kautta kansa kasvaa ja kehittyy. Näyttelyssä oli Alangolle jo erityisen lupaavia merkkejä siitä, että nuorimmat taiteilijat olisivat löytämässä itsensä, ja kunhan tämä tapahtuisi, saattaisi heidän taiteessaan löytää sekä maailmankansalaisen, virolaisen että yksilön. Tämä tarkoitti Alangolle samalla kulttuurin tyyliä, kansallista tyyliä ja henkilökohtaista tyyliä. Spengleriläisessä morfologiassa Viron taide oli siis Alangon mukaan kaikista kiinnostavimmassa ja luovimmassa vaiheessaan eli aikuisuutensa (Spenglerin termin ”miehuutensa”) kynnyksellä: ”Viron maan yli puhaltavat raikkaat tuulet ja siellä työskennellään miehekkäällä otteella.”⁵⁶

Eläköön ”Suomen sillan” sortuminen!

Viron taiteen näyttelyn Suomessa saamasta huomiosta huolimatta sellainen heimoaate, jossa Virosta katsottiin suomalaisia ylöspäin, oli 1920-luvun lopussa jo hiipumassa. *Tulenkantajat*-lehden piirissä asetelma kääntyikin tässä vaiheessa jo pääläelleen eli virolaiset nähtiin esikuvallisina ja eurooppalaisina.⁵⁷

Alussa lehden Viro-innostukseen liittyi myös vihamielisyys Suomen ruotsinkielisiä kohtaan. Lehden kirjoittajiin kuului alkuaikoina Elsa Enäjärvi. Hän harmiteli *Tulenkantajien* näytenuumerossa sitä, että suomalainen ei ollut päässyt suoraan kulttuuriyhteyteen maailman kanssa, vaan se oli tapahtunut ainoastaan ruotsalaisen välitystyön kautta. Siksi suomalaiset olivat jääneet eurooppalaisuudesta jälkeen.

Kirjoituksen lopussa oli lihavoituna ja laatikoituna huudahdus ”Me olemme Eurooppa! Me olemme nuori Eurooppa!”⁵⁸

Sen lisäksi, että *Tulenkantajat* tervehti ilolla Viron taiteen näyttelyä⁵⁹ ja siinä ilmestyi Wennervirran arvio näyttelystä,⁶⁰ lehdes- sä ilmestyi vuosina 1929–1930 kuvituksena virolaista taidetta ainakin yhdeksässä eri numerossa.⁶¹ Siinä, missä Elsa Enäjärven vironkielinen intomieli Viron taidenäyttelyn johdosta perustui vielä perennalistisen nationalismin sävyttämään heimoaatteeseen,⁶² oli toisten *Tulenkantajat*-lehden kirjoittajien mielestä selvää, että yhteyksiä virolaisiin tuli vaalia ennen muuta sen takia, että he olivat suomalaisia edellä nykyhetken kuvauksen ja ajankohtaisten eurooppalaisten kulttuuri-virtausten tuntemuksessa.

Kirjailija Lauri Viljasen mukaan suomalaisten kuului mennä ”Eestin kautta Eurooppaan”. Hän viittasi toukokuussa 1930 tapahtuneeseen virolaisten kirjailijoiden vierailuun Helsingissä. Sen yhteydessä hän oli oivaltanut, että monet eivät tunne riviäkään virolaisten kirjailijoiden tuotannosta eivätkä siitä, millainen määrä tietoja ja tyylielämyksiä Venäjän, Saksan, Ranskan ja Englannin kirjallisesta sivistyksestä oli kulkenut virolaisten aivojen läpi. Viljanen korosti evolutionistisessa hengessä, että suomalaisten olisi opittava veljesmaalta sitä hermovireyttä ja älyllistä uteliaisuutta, mikä on nuoren elämänkelpoisen sivistyksen tuntomerkki.⁶³ Kirjoituksen loppuun oli ladottu isolla huudahdus ”Eläköön ’Suomen sillan’ sortuminen!” Virolainen Henrik Visnapuu oli häiriköinyt tällä tokaisulla kirjailijavierailun illallisia, ja sukkelana pidetty tempaus oli tulenkantajille osoitus ”etenkin taiteilija- ja intelligenssipiireissä” tunnetusta tympään- tymisestä heimoaatefraseologiaa kohtaan.⁶⁴

Kirjailijavierailuun palattiin *Tulenkantajissa* vielä syyskuussa 1930. Lehdessä referoitiin virolaisten mietteitä heimoaatteesta ja suomalaisten Viro-suhteesta. Samalla siteerattiin taidemaalari Märt Laarmanin ”Orja-

kansa” (*Orirahvas*) -kirjoitusta.⁶⁵ *Tulenkantajat* nosti esille sen, että Laarmanin mukaan yksi virolaisen orjamaisuuden tunnuksista oli juuri heimotunteen olemassaolo. Alkuperäistekstissä Laarman totesi virolaisten köyristävän orjamaisesti selkensä erityisesti ihannoidessaan Suomea, tuota ”henkisesti koteloitunutta umpimielisen ajatustavan omaavaa Ruotsin provinssia”. Suomalaisen heimotunne toteutui hänen mukaansa käytännössä sillä tavalla, että suomalainen saattoi tulla pyhäpäivisin laivalla Tallinaan juomaan viinaa ja tappelemaan.⁶⁶

Tulenkantajien ja muidenkin suomalaiskirjailijoiden innostus Viroa kohtaan alkoi olla niin ylitsevuotavaa, että se herätti virolaisissa hämmennystä. Siitä kertoo Viron kirjailijaliiton *Looming*-lehden päätoimittajan Johannes Semperin Viron ja Suomen kirjailijoiden eroavuuksien analyysi, jota referoitiin myös *Tulenkantajat*-lehdessä.⁶⁷ Semper ihmetteli suomalaisten puhetta Viron eurooppalaisemmudesta. Itsesyöttökset suomalaisten eristäytyneisyydestä tuntuivat hänestä peräti vaivaannuttavilta. Suomen kirjailijaliiton tiloissa pidetyllä vastaanotolla Semper oli kuitenkin pohtinut, että oliko se ”...todellakin heimotunnetta, alitajunnallista sukulaisuudentunnetta, jota vastaan olet aina ollut skeptillinen ja minkä nyt tunnet vastaanhangoittelusta huolimatta tässä heräävän eloon? Kenties, miltei.” Semper teki silti selvän eron virolaisen ja suomalaisen luonteen välille ja oletti suomalaisten pateettisten kehujen johtuneen siitä, että kyse oli tulenkantajien naiiveista unelmista. Semperin mielestä virolaiset pitivät naiiviutta lapsellisuutena. Hänen mukaansa virolaisilla oli tapana ironisoida itseään ja todellista kantaa tuli etsiä irvokkaan asenteen takaa.⁶⁸

Märt Laarmanin ”Orjakansa”-kirjoitus edustaa Semperin mainitsemää irvokasta kirjoitusasennetta parhaimmillaan. Laarman oli yksi tärkeimmistä Viron ”kubistikonstruktivistiseksi” luonnehditun suunnan edustajista Helsingissä pidetyssä Viron

taiteen näyttelyssä. Hänen taidekäsitykselleen ei ollut olennaista pyrkimys erityisesti kansallisen olemuksen ilmentämiseen, vaan tavoitteena oli uuden ajan koneihmisen kuvaaminen. Kirjallisuudessa tavoite näkyi tulenkantajien ihailmassa Johannes Barbaruksen *Geomeetrisine inimene*-runokokoelmassa,⁶⁹ joka julkaistiin vuonna 1924 ja jossa muun muassa kaivattiin runoutta, joka tunkeutuu rajattomaan avaruuteen pois yksilön ja kansakunnan tai maitten ja merten määrittämästä viitekehuksesta.⁷⁰ Kuvataiteessa tavoite ilmeni Märtilä Laarmanin manifestina vuonna 1926. Sen mukaan uudet kuvanveistäjät ja maalarit eivät ottaneet aihepiiriään kirjallisesta sisällöstä vaan muodoista ja väreistä ja rakensivat niistä teoksen, kuten insinööri rakentaa auton.⁷¹ Laarmanin ja monien muiden Eesti Kunstnikkude Rühmin taiteilijoiden tavoitteena olikin mekanišemmän ihmiskuvan mahdollisuuksien tutkailu.⁷² Laarman kirjoitti vuonna 1931, että uusi ihminen asettaa yleisinhimillisen etusijalle johonkin erityisesti kansalliseen nähden ja että on yhtäläillä vanha kuin uusi totuus, että ihminen on pohjimmiltaan osa kaikkeutta.⁷³ Siksi ei ollut ihme, että Suomen ja Viron erityisiä kansallisia juuria etsineet arvostelijat eivät löytäneet niitä kubistien ja konstruktivistien tuotannosta.

Yhteenveto

Viron taiteesta Suomessa vuosina 1929–1930 laadittuja kirjoituksia on mielekästä tarkastella heimoaateen ja Spenglerin kulttuurimorfologia-ajattelun viitekehysesä. Heimoaate oli monissa arvioissa kirjoitusten lähtökohtana ja innoittajana, ja siihen liittyi vahvasti myös ajatus siitä, että taiteen kuului ylipäättään kuvastaa kansanluonnetta. Samalla etnonationalismin tukema heimoaate, jossa oletettiin Viron taiteen samankaltaisuus Suomen taiteeseen nähden, näyttäytyi välillä isällisenä ja osittain kolonialistisena asenteena Viroa ja virolaisuutta kohtaan.

Virolaisuutta katsottiin monesti vääristävi- en suomalais-kansallisten silmälasien läpi, ja siitä haluttiin sulkea pois asioita, jotka eivät tukenet kuvaa välittömään luontotuntee- seen pohjautuvasta taidekäsityksestä, mikä ilmeni esimerkiksi Ludvig Wennervirran, Aune Lindströmin ja Signe Tandefeltin arvi- oinneissa. Samaten haluttiin sulkea pois ve- näläisiksi ja saksalaisiksi miellettyjä taiteen elementtejä, mihin ilmeisesti saatiin innoitus jo virolaisten Friedebert Tuglasin ja Alfred Vagan vuonna 1926 esittämistä arvioista. Näyttelyn järjestelyihin vaikuttaneen Lud- vig Wennervirran yhteys Noor-Eestiläisiin keskushahmoihin oli selvästi vaikuttamassa siihen, että heimotunne oli näyttelystä pu- huttaessa vielä niin merkitsevässä roolissa. Oli myös kiinnostavaa verrata myöhemmän virolaisen kulttuurintutkijan Tiit Hennosten arvioita Noor-Eestin itsekolonisoinnista nii- hin tapoihin, joilla suomalaiset tuolloin arvi- oillaan kolonisoivat käsitystä virolaisuudesta.

Viron taiteen näyttelyn vastaanotto tuotti kuitenkin myös juhlapuheita ristiriitaisem- pia kirjoituksia. Osittain kyse oli yllätykses- tä, kun Viron uusin taide ei avannutkaan heti lähettiläs Hellaksen toivomaa virolaisuuden olemusta tai siinä ei tunnettu ministeri Ing- manin olettamaa kansansielun läheisyyttä. Käytännössä kyse oli eroista, joita aiheutti suhtautuminen yhtäältä Noor-Eestin pii- ristä tuleviin taiteilijoihin ja toisaalta nii- hin taiteilijoihin, joiden katsottiin tekevän kubistis-konstruktivistista taidetta. Halusin tuoda artikkelin lopussa esille enemmän myös Märta Laarmanin taidekäsitystä, koska se auttaa ymmärtämään, miksi kubistiseksi ja konstruktivistiseksi luonnehditun taiteen omaksuminen oli erityisesti kansallisia piir- teitä etsineille hankalaa.

Uuno Alanko yhdisti Viron taidetta ar- viodessaan selkeimmin spengleriläisen ajat- telun biologiset kasvumetaforat kulttuuri- nationalismiin eli siihen, että yksittäisen tai- teilijan teoksesta voidaan parhaimmillaan lukea nousevan kansakunnan kulttuurin

olemus. Siinä missä heimotunteen kokemi- nen oli 1920-luvun lopussa ainakin virolais- ten näkökulmasta jo hieman vanhakantaista, vaikuttaa Spenglerin kulttuurimorfologiaan liittyvä nuorten kansakuntien elinvoiman tähdentäminen suomalaisen kulttuurihisto- rian viitekehyksessä uudelta tuulahdukselta. Viron kulttuuri näyttäytyi ikään kuin vitaa- lisen sykäyksen antajana myös Suomen tai- teelle ja kirjallisuudelle. Näyttelyarvostelujen ohella piirre ilmeni erityisesti tulenkantaji- en intomielisyydessä, jossa vedettiin yhtä- läisyysmerkkejä virolaisuuden ja eurooppa- laisuuden välille. *Tulenkantajat*-lehdessä kyseenalaistettiin nationalistisen heimoaat- teen juhlapuheet ja haluttiin nähdä Viro esi- kuvallisena nuorena eurooppalaisena kansa- kuntana.

FL Timo Huusko on Ateneumin taidemuse- on intendentti ja väitöskirjatutkija Turun yli- opiston taidehistorian oppiaineessa. Hänen väitöskirjatyönsä käsittelee alkuperäisyyden kaipuun ja nationalismin leikkauskohtia Suo- men maalaustaiteessa 1910-luvun puolivälistä 1930-luvun alkuun.

Viitteet

- 1 ”Virolaisen taidenäyttelyn avajaiset. Talvikauden huomattavin taidetapaus,” *Uusi Suomi* 10.2.1929.
- 2 Heimoaatteen kehittämisestä ks. Helena Sepp, ”Kulttuurisild või kaitseliin? Üks vaatenurk Soome-Eesti üliõpilassuhete arengule 1920.–1930. aastatel,” *Kulttuurisild üle Soome lahe. Eesti-Soome akadeemilised ja kultuurisuhted 1918–1944* (Tartu: Eesti kirjandusmuuseum, 2005).
- 3 ”Virolaisen taidenäyttelyn avajaiset. Talvikauden huomattavin taidetapaus,” *Uusi Suomi* 10.2.1929.
- 4 Lähteenäni oli Kansalliskirjaston digitaalinen lehtihakemisto digi.kansalliskirjasto.fi.
- 5 Oswald Spengler, *Länsimaiden perikato. Maailmanhistorian morfologian ääriäiviöjoja*. Lyhennetty laitos, 2. korjattu painos (Helsinki: Kirjayhtymä, 1996), 97 ja 95. Biologisten kasvumetaforien liittymisestä nationalismiin ks. myös Tutta Palin, ”Myöhään kukkiva lajike. Iän merkitys Ester Heleniuksen vastaanotossa ja julkisuuskuvassa,” teoksessa *Nainen kulttuurissa – kulttuuri naisessa*, toim. Viola Parente-Čapkova, Heidi Grönstrand, Ritva Hapuli ja Kati Launis (Turku: Turun yliopisto, 2015), 294.
- 6 Taiteen merkityksestä nationalismille ks. Anthony D. Smith, ”Nationalism and Modernity,” teoksessa *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930* (Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, 2002), 72, 75 ja 78–80.
- 7 Spengler oli käynyt luennoimassa Turussa vuonna 1924. Hannu Salmi, ”Kulttuurihistoria ja länsimaiden perikato,” Hannu Salmen professoriluento Turun akatemiatalossa 30.5.2012. <https://kulttuurihistoria.wordpress.com/2012/06/01/kulttuurihistoria-ja-lansimaiden-perikato/> Viitattu 28.12.2021.
- 8 Lauri Viljanen, ”Eestin kautta Eurooppaan,” *Tulenkantajat* 11–12/1930, 152.
- 9 Suomen silta – Soome sild – oli terminä jo *Kalevi-poeg*-eepoksessa ja heimoaatetta merkitsemässä Lydia Koidulan runossa 1869.
- 10 Kari Alenius, *Ahkeruus, edistys, ylimielisyys. Virolaisten Suomi-kuva kansallisen heräämisen ajasta tsaarinvallan päättymiseen* (Jyväskylä: Kustannus Pohjoinen, 1996), 66 ja 91.
- 11 Jenni Puolakka, *Kieli ja kulttuuri heimoveljeyden perustana. Kielitieteilijä Lauri Kettusen heimoaatteen synty ja ilmenemismuodot vuoteen 1924 saakka*. Aate- ja oppihistorian Pro gradu -tutkielma (Oulu: Oulun yliopisto 2013), 3–5; Marko Lehti, ”Suomi Viron isoveljenä. Suomalais-virolaisten suhteiden kääntöpuoli,” teoksessa *Suomi ja Viro: yhdessä ja erikseen*, toim. Kari Immonen ja Tapio Onnela (Turku: Turun yliopisto, 1998), 107–109.
- 12 Tuglas, Friedebert. *Friedebert Tuglas Wennervirralle, 18.7. ja 4.9.1925, Tallinna*. Kirje. Kansalliskirjasto, Helsinki. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256.
- 13 Koort, Jaan. *Jaan Koort Wennervirralle, 27.11.1925, Tallinna*. Kirje. Kansalliskirjasto, Helsinki. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256. Koortin teosten arvostelusta esim. Ludvig Wennervirta (”L.W.”), ”Taiteilijaseuran syysnäyttely,” *Iltalehti* 26.11.1925 ja Jalmari Lahdensuo (”J.L.”), ”Taiteilijaseuran syysnäyttely,” *Uusi Suomi* 27.11.1925. Arvioinneissa ei liitetä Koortin teoksia Viron taiteen kansalliseen narratiiviin.
- 14 ”Viron taiteen näyttely muodostuu edustavaksi kulttuuritilaisuudeksi,” *Uusi Suomi* 3.2.1929.
- 15 Viron tuon aikaisesta taiteesta *Eesti kunsti ajalugu 5: 1900–1940*, toim. Mart Kalm (Tallinn: Kultuuri-leht, 2010).
- 16 Näyttelyn luettelo on Kansallisgallerian tietopalveluyskikössä, Helsinki.
- 17 Wennervirta, Ludvig. ”Suhteita Viroon,” 8. *Biographica*. Kansalliskirjasto, Helsinki. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256.
- 18 Wennervirta, ”Suhteita Viroon”. Suitsun puoliso Aino Thauvón oli Wennervirran luokkatoveri Helsingissä.
- 19 Suits, Aino. *Aino Suits Wennervirralle, 8.8. ja 29.12.1930*, Tartto. Kirje. Kansalliskirjasto, Helsinki. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256. Myös Koort, Mari. *Mari Koort Wennervirralle, 5.1.1931*, Tallinna. Kirje. Kansalliskirjasto, Helsinki. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256.
- 20 Iskulauseen esitti ensimmäisenä Gustav Suits *Noor-Eesti*-lehdessä 1905.
- 21 Ludvig Wennervirta, ”Virolainen taidenäyttely,” *Tulenkantajat* 5/1929, 74–76.
- 22 Alfred Vaga, ”Viron taide,” *Helsingin Sanomat* 10.2.1929.
- 23 ”Viron taiteen kehityskulku. Kirj. tri Rasmus Kangro-Pool,” *Uusi Suomi* 9.2.1929.
- 24 Märt Laarman, ”Estlands konst,” *Hufvudstadsbladet* 9.2.1929.
- 25 Sepp, ”Kulttuurisild või kaitseliin,” 138–139.
- 26 Friedebert Tuglas, ”Uudempi virolainen kaunokirjallisuus,” teoksessa *Viron-kirja. Maa, kansa ja kulttuuri*, toim. Helsingin Akateeminen Heimoklubi (Helsinki: Kirja, 1926), 166.
- 27 Viron vironkielisten kulttuurisesta itsemäärittelystä 1860-luvulta vuoteen 1914 ks. Seppo Zetterberg, *Uusi Viron historia* (Helsinki: SKS, 2017), 177–202.
- 28 Alfred Vaga, ”Kuvaamataiteet,” teoksessa *Viron-kirja*, toim. Helsingin Akateeminen Heimoklubi (Helsinki: Kirja, 1926), 220.
- 29 Ks. Sepp, ”Kulttuurisild või kaitseliin,” 140–147.
- 30 Onni Okkonen, ”Virolainen taidenäyttely,” *Uusi Suomi* 18.2.1929.
- 31 Uno Alanko, ”Den estniska konsten,” *Arkitekten*

- 3/1929, 41. Ks. myös Nils-Gustav Hahl, ”En blick på Estlands konst,” *Nya Argus* 5/1929, 59–60.
- 32 Saidin käsitteestä esim. Lutfi Hamadi, ”Edward Said: The Postcolonial Theory and the Literature of Decolonization,” *European Scientific Journal, ESJ*, 10(10), June 2014, 40–42. <https://eujournal.org/index.php/esj/article/view/3689> Viitattu 1.3.2022. Kiinnostavaa on, että Saidin mukaan myös oman maan kulttuurieliitti – kuten tässä artikkelissa nuorvirolaiset – voi antaa yksinkertaistetun ja ”länsimaalaistetun” kuvan oman maansa kulttuurista.
- 33 Ks. Juuso Koponen, ”Kulttuuria ja yhteiskunnallisia valtasuhteita teoretisoimassa,” *Agricola. Suomen humanistiverkko* 23.8.2019. <https://agricolaverkko.fi/review/kulttuuria-ja-yhteiskunnallisia-valtasuhteita-teoretisoimassa/> Viitattu 30.12.2021; Leila Koivunen ja Anna Rastas, ”Suomalaisen historia-tutkimuksen uusi käänne? Kolonialismikeskustelujen kotouttaminen Suomea koskevaan tutkimukseen,” *Historiallinen Aikakauskirja* 118:4 (2020), 429–431.
- 34 Esim. ”Virolaisen taidenäyttelyn avajaiset. Talvikauden huomattavin taidetapaus,” *Uusi Suomi* 10.2.1929; Alfred Vaga, ”Viron taide,” *Helsingin Sanomat* 10.2.1929; Edvard Richter (”E.R-r”), ”Virolainen taidenäyttely Helsingissä,” *Helsingin Sanomat* 9.2.1929; Aune Lindström (”A.L.”), ”Virolaista taidetta Taidehallissa,” *Iltalehti* 11.2.1929; Nils-Gustav Hahl, ”En blick på Estlands konst,” *Nya Argus* 5/1929, 59–60 ja Signe Tandefelt (”S. T-lt”), ”Estländska konstutställningen,” *Hufvudstadsbladet* 18.2.1929.
- 35 Rodullistamisen ja ”valkoisuuden” vivahde-erojen huomioon ottamisesta post- ja dekolonialistisessa keskustelussa ks. Suvi Keskinen, Faith Mkwesha ja Minna Seikkula, ”Teoreettisen keskustelun avaimet – rasismi, valkoisuus ja kolonialismin purkaminen,” teoksessa *Rasismi, valta ja vastarinta. Rodullistaminen, valkoisuus ja koloniaalisuus Suomessa* (Helsinki: Gaudeamus, 2021), 50–54 ja 60–62.
- 36 Aune Lindström (”A.L.”), ”Virolaista taidetta Taidehallissa,” *Iltalehti* 11.2.1929.
- 37 Signe Tandefelt (S.T-lt), ”Estländska konstutställningen,” *Hufvudstadsbladet* 18.2.1929.
- 38 Nils-Gustav Hahl, ”En blick på Estlands konst,” *Nya Argus* 5/1929, 59–60.
- 39 Tiitu Talvistu, ”Noor-Eesti ja kunstnikud,” teoksessa *Methis. Studia humaniora estonica 1/2 2008. Noor-Eesti erinumber* (Tartu: Tartu Ülikool ja Eesti Kirjandusmuuseum, 2008), 229–241.
- 40 Tiit Hennoste, ”Noor-Eesti enesekoloniseerimisprojekt. Teine osa. Olulised kirjandusmõtteviisid ja nende suhted kolonialismiga 20. sajandi algupoole eesti kirjanduses,” teoksessa *Methis. Studia humaniora estonica 1/2 2008. Noor-Eesti erinumber* (Tartu: Tartu Ülikool ja Eesti Kirjandusmuuseum, 2008), 262–274 ja Rein Veidemann, ”Ühe (suure) kultuurinarratiivi saatus: Noor-Eesti,” teoksessa *Methis. Studia humaniora estonica 1/2 2008. Noor-Eesti erinumber* (Tartu: Tartu Ülikool ja Eesti Kirjandusmuuseum, 2008), 288–297. Hennoste sanoo: ”Koloniseerija teab, milline peab kultuur olema, ja täidab selle lahtrid vajalike ’tükkidega’ ja ”Puhtana tõlgendatakse kolonialismis aga just oma või laiemalt Euroopa kultuuri ning selle klassikalisi-klassitsistlikke väärtusi.”
- 41 Hannu Remes, ”Martti ja Elsa – kaksi kulttuurisillan rakentajaa,” *Elo* (28.3.2019), <https://www.tuglas.fi/martti-ja-elsa-kaksi-kulttuurisillan-rakentajaa> Viitattu 30.12.2021.
- 42 Elsa Enäjärvi, ”Ei enää haaveiluja vaan tekoja,” *Nuori voima* 20.2.1929.
- 43 ”Virolaisen taidenäyttelyn johdosta,” *Tulenkantajat* 4/1929, 49 (sivunumerointi puuttuu).
- 44 Smith, ”Nationalism and Modernity,” 75. Tällaista etnonationalismia edustaa esimerkiksi saksalainen kansansielua korostava romantiikka. Smithistä nationalismitutkimuksen kentällä ks. Tuomas Tepora, *Lippu, uhri, kansakunta. Ryhmäkokemukset ja -raajat Suomessa 1917–1945* (Helsinki: Helsingin yliopisto, 2011), 32–37.
- 45 Suomen suhtautumisesta muihin reunavaltioihin ks. Vesa Vares, *Vieroksutus kohtalotoverit* (Helsinki: SKS, 2015).
- 46 *Tulenkantajat* 1–2/1929, 1.
- 47 Onni Okkonen, ”Virolainen taidenäyttely,” *Uusi Suomi* 18.2.1929.
- 48 Aune Lindström, ”Virolaista taidetta Taidehallissa,” *Iltalehti* 11.2.1929.
- 49 Edvard Richter (”E.R-r”), ”Virolainen taidenäyttely Helsingissä,” *Helsingin Sanomat* 9.2.1929.
- 50 Nils-Gustav Hahl, ”En blick på Estlands konst,” *Nya Argus* 5/1929.
- 51 Signe Tandefelt, ”Estländska konstutställningen,” *Hufvudstadsbladet* 18.2.1929.
- 52 Elsa Enäjärvi, ”Ei enää haaveiluja vaan tekoja,” *Nuori voima* 20.2.1929.
- 53 ”V.H.” [Vilho Helanen?], ”Käynti eestiläisessä taidenäyttelyssä,” *Aitosuomalainen* 16.3.1929.
- 54 Tästä esim. Timo Huusko, ”Alkuperäisyyden kaipuu ja Avantgarde. Piirteitä 1920- ja 1930-lukujen taideajattelusta,” teoksessa *Avantgarde Suomessa*, toim. Irmeli Hautamäki, Laura Piippo ja Helena Sederholm (Helsinki: SKS, 2021), 182–184. Tunnevoimaisuuden ja passiivisuuden yhteenkietomisestä ks. Riikka Rossi, *Alkukantaisuus ja tunteet. Primitivismi 1900-luvun alun suomalaisessa kirjallisuudessa* (Helsinki: SKS, 2020), 50.
- 55 Alangon taidekäsitys ilmenee hyvin hänen kirjeestään Wennervirrälle 6.7.1916, Lahti. Kansalliskirjasto, Helsinki. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256.
- 56 Alanko, ”Den estniska konsten,” *Arkitekten* 3/1929, 41.

- 57 Tulenkantajista yleensä Matti Mieskonen, *Kirjallisuuteen kietoutunut käsite. Tulenkantajien historiakuvan rakentuminen 1924–1987* (Turku: Scripta Lingua Fennica Edita, 2020) ja Vesa Mauriala, *Uutta aikaa etsimässä: Individualismi, moderni ja kulttuurikriittikki tulenkantajien elämässä 1920- ja 1930-luvulla* (Helsinki: Gaudeamus, 2005).
- 58 Elsa Enäjärvi (”E. Evi”), ”Suomalainen - Eurooppalainen,” *Tulenkantajien* näyttenumero 30.11.1928, 10–12. Ks. myös Erkki Vala, ”Uusi vuosi – uusi aika,” *Tulenkantajat* 1–2/1929, 2.
- 59 ”Virolaisen taidenäyttelyn johdosta,” *Tulenkantajat* 4/1929, 49 (sivunumerointi puuttuu).
- 60 Ludvig Wennervirta, ”Virolainen taidenäyttely,” *Tulenkantajat* 5/1929, 74–76. Arvostelussa oli kuvituksena Anton Starkopfin, Eric Adamsonin, Eduard Olen, Arnold Akbergin, E. A. Blumenfeldtin ja Eduard Viiraltin teokset.
- 61 Ks. *Tulenkantajat* 3/1929, s. 43; 4/1929, s. 56, 59, 62, 63; 5/1929, s. 74–76; 6–7/1929 kansikuva; 20/1929 kansikuva; 7–8/1930, s. 109; 9–10/1930, s. 128; 11–12/1930, s. 150 sekä 15/1930, s. 222.
- 62 ”Virolaisen taidenäyttelyn johdosta,” *Tulenkantajat* 4/1929, 49 (sivunumerointi puuttuu).
- 63 Lauri Viljanen, ”Eestin kautta Eurooppaan,” 152.
- 64 *Tulenkantajat* 11–12/1930, 152. Kirjailijavierailusta ks. Kerttu Saarenheimo, ”Elina Vaara ja Viro,” *Sananjalka* 39(1)/1997, 171–188.
- 65 ”Eestiläiset kirjailijat Suomen vierailustaan,” *Tulenkantajat* 15/1930 (1.9.1930), 223–225; Märta Laarman, ”Orirahvas,” *Olion* 7/1930, 18–23.
- 66 Laarman, ”Orirahvas”, 18. Laarman käyttää ilmaisu ”...too vaimsesse tigukarpi lukustund kinnise mötlemisviisiga rootsi provints”.
- 67 Ks. ”Eestiläiset kirjailijat Suomen vierailustaan,” *Tulenkantajat* 15/1930 (1.9.1930), 223–225.
- 68 Johannes Semper, ”Soome kirjanikkudel külas,” *Looming* 6/1930, 730–735. Kirjoitus ilmestyi elokuussa. Vesa Maurialan väitöskirjan mukaan 1920-luvun lopun tulenkantajuutta onkin perusteltua tarkastella romantiikan kulttuuriperinteen jatkumona, urbaaniromantiikkana.
- 69 Semper, ”Soome kirjanikkudel,” 732–733.
- 70 Liis Pähläpuu, ”The Group of Estonian Artists. An experiment in the culture of 1920s and 1930s Estonia,” teoksessa *Geomeetiline inimene. Geometrical Man* (Tallinn: KUMU, 2012), 42–43.
- 71 Pähläpuu, ”The Group of Estonian,” 47.
- 72 Wojtech Lahoda, ”Extended modernity,” teoksessa *Geomeetiline inimene. Geometrical Man* (Tallinn: KUMU, 2012), 103 ja 105.
- 73 Pähläpuu, ”The Group of Estonian,” 53.
- Lähdeluettelo
- Aikalaislähteet
- Alanko, Uuno. *Uuno Alanko Ludvig Wennervirrälle, 6.7.1916, Lahti*. Kirje. Kansalliskirjasto, Helsinki. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256.
- Alanko, Uuno. ”Den estniska konsten.” *Arkitekten* 3/1929: 41.
- ”Eestiläiset kirjailijat Suomen vierailustaan.” *Tulenkantajat* 15/1930: 223.
- ”Eläköön ’Suomen sillan’ sortuminen.” *Tulenkantajat* 11–12/1930: 152.
- Enäjärvi, Elsi (”E. Evi”). ”Suomalainen – Eurooppalainen.” *Tulenkantajien* näyttenumero 30.11.1928: 10–12.
- Enäjärvi, Elsa. ”Ei enää haaveiluja vaan tekoja.” *Nuori voima* 20.2.1929: 77–78.
- Hahl, Nils-Gustav. ”En blick på Estlands konst.” *Nya Argus* 5/1929: 59–60.
- Kangro-Pool, Rasmus. ”Viron taiteen kehityskulku. Kirj. tri Rasmus Kangro-Pool.” *Uusi Suomi* 9.2.1929.
- Koort, Jaan. *Jaan Koort Ludvig Wennervirrälle, 27.11.1925, Tallinna*. Kirje. Kansalliskirjasto, Helsinki. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256.
- Koort, Mari. *Mari Koort Ludvig Wennervirrälle, 5.1.1931, Tallinna*. Kirje. Kansalliskirjasto, Helsinki. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256.
- Laarman, Märta. ”Estlands konst.” *Hufvudstadsbladet* 9.2.1929.
- Laarman, Märta. ”Orirahvas.” *Olion* 7/1930: 18–23.
- Lahdensuo, Jalmari (”J.L.”). ”Taiteilijaseuran syysnäyttely.” *Uusi Suomi* 27.11.1925.
- Lindström, Aune (”A.L.”). ”Virolaista taidetta Taidehallissa.” *Iltalehti* 11.2.1929.

Okkonen, Onni. ”Virolainen taidenäyttely.” *Uusi Suomi* 18.2.1929.

”On tullut euroopan nuorten kansojen aika.” *Tulenkantajat* 1–2/1929: 1 (sivunumerointi puuttuu).

Richter, Edvard (”E.R-r”). ”Virolainen taidenäyttely Helsingissä.” *Helsingin Sanomat* 9.2.1929.

Semper, Johannes. ”Soome kirjanikkudel külas.” *Looming* 6/1930: 730–735.

Suits, Aino. *Aino Suits Ludvig Wennervirralle, 8.8. ja 29.12.1930, Tartto*. Kirje. Kansalliskirjasto, Helsinki. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256.

Tandefelt, Signe (”S.T-lt”). ”Estländska konstutställningen.” *Hufvudstadsbladet* 18.2.1929.

Tuglas, Friedebert. *Friedebert Tuglas Ludvig Wennervirralle, 18.7. ja 4.9.1925, Tallinna*. Kirje. Kansalliskirjasto, Helsinki. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256.

Vaga, Alfred. ”Viron taide.” *Helsingin Sanomat* 10.2.1929.

Vala, Erkki. ”Uusi vuosi – uusi aika.” *Tulenkantajat* 1–2/1929: 2.

Viljanen, Lauri. ”Eestin kautta Eurooppaan.” *Tulenkantajat* 11–12/1930: 152.

”Virolaisen taidenäyttelyn avajaiset. Talvikauden huomatuin taidetapaus.” *Uusi Suomi* 10.2.1929.

”Virolaisen taidenäyttelyn johdosta.” *Tulenkantajat* 4/1929: 49 (sivunumerointi puuttuu).

”Viron taiteen näyttely muodostuu edustavaksi kulttuuritilaisuudeksi.” *Uusi Suomi* 3.2.1929.

”V.H.” [Vilho Helanen?]. ”Käynti eestiläisessä taidenäyttelyssä.” *Aitosuomalainen* (2) 16.3.1929: 2.

Wennervirta, Ludvig (”L.W”). ”Taiteilijaseuran syysnäyttely.” *Iltalehti* 26.11.1925.

Wennervirta, Ludvig. ”Virolainen taidenäyttely.” *Tulenkantajat* 5/1929: 74–76.

Wennervirta, Ludvig. ”*Suhteita Viroon*”, 8. *Biographica*. Kansalliskirjasto, Helsinki. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256.

Tutkimuskirjallisuus

Alenius, Kari. *Ahkeruus, edistys, ylimielisyys. Virolaisten Suomi-kuva kansallisen heräämisen ajasta tsaarinvallan päättymiseen*. Jyväskylä: Kustannus Pohjoinen, 1996.

Eesti kunsti ajalugu 5: 1900–1940, toimittanut Mart Kalm. Tallinn: Kultuurileht, 2010.

Hamadi, Lufti. ”Edward Said: The Post-colonial Theory and the Literature of Decolonization.” *European Scientific Journal, ESJ*, 10(10), June 2014: 40–42. Viitattu 1.3.2022. <https://eujournal.org/index.php/esj/article/view/3689>

Hennoste, Tiit. ”Noor-Eesti enesekoloniseerimisprojekt. Teine osa. Olulised kirjandusmõtteviisid ja nende suhted kolonialismiga 20. sajandi algupoole eesti kirjanduses.” Teoksessa *Methis. Studia humaniora estonica* 1/2 2008. *Noor-Eesti erinumber*, 262–274. Tartu: Tartu Ülikool ja Eesti Kirjandusmuuseum, 2008.

Huusko, Timo. ”Alkuperäisyyden kaipuu ja Avantgarde. Piirteitä 1920- ja 1930-lukujen taideajattelusta.” Teoksessa *Avantgarde Suomessa*, toimittaneet Irmeli Hautamäki, Laura Piippo ja Helena Sederholm, 169–191. Helsinki: SKS, 2021.

Keskinen, Suvi, Mkwesha, Maith ja Seikkula, Minna. ”Teoreettisen keskustelun avaimet – rasismi, valkoisuus ja kolonialismin purkaminen.” Teoksessa *Rasismi, valta ja vastarinta. Rodullistaminen, valkoisuus ja koloniaalisuus Suomessa*, 45–68. Helsinki: Gaudeamus, 2021.

Koivunen, Leila ja Rastas, Anna. ”Suomalaisen historiatutkimuksen uusi käänne?”

- Kolonialismikeskustelujen kotouttaminen Suomea koskevaan tutkimukseen.” *Historiallinen Aikakauskirja* 118:4 (2020): 427–437.
- Koponen, Juuso. ”Kulttuuria ja yhteiskunnallisia valtasuhteita teoretisoimassa.” *Agricola. Suomen humanistiverkko* 23.8.2019. Viitattu 30.12.2021. <https://agricolaverkko.fi/review/kulttuuria-ja-yhteiskunnallisia-valtasuhteita-teoretisoimassa/>
- Lahoda, Wojtech. ”Extended modernity.” Teoksessa *Geomeetrisine inimene. Geometrical Man*, 85–105. Tallinn: KUMU, 2012.
- Lehti, Marko. ”Suomi Viron isoveljenä. Suomalais-virolaisten suhteiden kääntöpuoli.” Teoksessa *Suomi ja Viro: yhdessä ja erikseen*, toimittaneet Kari Immonen ja Tapio Onnela, 84–115. Turku: Turun yliopisto, 1998.
- Mauriala, Vesa. *Uutta aikaa etsimässä: Individualismi, moderni ja kulttuurikritiikki tulenkantajien elämässä 1920- ja 1930-luvulla*. Helsinki: Gaudeamus, 2005.
- Mieskonen, Matti. *Kirjallisuuteen kietoutunut käsite. Tulenkantajien historiakuvan rakentuminen 1924–1987*. Turku: Scripta Lingua Fennica Edita, 2020.
- Palin, Tutta. ”Myöhään kukkiva lajike. Iän merkitys Ester Heleniuksen vastaanotossa ja julkisuuskuvassa.” Teoksessa *Nainen kulttuurissa – kulttuuri naisessa*, toimittaneet V. Parente-Čapkova, H. Grönstrand, R. Hapuli, K. Launis, 293–320. Turku: Turun yliopisto, 2015.
- Puolakka, Jenni. *Kieli ja kulttuuri heimoveljeyden perustana. Kielitieteilijä Lauri Kettusen heimoaateen synty ja ilmenemismuodot vuoteen 1924 saakka*. Aate- ja oppihistorian Pro gradu –tutkielma. Oulu: Oulun yliopisto 2013.
- Pähläpuu, Liis. ”The Group of Estonian Artists. An experiment in the culture of 1920s and 1930s Estonia.” Teoksessa *Geomeetrisine inimene. Geometrical Man*, 13–69. Tallinn: KUMU, 2012.
- Remes, Hannu. ”Martti ja Elsa – kaksi kulttuurisillan rakentajaa.” *Elo* (28.3.2019). Viitattu 30.12.2021. <https://www.tuglas.fi/martti-ja-elsa-kaksi-kulttuurisillan-rakentajaa>
- Rossi, Riikka. *Alkukantaisuus ja tunteet. Primitivismi 1900-luvun alun suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS, 2020.
- Saarenheimo, Kerttu. ”Elina Vaara ja Viro.” *Sananjalka* 39, nro 1 (1997): 171–188.
- Salmi, Hannu. ”Kulttuurihistoria ja länsimaiden perikato.” Hannu Salmen professoriluento Turun akatemiatalossa 30.5.2012. Viitattu 28.12.2021. <https://kulttuurihistoria.wordpress.com/2012/06/01/kulttuurihistoria-ja-lansimaiden-perikato/>
- Sepp, Helena. ”Kulttuurisild või kaitseliin? Üks vaatenurk Soome-Eesti üliõpilassuhete arengule 1920.–1930. aastatel.” Teoksessa *Kulttuurisild üle Soome lahe. Eesti-Soome akadeemilised ja kulttuurisuhted 1918–1944*, 133–250. Tartu: Eesti kirjandusmuuseum, 2005.
- Smith, Anthony D. ”Nationalism and Modernity.” Teoksessa *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*, 68–80. Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, 2002.
- Spengler, Oswald. *Länsimaiden perikato. Maailmanhistorian morfologian ääriviivoja*. Lyhennetty laitos, 2. korjattu painos. Helsinki: Kirjayhtymä, 1996.
- Talvistu, Tiiu. ”Noor-Eesti ja kunstnikud.” Teoksessa *Methis. Studia humaniora estonica* 1/2 2008. Noor-Eesti erinumber, 229–241. Tartu: Tartu Ülikool ja Eesti Kirjandusmuuseum, 2008.
- Tepora, Tuomas. *Lippu, uhri, kansakunta. Ryhmäkokemukset ja -rajat Suomessa 1917–1945*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 2011.
- Tuglas, Friedebert. ”Uudempi virolainen kaunokirjallisuus.” Teoksessa *Viron-kirja. Maa, kansa ja kulttuuri*, toimittanut Hel-

singin Akateeminen Heimoklubi, 152–182. Helsinki: Kirja, 1926.

Vaga, Alfred. ”Kuvaamataiteet.” Teoksessa *Viron-kirja. Maa, kansa ja kulttuuri*, toimittanut Helsingin Akateeminen Heimoklubi, 211–226. Helsinki: Kirja, 1926.

Vares, Vesa. *Vieroksutut kohtalotoverit*. Helsinki: SKS, 2015.

Veidemann, Rein. ”Ühe (suure) kultuurinarratiivi saatus: Noor-Eesti.” Teoksessa *Methis. Studia humaniora estonica 1/2 2008. Noor-Eesti erinumber*, 288-297. Tartu: Tartu Ülikool ja Eesti Kirjandusmuuseum, 2008.

Zetterberg, Seppo. *Uusi Viron historia*. Helsinki: SKS, 2017.

KUVANVEISTÄJÄKSI SUOMESSA

Kristine Mein muistoja ja alaston heeros

doi.org/10.23995/ths.673.c1179

Kansallisgallerian kokoelmaan kuuluu yksi tuntemattoman henkilön ottama valokuva Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun kuvanveistoluokasta, jossa kahdessa rivissä poseeraa yhdeksän henkilöä (kuva 1). Iän perusteella he näyttävät koulun opiskelijoilta. Valokuva on ajoitettu vuoteen 1913, ja henkilöistä tunnistettuja on vain kaksi: Ragnar Ekelund (1892–1960), joka seisoo takarivissä ylioppilaslakki päässä, ja eturivissä keskellä nojaa keppiin Albin Kaasinen (1892–1970). Virolaisen Kristine Mein (1895–1969)¹ säilyttämien Ateneumin aikaisten valokuvien perusteella voi väittää, että hän seisoo itse isossa vaaleassa lierihatussa takarivissä keskellä. Näiden Mein valokuvien nojalla hänen vieressään seisoo tuleva taidemaalari Inni (Inkeri) Sieberg (1892–1965), joka pitää kainalossaan Ester Jänttiä (myöh. Hallio, 1895–1978) – tuleva taidemaalari hänkin. Takarivissä ensimmäinen vasemmalla näyttää olevan Pauli Aaltonen (1890–1937), jota Mei kutsui Paavaliksi. Hänen edessään on kädet taskussa luultavasti Viljo Kajo (1891–1966), jonka kirjallinenkin tuotanto tuli olemaan runsas. Kojon ja Kaasisen takana seisova mies on liikkunut kuvassa ja jää tunnistamattomaksi, mutta Kaasisen vieressä istuu toisella jakkaralla virolainen Hilda Bauer (myöh. Balamontis, 1891–?). He eivät ole kaikki kuvanveistopokaskelejoita, vaikka kuvanveistoluokassa ollaankin. Kuvanveistoa heistä opiskelivat ainakin Aaltonen, Kaasinen ja Mei.

Kristine Mein säilyttämät valokuvat ja hänen käsin kirjoittamansa, julkaisemattomat Helsingin vuosien muistelmansa ovat tämän artikkelin lähdeaineistoja.² Artikkelele tarkastelee taiteilijanaisten kuvanveistäjyyttä ja sen reunaehtoja modernismin ajanjaksona tapaustutkimuksellisesti. Artikkelin tavoite on kaksiosainen. Toisaalta tavoitteena on rikastuttaa Suomen taidehistoriaa Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun ja varsinkin sen kuvanveistoateljeen osalta vuosina 1913–1916. Toisaalta artikkelin pyrkimys on osoittaa piirustuskoulusta valmistuneen ja vähän käsitellyn virolaisen kuvanveistäjänäisen – Kristine Mein – varhainen taitavuus uudenlaisen kuvatyypin ilmaisemisessa.

Mein elämäkerrallisilla aineistoilla on artikkelissa kaksi funktiota. Ensiksi nostan niistä esille poimintoja, jotka täydentävät tietoja Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulusta siellä opiskelleen veljeskansaa³ edustaneen naisen näkökulmasta ja etupäässä häntä koskien. Mein henkilötiedoilla varustetut valokuvat piirustuskoulusta antavat kasvot myöhemmin unohdetuille tai vähemmälle huomiolle jääneille opiskelutovereille, kuten artikkelin aloittaneessa valokuvassa. Toiseksi tarkastelen, kuinka muutamat Mein säilyttämät valokuvat tarjoavat väylän täydentää hänen vähän ja yksipuolisesti tiedossa olevaa kuvanveistotaidettaan ennestään tuntemattomilla teoksilla. Lähipuvun avulla analysoin yhtä – uskoakseni



Kuva 1. Valokuvassa Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun kuvanveistoluokka, takarivissä toinen vasemmalla Ragnar Ekelund, eturivissä keskellä Albin Kaasinen, [Kristine Mein valokuva-albumin tietojen perusteella takarivissä ensimmäinen vasemmalla Paavali Aaltonen, keskellä Kristine Mei, toinen oikealla Inni Siegberg, ensimmäinen Ester Jäntti, eturivissä oikealla Hilda Bauer], Tuntematon valokuvaaja, 1913, kollodiumvedos valokuvapaperille, 164 x 120 mm. Kuva: Kansalligalleria (40024.515), omistaja: Suomen valtio, lisenssi: Tekijänoikeusvapaa. <https://www.kansalligalleria.fi/fi/object/582094>.

Mein tekemää – veistosta, joka on tiedossa vain vuonna 1916 otetun valokuvan perusteella. Teos esittää miespuolista myyttistä sankarihahmoa, jonka visuaalinen ilme ei ollut vielä vakiintunut. Pohdin Mein uudenlaista esitystapaa perehtymällä valokuvassa näkyvän veistoksen rinnakkaisaineistoon. Viimeisenä tarkastelen Mein elämäkulkua hänen palattuaan taiteilijana Viroon. Huomio kiinnittyy siinä marginaalisuuksiin niin tekijän sukupuolen, ilmaisutapojen kuin taiteilijan käyttämien tekniikkojen osalta, mutta osoitan myös, ettei marginaalisuus ollut kaikenkattavaa. Esille nostamani aiheet ja tarkastelunäkökulmat tukevat feministisen tutkimuksen korostamaa sukupuolen merkitystä naistoimijalle modernismin viitekehyydessä, jossa yhteiskunta avasi naisille uusia

mahdollisuuksia olematta kuitenkaan avoin heidän tuotoksilleen varsinkaan silloin, kun he toimivat maskuliinisiksi miellettyillä aloilla, jollaiseksi mieltyy myös kuvanveisto.⁴

Olen käyttänyt Kristine Mein elämäkerrallista aineistoa aikaisemmissakin tutkimuksissani mutta eri yhteyksissä.⁵ Väitöskirjatutkimuksessani hänen nuorimman sisarensa Natalie Mein (1900–1975) taiteesta Kristine Mein aineistolla on ollut lähinnä kontekstuaalinen merkitys. Lukuisat keskustelut, yhteiset konferenssit ja seminaarit väitöskirjaohjaajani, taidehistorioitsija Tutta Palinin kanssa ovat pitäneet yllä vuosien varrella kimmokettani huomioida ja tuoda taidehistorialliseen tietoisuuteen siihen kirjoittamattomia taiteilijoita. Nämä taiteilijat ovat olleet etupäässä naispuolisia toimijoita

modernismin aikoihin, ja he ovat visuaalisesti tulkinneet joko niin sanotusti vähäpätöisiä aiheita taikka käyttäneet korkean taiteen piiriin lukeutumattomia tekniikoita. Näihin naisiin voi lukea myös Kristine Mein. Hänen suhteellisen vähän säilynyt taiteensa on tullut julkisuuteen hänen aktiivikautensa alkuvuosien jälkeen hänen kotimaassaan taiteilijan nuorempien sisarien (myös Lydia Mein, 1896–1965) taiteen ja Viron varhaisen naiskuvanveistäjien huomioimisen myötä lähinnä 2000-luvusta lähtien.⁶

Kristine Mei on ainoa virolainen, joka on valmistunut Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulusta kuvanveistäjäksi.⁷ Hänen Christine Mey nimellä kirjoitetuista matkikertomuksistaan ilmenee, että hän opiskeli koulussa syksystä 1913 kevääseen 1916. Heti vuoden 1914 kevätlukukaudesta lähtien hän opiskeli kuvanveistoateljeessa. Seuraavan vuoden syksynä hän osallistui ateljeen sommitelmakilpailuun ja hän tuli kolmannelle sijalle saaden palkinnoksi 20 markkaa. Keväällä 1916 hän osallistui samaan kilpailuun ja hän sai sen ainoan ensimmäisen palkinnon 50 markkaa.⁸ Mein päättötodistuksesta ilmenee, että hän suoritti opintonsa lähes yksinomaan erinomaisin arvosanoin. Todistuksesta selviää myös, että hän oli saanut syksyllä 1915 sommitelmakilpailusta vielä toisenkin sijan.⁹ Vieraalla kielellä suoritettua opintonsa hän suoritti lisäksi erittäin nopeasti: kolmessa vuodessa, joka oli lyhin vaadittu aika. Tavanomaisesti koulutus kesti viitisen vuotta, mutta pidempiäkin opintoaikoja esiintyi.¹⁰ Koulun päätösjuhla jäi Meillä juhlimatta, sillä hän palasi nopeasti kotimaahansa saatuaan tiedon, että vielä yhdellä moottoriveneellä hän pääsisi Tallinaan, koska matkustajalaivaliikenne oli jo keskeytetty maailmansodan ja merimiinojen takia.¹¹

Mei kertoo muistelmissaan, että ensisijaisena vaihtoehtona hänellä oli ollut opiskelu Pietarin taideakatemiassa, mitä Venäjän armeijan merivoimissa reserviupseerina työs-

kennellyt isä Johan kannatti. Edistyksellinen isä piti sukupuolia tasavertaisina ja naisille korkeakoulututkintoa luonnollisena. Äitiä huolestutti Pietarin metropolielämä. Vaihtoehdoksi avautui Helsinki, kun Kulosaaressa asunut perhetuttu laivakapteeni suositteli kaupungissa olevaa hyvää taidekoulua, jossa sijaitisi myös taidemuseo. Heidän luonaan nuori neiti saisi asuakin.¹² Tämä ratkaisi Mein hakeutumisen Suomen Taideyhdistyksen piirustuskouluun, vaikka se ei vielä tuolloin ollut korkeakoulu. Arkistoaineistot eivät paljasta, miten perillä Mei oli tuossa vaiheessa suomalaisesta taiteesta. Kulosaaren koti oli ruotsinkielinen, ja niin Kristine suoritti taideopintonsakin ruotsiksi. Mein Helsinkiin opiskelemaan suuntautumista voi pitää osana veljeskansa-ajattelua, ja Helsinki näyttäytyi myös Pietaria turvallisempana vaihtoehtona. Kaupunkiin oli tullut opiskelemaan ja etenkin Venäjän vuoden 1905 vallankumouksen seurauksena myös pakoon monia virolaisen kulttuurin ja yhteiskunnan keskeisiä toimijoita.¹³ Virolaisen taidekentän kannalta merkityksellisimpiä ovat olleet Noor-Eesti -kirjailijaryhmään kuuluneet taiteilijat, jotka viettivät kesä Önnungebyn taiteilijasiirtolassa Ahvenanmaalla. Taidehistorioitsija Kersti Kollin mukaan heistä Konrad Mägi (1878–1925), Nikolai Triik (1884–1940) ja Aleksander Tassa (1882–1955) viettivät Helsingissä aikoja myös taideopintojen parissa ennen Pariisiin jatkamista vuosina 1906 ja 1907: Mägi ja Triik piirustuskoulussa ja Tassa Taideteollisuuskeskuskoulussa.¹⁴

Seuraavaksi keskityn Mein muistelmien Helsingin vuosiin – ajanjaksoon, jota hän noin puoli vuosisataa myöhemmin muisteli elämänsä kaikkein kauneimpana aikana.¹⁵ Vaikka muistelmien ja yksityisten kirjeiden käyttäminen tutkimusten lähdeaineistona ei ole ongelmatonta, en katso tarpeelliseksi kyseenalaistaa Kristine Mein muistoja, mikäli niissä ei esiinny todistettavaa epäkorrektiutta. Huomioin silti, että muistelmatekstejä ei voi pitää erehtymättöminä faktojen doku-

mentointeina, kuten omaelämäkerralliseen kirjoittamiseen perehtyneet elämäkerronnan (*life writing*) tutkijat sekä kirjallisuuden- ja historianantutkijat ovat huomauttaneet. Kerronnallisena muotona ne sisältävät fiktion piirteitä, sillä ne ovat aina tiettyssä ajan ja paikan konteksteissa kirjoitettuja, ja niitä määrittelevät monenlaiset normit, tavat, kulttuuriset ja historialliset prosessit. Lajityypille ominaisesti kirjoittaja avaa niissä sosiaalista ympäristöään tarkkailijan tai osallistujan näkökulmasta eikä reflektoi niinkään itseään kuten esimerkiksi päiväkirjojen kirjoittajat. Sukupuolentutkimuksessa viime vuosikymmenien kuluessa arvoon nostetut elämäkerronnalliset aineistot muistelmateksteineen mahdollistavat aikaisemmin sivuutettujen ja historiankirjoitusten ulkopuolelle jääneiden henkilöiden huomioimisen ja monimuotoisemman historian kirjoittamisen.¹⁶ Tämä koskee myös taidehistoriaa. Tutta Palin osoittaa esimerkiksi artikkelissaan Ester Heleniuksen taiteellisesta urasta, miten taiteilijan elämäkerrallisen aineiston huomioiminen avaa tutkimuksessa uusia ulottuvuuksia, joita taiteilijoiden teokset yksistään eivät pysty tuomaan esiin.¹⁷

Pätevyyttä taiteeseen Helsingistä

Mei muistelee 1960-luvulla Helsingin aikaansa ainakin parissa käsin kirjoitetussa muistelmassa. Toinen versio muistelmista on seitsemän sivua pitkä, ja se on päivätty kuukauden tarkkuudella marraskuuhun 1963. Se on kirjoitettu asialliseen tyyliin taidehistorioitsija Irina Solomökövalle. Mei kuvailee Ateneumin rakennusta, siellä toimineita instituutioita, piirustuskoulun opetusta, eläinten piirtämistä Korkeasaaren eläintarhassa sekä selostaa omien opintojensa edistymistä tärkeimpine opettajineen ja menestyneimpine koulutovereineen. Lisäksi hän pitää tärkeänä mahduttaa tekstiinsä Suomeen, sen ihmisiin, kulttuuriin ja luontoon tutustumisen kuvailun. Taidehisto-

riointsija Voldemar Erm esitti jo vuonna 1959 kirjeessään Kristine Meille toiveen, että hän kirjoittaisi perheestään, koska he olivat Virossa ainoa perhe, jossa kolmesta sisaresta tuli taiteilijoita ja taiteilija löytyi vielä seuraavastakin sukupolvesta.¹⁸ Näin ollen on selvää, että Mei kirjoitti muistelmansa tavoitteenaan, että hänen ja hänen perheensä tarina jäisi elämään. Lisäksi, koska muistelmat on kirjoitettu 1960-luvulla, on pidettävä mielessä kirjoittajan tietoinen poliittinen korrektiutus, joka edellytti jonkinasteista itesesensuuria. Lähes viisi kertaa pidemmät Helsinki-muistelmat ovat pisin luku Mein omaelämäkerrassa. Tyyliiltään kaunokirjallisuudessa muistelmateoksessa hän toistaa samoja aiheita kuin lyhyemmässä versiossa, mutta kirjoittaa niistä seikkaperäisesti sekä kertoo yksityiskohtaisemmin opinnoistaan, opiskelutovereistaan ja monenlaisista tapahtumista. Mei kuvailee perusteellisesti myös mieli-paikakseen kokemansa taidemuseon teoksia ja elämää kaupungissa. 1960-luvun jälkipuoliskolla hän pohdiskeli kirjeessään opiskelutoverilleen Marita Walldénille (1896–1981) muistelmiensa Helsinki-luvun kääntämistä ruotsiksi, ja hän tiedusteli niiden julkaisemisen mahdollisuutta Suomessa, koska hän ajatteli niiden kenties kiinnostavan myös täkäläisiä lukijoita. Mei ei ollut paikallinen taideopiskelija, joten hän saattaisi tuoda esille toisenlaisia näkökulmia.¹⁹ Kirjeenvaihto ei paljasta, toteutuiko Mein haave. Ainakaan tähän mennessä ruotsinkielisiä muistelmia ei ole löytynyt, ja hänen viroksikin kirjoitetut muistelmansa ovat julkaisematta niiden oltua pitkään yksityisomistuksessa.

Mein muistelmat vakuuttavat, että Kristine Mei valmistui minimiajassa: syksyn ensimmäisten karsintojen jälkeen hänet siirrettiin taitojensa perusteella valmistavalta luokalta ylemmälle luokalle, maalaustaiteen ateljeehen.²⁰ Tavanomaisesti valmistavalla luokalla opiskeltiin vuosi tai pari.²¹ Ensimmäisen syksyn maalaustaiteen ateljeen kolmesta opettajasta Mei koki opiskelijaystäväl-

Kuva 2. Tuntematon valokuvaaja, Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun kuvanveistoluokassa vasemmalta oikealle Gustav Nyholm, Viktor Malmberg, Kristine Mei, Albin Kaasinen. Musta-valkoinen valokuva paperille. Kristine Mein valokuva-albumi / yksityisomistus. Kuva: Kai Stahl, kaikki oikeudet pidätetään.



lisimmäksi Albert Gebhardin (1869–1937) eli opiskelijoiden kesken ”Geppen”.²² Hänelle Mei esitteli oman ensimmäisen veistoksensa, jonka hän oli tehnyt vapaa-ajallaan saatuaan joltakin miesopiskelijalta savea. Tuloksena oli Mefiston pää sellaisena kuin hän muisti Šaljapinin sen esittäneen.²³ Uskoakseni Mei viittasi karismaattiseen oopperalaulaja Fjodor Šaljapiniin (1873–1938), joka oli arvostettu hahmon esittäjä Charles Gounod’n *Faust*-oopperassa. Mei näki esityksen kenties Pietarissa, jossa hän kävi kulttuuriretkellä Liepājan tyttökymnaasin päättöluokan kanssa.²⁴ Hänen juuriltaan hiidenmaalainen, seitsemihenkinen merimiehen perhe asui kesään 1912 saakka Liepājan sotasatamassa, minkä jälkeen perhe muutti Tallinnaan. Mein muovailema Mefiston pää teki vaikutuksen myös kuvanveistoateljeen johtaja Viktor Malmbergiin (1867–1936), ja näin Mei pääsi nopeasti alkuvuodesta 1914 opiskelemaan omakseen kokemaa kuvanveistoa. Opiskelutovereikseen hän sai Albin Kaasisen, Lauri Leppäsen ja Gustav Nyholmin (kuva 2).²⁵

Muistelmissaan Mei kertoo, kuinka miesopiskelijat ottivat hänet joukkoonsa ja kuinka he muodostivat tiiviin ystäväpiirin, jotka käyttivät keskenään lempinimiä: ”Api”, ”Leppä” ja ”Mikkeli”. Mei huolehti ateljeeporukan ruoka- ja kahvitarjonnasta, joten hän oli ”Mamma”. Heitä yhdisti todellinen ystävyys, huumori ja kova miehinen työ. Mei oli isokokoinen, ja siksi voimia vaativa työ ei ollut hänelle raskasta, vaan hän kertoi rakastavansa sitä yli kaiken. Jotta hän ei erottuisi pojista, hän osti itselleenkin puukon – kuvanveistäjän työvälineen –, jota hän kantoi taiteilijatakin vyöhön kiinnitettynä poikien kantaessa omiaan housuvöissä.²⁶ Myös kuvanveistotaiteeseen erikoistunut taidehistorioitsija Linda Hinnens nostaa esille kuvanveistonaisten rakkauden alaan ja sen fyysisesti raskaaseen työhön, kun hän tarkastelee pohjoismaisia vuosisadanvaihteen kuvanveistäjänaisia.²⁷ Mei kertoo myöskin, että kuvanveistoateljееssa opiskeli lyhyempiä jaksoja muutama muukin naispuolinen opiskelija. Yksi pidempään opiskelleista oli

hento ja pienikokoinen mutta hyvin lahjakas Marita Walldén eli ”Tibbe”. Hän liittyi porukkaan, sillä hän jakoi heidän kanssaan samoja arvoja. Mei muistelee, että Walldén joutui välillä keskeyttämään opintonsa tuberkuloosin takia.²⁸ Muiden, lyhyemmän aikaa ateljeessa opiskelleiden nimet Mei jättää mainitsematta – ehkä hän ei katsonut heidän nimiensä mainitsemista taiteellisestikaan aiheelliseksi. Taidehistorioitsija Satu Pajarren tutkimuksesta ilmenee, että Walldén aloitti maalaustaiteen opintonsa Taideyhdistyksen piirustuskoulussa samana syksynä kuin Mei, syksyllä 1913, mutta joutui keskeyttämään opintonsa sairastuttuaan vuoden kuluttua. Vasta palattuaan takaisin alkuvuodesta 1915 hän ryhtyi opiskelemaan kuvanveistoateljeessa, josta valmistui vuosi Mein jälkeen, vuonna 1917.²⁹ Voi ajatella, että Mei ja Walldén ystävyistyivät silloin, kun he molemmat opiskelivat samassa ateljeessa vuodesta 1915 lähtien.

Kristine Meillä säilyi läheinen ystävyys ainakin Walldénin ja Kaasisen kanssa, joskin se oli poliittisista syistä ja eroavista elämäntilanteista johtuen pitkään katkolla. Mein kirjeestä Walldénille paljastuu syyskuussa 1967, että katkos oli kestänyt kokonaiset nelisenkymmentä vuotta.³⁰ Kaasisen kirjeitä Meille on säilynyt vuodesta 1965 lähtien. He pääsivät näkemään toisiaan elokuussa 1967, kun Kaasinen matkusti perheineen Tallinaan.³¹ Säännöllinen laivaliikenne Helsingin ja Tallinnan välillä oli palautettu kaksi vuotta aikaisemmin lähes kolmenkymmenen vuoden tauon jälkeen.³² Silmiin pistävällä tavalla näiden kolmen läheisen ja opintojensa aikana palkitun opiskelutoverin kuvanveistotaiteellinen tuotanto ei tullut myöhemmin tunnetuksi genren arvostetuimmista ja taloudellisesti kannattavimmista monumentaalisista teoksista vaan lähinnä pienikokoisista, karrikoitujakin piirteitä sisältävistä figuureista.³³

Muistelmissaan Mei muistelee muutamilla sanoilla myös viimeisenä opiskeluke-

väänään vuonna 1916 kuvanveistäjien sommitelmakilpailuun tekemäänsä teosta, josta hän sai ensimmäisen palkinnon. Teos oli erään sairaalan eteisaulaan suunniteltu figuratiivinen sommitelma, josta hän virokasi käytti nimeä *Haige ja pöetaja* (Potilas ja hoitaja).³⁴ Teoksen etsinnät eivät nyt sata vuotta myöhemmin ole tuottaneet tuloksia, eikä valokuvaa siitä ole tiedossa.³⁵

On kiinnostavaa, että Mei ei kuitenkaan mainitse muistelmissaan lähettäneensä samaisena keväänä yhden teoksen myös Suomen Taideyhdistyksen dukaattipalkintokilpailuun. Tämä osoittaa taiteilijan muistelleen mieluummin onnistumisia kuin epäonnistumisia. Kilpailuun osallistuminen ilmenee Tutta Palinin kilpailun ilmoittautumisaineiston perusteellisesta tarkastelusta. Saamme tietää, että Mei osallistui kilpailuun *Harjoitelma*-nimisellä teoksella. Mei oli yksi kilpailun neljästä naisesta ja yksi kolmestakymmenestäseitsemästä dukaattikilpailun osanottajasta.³⁶ Taidehistorioitsija Susanna Pettersonin selvityksestä taas käy ilmi, että sinä vuonna ei jaettu ensimmäistä palkintoa ja toinen ja kolmas palkinto menivät miesopiskelijoille: Mein hyvin muistamille opiskelutovereille Gustaf Nyholmille ja Lauri Parikalle. Albin Kaasinen sai ylimääräisen palkinnon. Seuraavana vuonna Kaasiselle myönnettiin kolmas sija, ja vuonna 1918, vuosi valmistumisensa jälkeen, hän voitti kilpailun ensimmäisen palkinnon.³⁷ Naisista myös Marita Walldén tavoitteli nuorille taiteilijoille lupaavista opinnoista kannustukseksi tarkoitettua palkintoa kolmella teoksella mutta vasta muutama vuosi valmistumisensa jälkeen, vuonna 1922, eikä hänkään tullut palkituksi.³⁸ Palin on nostanut esille, että vuodesta 1904 lähtien alkoi silmiinpistävä runsaan kolmenkymmenen vuoden ajanjakso, jolloin naiset loistivat poissaolollaan dukaattipalkintojen saajien joukosta verrattuna aikaisempiin ja tuleviin vuosikymmeniin. Näinä vuosisadan alkuvuosikymmeninä palkinto myönnettiin vain kahdelle nai-

Kuva 3. Tuntematon valokuvaaja, Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun kuvanveistoluokassa vasemmalta oikealle Hilda Bauer, Ella Enno, Kristine Mei. Musta-valkoinen valokuva paperille. Kristine Mein valokuva-albumi / yksityisomistus. Kuva: Kai Stahl, kaikki oikeudet pidätetään.



selle, eivätkä he sijoittuneet ensimmäisille sijoille. Ajanjakso oli monien muutosten, ristiriitojen ja modernisaation aikaa. Taiteilijuus oli sukupuolitettu, ja maskuliinisuus yhdistyi moderniin taiteilijakuvaan.³⁹

Valokuvien paljastamaa kuvanveistäjyyttä

Mein muutamista Ateneumin aikoina valmistuneista teoksista on säilynyt valokuvia tai ne näkyvät niissä. Yhdessä kuvassa (kuva 3) Mei on muovailemassa muovailutelineellä eli kavaletilla rintakuvaa virolaisesta piirustuskoulutoverista Ella Ennosta (1879–1974). Valokuvassa Ennon vieressä istuu Hilda Bauer, joka on etualalla myös artikkelin ensimmäisessä ryhmävalokuvassa. Ennon yhteiskunnallinen asema erosi opiskelutovereistaan merkittävästi: hän ei ollut ainoastaan ulkomaalainen, vaan hän oli myös muita iäkkäämpi ja perheellinen, pienen tytön äiti. Hän oli runoilija Ernst Ennon (1875–

1934) puoliso. Puoliso kannusti häntä toteuttamaan omia kuvataiteellisia unelmiaan.⁴⁰ Pyrkimykset eivät tuottaneet hänelle ammatillista tulevaisuutta. Mei muistelee vuosikymmeniä myöhemmin, että Enno opiskeli valmennusluokalla lukuvuonna 1914–1915, jolloin hän muovailetti Ennosta rintakuvan ja valoi sen kipsiin. Muovailuprosessin valokuvaksi tuntemattomaksi jäänyt henkilö. Vaikka valokuvassa Enno katsoo valokuvaajaa ja Mein muovailema rintakuva on meihin profiilissa, on työn alla oleva teos helposti tunnistettavissa. Teoksen myöhempi kohtalo jäi sen tekijälle itselleenkin tuntemattomaksi.⁴¹ Piirustuskoulun oppilasmatrikkeista ei löydy Ennon nimeä, sillä sukunimeksi on kirjoitettu Inno ja etunimenä on käytetty hänen toista nimeään Olga. Matrikkelitiedoista selviää, että hän opiskeli piirustuskoulussa jo keväällä 1913.⁴² Valokuvassa Ennon vieressä ja myös Ateneumin ryhmäkuvassa istuva Bauer taas oli kotoisin Pärnun kaupungista, ja hän oli kaupunkivirkailijan tytär.⁴³ Tai-

teijijana Bauer (avioiduttuaan Balamontis) näyttää jääneen tuntemattomaksi, vaikka hän ilmoitti 1920-luvulla virallisissa asiakirjoissa ammatikseen kuvanveistäjän. Ammatitaitoaan hän väitti täydentäneensä Norjassa ja Yhdysvalloissa.⁴⁴ Voi vain arvailla, olisiko Bauer ollut yksi niistä Meiltä nimeltä mainitsematta jääneistä naispuolisista opiskelijoista, jotka olivat hänen mukaansa vain ”kokeilleet” kuvanveistoa ja havainneet sen liian raskaaksi. Joka tapauksessa Mein muistelmien ja Bauerin opintojaksojen valossa on mahdollista, että kyseinen valokuva Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun kuvanveistoluokasta voisi olla otettu myös kevätlukaudella 1914.

Mein valokuva-albumin yhdessä valokuvassa poseeraavat Albin Kaasinen ja Hilda Bauer, heidän välissään ”poseeraa” kankaalla päällystetyllä alustalla vaalea naisen rintakuva. Epäilemättä rintakuva on Kaasisen tekemä, ja mallina on ollut helposti tunnistettava kiharatukkainen Bauer isorusetteisessa paidassa. Sama paita on naisen yllä valokuvassa. Etualan matalammalle alustalle on asetettu pieni vaalea seisova henkilöveistos naisesta, kenties siihenkin on ollut mallina Bauer. Voi sanoa, että lajille tunnusomaisesti Kristine Meikin poseeraa parissa valokuvassa tekemiensä veistosten kanssa. Niistä toisessa hän seisoo kavaletilla sijaitsevan naisen rintakuvan vieressä, kasvot yhtä vakavina kuin kuvatun ilme hänen teoksessaan.⁴⁵ Brittiläiseen kuvanveistoon erikoistunut taidehistorioitsija Pauline Rose nostaa esille, että kuvanveistäjille on ollut tärkeä tulla valokuvatuksi tekemiensä teosten kanssa, koska valokuvat osoittivat tekijän ja teoksen välisen yhteyden, etenkin sellaiset kuvat, jotka esittivät heidän konkreettista työskentelyään. Kuvien tärkeyden vuoksi kuvanveistäjät myös vaikuttivat siihen, kuinka heidät kuvattiin teostensa kanssa. Rose huomauttaa kuitenkin valokuvien ongelmallisuudesta tutkittaessa niiden avulla veistoksia, sillä kolmiulotteisesta objektista nähdään tuolloin vain yksi,

kapea kaksiulotteinen näkökulma. Taidehistorioitsijat ovat silti perinteisesti käyttäneet valokuvia teoksien analysoimiseen, sillä monesti valokuvat ovat ainoita keinoja teosten tulkitsemiseen.⁴⁶ Näin voi todeta Meinkin monien veistosten kohdalla.

Empimättä Mein tekemänä voi pitää veistosta, jonka vieressä hän valokuvassa seisoo ja poseeraa taiteilijatakki yllään, kädet taskussa ja puukko vyöllään (kuva 4). Valokuvan taakse on kirjoitettu venäjäksi Helsingfors ja Ateneum latinalaisilla aakkosilla sekä päivämääräksi 15.3.1916. Päivämäärän perusteella voisi epäillä veistoksen olevan Mein dukaattikilpailuun lähettämä *Harjoitelma* tai sen lopullinen versio, sillä se näyttää vaaleaan kipsiin valetulta. Korkealla jakkaralla seisova veistos esittää alastonta miestä. Hahmo on työntämässä molemmilla käsillään isoa kivimöhkälettä olkapäältäään. Hänen katseensa on suunnattu määrätietoisesti eteenpäin, vasen jalka edempänä hän nojaa oikeaan jalkaansa ja ottaa siitä voimaa kiven työntöön. Veistoksen korkeus on noin puolet taiteilijan pituudesta eli ehkä noin kahdeksankymmenenviiden senttimetrin paikkeilla, sillä meiltä puuttuu taiteilijan tarkka pituus. Ilman kirjallisia merkintöjäkin hahmo on helposti tulkittavissa esittävän Viron kansalliseepoksen *Kalevipoeg* (1862)⁴⁷ päähenkilöä Kalevipoegia ja kohtausta, jossa hän kilpailee kahden isoveljensä kanssa myyttisen virolaisen Kunglan kuninkuudesta. Hänestä, joka linkoaa kiven kauimmas, tulisi isän seuraaja. Kauimmaksi kiven heitti Kalevipoeg. Aiheen ja kyseisen kohtauksen visualisointi on nuorelle naiselle monella tasolla tähdellinen, ja sen vuoksi analysoin Kristine Mein kyseistä, vain valokuvan perusteella tiedossa olevaa, figuratiivista veistosta seuraavassa aluvuossa tarkemmin. Ensinnäkään kansalliseepoksesta ei ollut ilmestynyt vielä yhtäkään kuvitettua versiota. Toiseksi, vaikka kansallisen identiteetin rakentamisen ja kansallisoromantiikan myötä virolaiseen taiteeseen oli kohonnut Kalevipoegin aihe, esiintyi tuohon

mennessä kiven linkoamisen kuvaus vain yksittäisissä teoksissa, ja aihe näyttää jääneen kuvanveistossa täysin kuvaamattomaksi. Lisäksi huomionarvoista on, että nuori kuvanveistäjänäinen kuvasi heerosen alastomana.

Myyttinen sankari

Varhaisimmat, yksittäiset Kalevipoegin aiheen kuvaukset ovat peräisin baltiansaksalaisilta taiteilijoilta eepoksen kokoamisen ajoilta 1840-luvulta. Niissä heeros joko yhdistettiin kansanrunouden ilmentämään myyttiseen pakanuuteen tai sijoitettiin hänet istumaan tyynenä romanttis-realistiseen maisemaan Tartumaalla sijaitsevan Saadjärven rannalle. Järven rannalla hän kilpaili veljiensä kanssa, kenestä tulee isän seuraaja, virolaisten kuningas.⁴⁸ Nuoret virolaissyntyiset taiteilijat tarttuivat eepoksen aiheeseen runsaslukuisemmin Noor-Eesti ryhmittymän ja siitä kasvaneen yhdistyksen toimintavuosina 1905–1917 ja varsinkin vuosina 1909–1912.⁴⁹ Kun kohta alkoi olla kulunut puoli vuosisataa (1911) kansalliseepoksen ensipainoksesta, Viron kirjallisuuden seura esitti yhä pontevammin taiteilijoille vetoamuksia teoksen kuvittamiseksi. Kuvallinen eepos il-



Kuva 4. Tuntematon valokuvaaja, *Skulptor Kristine Mei* [Kuvanveistäjä Kristine Mei Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa], 15.3.1916. Mustavalkoinen valokuva paperille, 9 x 7,6 cm. Viron taidemuseo (EKM j 57774 FK 1898), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo, kaikki oikeudet pidätetään.

mestyi lopulta vuonna 1935 Kristjan Raudin (1865–1943) kuvittamana taiteilijan työskennelyä aiheen parissa yli parikymmentä vuotta. Kuvat olivat pelkistettyjä ja arkaistisia hiilipiirroksia.⁵⁰ Esikuvina virolaistaiteilijoille olivat vuosisadan alussa myös Akseli Gallen-Kallelan Kalevala-aiheiset teokset.⁵¹

Varhaisin kiveä linkoavan Kalevipoegin kuvaus vaikuttaa olleen taidemaalari ja graafikko Aleksander Prometin (1879–1938) akvarellipastellimaalaus *Kalevipoeg kivi viskamas* (Kalevipoeg kiveä viskaamassa). Se oli esillä taidenäyttelyssä vuonna 1909, ja taidehistorioitsija Alfred Waga muistelee myöhemmin Prometin epäonnistuneen muinaissankarin kuvaamisessa, sillä hän kuvasi hänet talonpoikana kotikutoisissa vaatteissa. Sen sijaan hänen mielestään todenmukaisemman tulkinnan Kalevipoegin hahmosta oli maalannut August Jansen (1881–1957) samannimiseen pannoomaalaukseen, joka tuli esille vuonna 1912 valmistuneeseen Kalevurheiluseuran seurataloon Piritalle. Arkkitehtuuriltaan harvinaislaatuinen pyöröhirsinen kansallisromanttinen ja jugendtyylinen rakennus tuhoutui toisessa maailmansodassa, mutta Waga kuvailee, että Jansen oli kuvannut virolaisheerosen jo atleettisena ja alastomana veljiensä kanssa, joskin selin katsojiin päin.⁵² Näin se ilmeisesti muistutti taiteilijan hieman myöhäisempää, säilynyttä guassimaalausluonnosta *Luigejaht* (*Kalevi pojad kive heitmas*) (Joutsenjahti (Kalevin pojat kiveä heittämässä), noin 1914–1916).⁵³ Tässä Viron taidemuseon kokoelmaan kuuluvassa maalauksessa Kalevipoeg on kuvattu veljiensä kanssa järven rannalla heittoasennossa ja alastomana: toinen jalka edessä, toinen taaempana. Jalkojen asento ja hahmon vaaleat hiukset talonpoikaistyylisessä kampauksessa muistuttavat Mein figuuria, mutta hän on lennättämässä kiveä yhdellä kädellään. Myös Kristjan Raudilta on säilynyt samoilta ajoilta ja samasta kohtauksesta varhainen paperityöluonnos *Kalevipojad kivi viskamas* (Kalevipojat kiveä viskaamassa,

noin 1914).⁵⁴ Hänellä sankarihahmo on taas talonpoikaisvaatetuksessa mutta Mein tulkinnan tavoin lennättämässä kivenmöhkälettä kahdella kädellä ja kasvot katsojiin päin kuvattuna. Jansenin ja Raudin luonnoksia nuori Kristine Mei tuskin pääsi näkemään jo näiden teosten lajityypin vuoksi, mutta urheiluseuran talolla hän saattoi käydä ja nähdä Jansenin maalauksen.

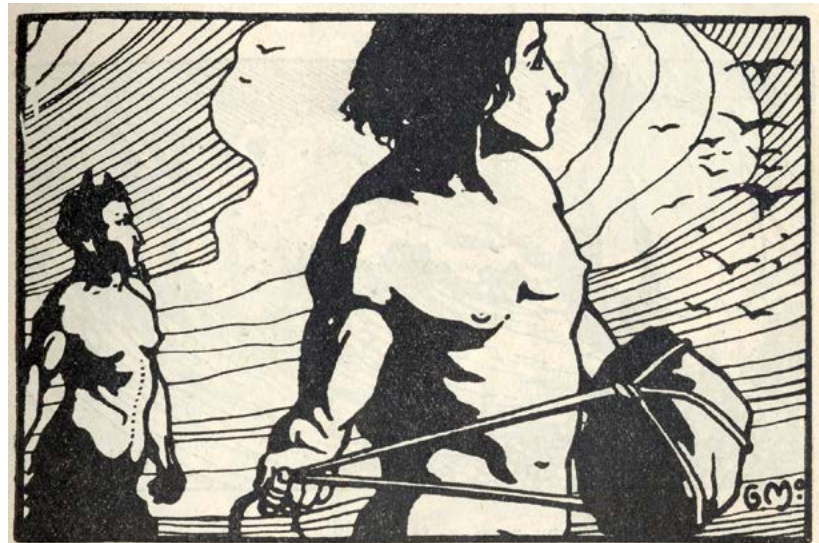
Kohtaukseen Mei saattoi kiinnittää huomion jo ennen taideopintojaan koululaisena, sillä vuonna 1911 julkaistiin lapsille runsaasti kuvitettu lyhyt katsaus kansalliseepoksesta heidän kuukausilehdessään *Lasteleht*⁵⁵. Tuolloin tuli kuluneeksi puoli vuosisataa kansalliseepoksen ensipainoksesta. Virolaisgraafikko Gustav Mootsen (1885–1957) kuvituksista yksi piirros esittää Kalevipoegia, joka on linkoamassa suurta kiveä köyden avulla (kuva 5).⁵⁶ Puolivartalokuvassa hahmon lihaksikas ylävartalo on peittämätön ja hän katsoo kauas eteenpäin. Hänessä näkee sitä samaa voitokasta olemusta, jonka Mei myöhemmin taltioi omaan veistokseensa.

Kuvanveistäjiltä näyttää jääneen Mein kuvaama kohta tulkitsematta, vaikka ensimmäiset virolaissyntyiset ammattikuvanveistäjät August Weizenberg (1837–1921) ja Amandus Adamson (1855–1929) aiheeseen tarttuivatkin. Akateemisen koulutuksen saanut ja pitkiä aikoja kotimaansa ulkopuolella asunut Weizenberg tulkitsi Kalevipoegin kipsiveistoksessaan (1879–1880) Narkissoskuvatyyppin kautta kivellä istumassa ja katse suunnattuna alaspäin.⁵⁷ Taidehistorioitsijoiden Irina Solomökovan ja Helmi Üpruksen mukaan Weizenberg oli virolaisessa taiteessa Kalevipoeg-epoksen kuvaamisen alullepanija.⁵⁸ Adamson puolestaan eksplikoi myyttisen sankarin taistelua kuvaavan aiheelman kautta esittäen hänet pirua tappavana figuraatiivisessa sommitelmassaan *Kalevipoeg ja vanasarvik* (Kalevipoeg ja paholainen, 1895)⁵⁹. Näiden Viron esikuvallisten kuvanveistäjien tulkinnat eivät inspiroineet Meitä kuin korkeintaan aiheen käsittelyn tasolla, jos hän oli

niistä lainkaan tietoinen, sillä kyse ei ollut julkisista veistoksista. Yksi julkinen veistos Kalevipoegista oli kuitenkin pystytetty Tallinnaan, sen Nõmmen kaupunginosan puistoon. Otaksuttavasti se jäi silti Mein tavallimpien kävelyreittien ulkopuolelle. Lisäksi se oli betonista ja maakivistä koottu sekä esitti hahmon sarvipäisenä ja isokokoisena piruna.⁶⁰ Amandus Adamsonin veistoksen voi ajatella tulleen laajempaan tietoisuuteen, kun sen kipsiversiosta julkaistiin valokuva *Noor-Eesti II* -albumissa vuonna 1907.⁶¹ Adamsonin vain eläimen nahkaa lantioilla pitävä myyttinen heeros on jo eloisa nuoren virolaismiehen tyyppi. Vaikka hänen verhoamaton vartalonsa on esitetty atleettisena, jää taidehistorioitsija Tiina Nurkin mukaan hahmon sisäisen jännitteen kuvaus vielä hie-man vajaaksi.⁶²

Kristine Mein Kalevipoegin hahmo herättää etenkin vartalon osalta muistumia ennen kaikkea kreikkalaisista tai roomalaisista antiikkiveistoksista, joissa miehen atleettinen ruumiinrakenne oli ihailtua. Nuori kuvanveistäjä on muovaillut figuurin vatsa- ja jalkalihakset lähes anatomisella tarkkuudella. Figuuri tuo mieleen Myron Eleutherailaisen (n. 500–440 eaa.) runsaasti kopioidun veistoksen *Diskobolos* (Kiekonheittäjä, noin

Kuva 5. Gustav Mootse, kuvituskuva aikakauslehdessä *Lasteleht*, nro. 10, 1.10.1911. Viron kansalliskirjasto, digiarkisto DIGAR. Kuva: Viron kansalliskirjasto, kaikki oikeudet pidetään. <https://dea.digar.ee/publication/lastelepostimeheli>.



460–450 eaa.), vaikka veistostyyppin tunnuspiirteenä onkin heittäjän kiertävä ja kumartuva heittoasento. Lisäksi Myronin kiekonheittäjän katse on suunnattu kohti yhdellä kädellä koholla pidettävää kiekkoa. Tämäkään piirre ei esiinny Mein figuurilla. Suurempaa samankaltaisuutta voi havaita Mein ja arvostetun müncheniläisen sesessionistin Franz von Stuckin (1863–1928) pronssiveistoksen *Athlet* (Urheilija, 1892)⁶³ figuurien asentojen välillä. Von Stuckin veistos tuli aikoinaan laajasti tunnetuksi taidelehdissä ja -kirjoissa julkaistujen valokuvien myötä, mutta vuonna 1914 se oli esillä myös balttilaisen taiteen näyttelyssä Malmössä ja valokuva siitä päättyi näyttelyjulkaisuunkin.⁶⁴ Siitä ei ole tietoa, että Mei olisi käynyt näyttelyä katsomassa, mutta uskottavaa on, että hän kuuli näyttelystä siihen tutustuneilta ja näki teoksesta julkaistun kuvan. Valokuvien perusteella merkittävimmät erot von Stuckin *Urheilija*- ja Mein *Kalevipoeg*-veistoksen välillä ovat heittovälineen, figuurien heittoasentojen ja kunkin taiteilijan heittoa kuvaavien teemojen välillä. Mein figuurin ylävartalo on kääntynyt hieman oikealle ja Kalevipoeg pitää kiveä olkapäällään lennättääkseen sen mahdollisimman kauas, kun taas von Stuckin hahmo ottaa vauhtia taaksepäin taivutetulla selällään heittääkseen kohotetulla kädellään raskaan kuulan tai pallon.

Yhden varteenotettavimmista innoitteista Viron kansallisen heeroksen kuvaamiseen Mei saattoi saada kuitenkin paikallisesta eli suomalaisesta kuvanveistotaiteesta kävellessään Helsingin Ullanlinnassa. Juuri ennen kuin hän aloitti taideopintonsa, silloisen Ensi-sairaalan (nyk. Villa Ensi) edustalle oli pystytetty Viktor Janssonin (1886–1958) graniittiveistos *Taistelija / Valmis* (1913).⁶⁵ Tämän parimetrinen, alastoman ja lihaksikkaan hahmon miehekkyyttä korostavan veistoksen kipsinen versio oli ensimmäistä kertaa esillä vuonna 1911 kuvanveistäjien syysnäyttelyssä Ateneumissa. Nimimerkin

J. L. mukaan Janssonin jänteikäs Herkuleksen kaltainen nuoren miehen vartalokuva oli näyttelyn yksi parhaista teoksista ja sen ansiosta taiteilija voitiin nostaa Suomen parhaiden kuvanveistäjien joukkoon.⁶⁶ Ihannoiva kritiikki jatkui, kun graniittiveistos valmistui kaksi vuotta myöhemmin. Taidehistorioitsija Liisa Lindgrenin tutkimuksen perusteella suhtautuminen julkisiin alastonveistoksiin oli Suomessa edellisen vuosisadan alussa sukupuolisidonnaista. Idealisoitu, sankarillinen ja klassisesti sopusuhtainen miehen alastomuus oli hyväksyttyä, koska sillä katsottiin olevan kansallista identiteettiä ja itseluottamusta rakentava merkitys.⁶⁷ Tästä näkemyksestä Mei tuli varmasti tietoiseksi kuvanveisto-opintojensa aikana. Se saattoi auttaa häntä kuvaamaan oman maansa myyttistä sankarihahmoa.

Taiteentutkija Ants Juske on huomauttanut, että koska Kalevipoeg-aiheelta puuttui vakiintunut ikonografinen esittämistapa, kohtasivat virolaistaiteilijat kansallisen heeroksen kuvaamisessa alkuaan samanlaisen haasteen, jonka edessä muun muassa keskiajan taiteilijat olivat olleet kuvatessaan Jeesusta ilman kirjallisen lähteen tarjoamaa tarkempaa tietoa kohteen ulkonäöstä. Muuttamista seikoista oltiin Virossa varmoja: Kalevipoegin ruumiinrakenne oli lihaksikas, ja hän oli vaaleatukkaisena ”rodultaan arjalainen”.⁶⁸ Takaa suoraan leikatuilla ja vähän takkuisilla hiuksilla Mei osoittaa kuvaamansa figuurin esittävän tyyppitellysti virolaista kansanhahmoa – detajli, joskin monesti pidemmällä tukalla kuvattuna, oli kohonnut vastikään yhdeksi virolaisuuden tunnuspiirteeksi virolaisessa taiteessa. Tarttuessaan Kalevipoegin aiheeseen Mei rinnastui maanmiehiinsä, jotka pyrkivät hahmotamaan, miltä myyttinen sankarihahmo olisi voinut näyttää. Mein esittämä tapa visualisoida sankari juuri kyseisellä tavalla, Kalevipoeg heittämässä kiveä siitä molemmilla käsillään kiinni pitäen, näyttää jääneen ainutlaatuiseksi virolaisessa kuvanveistotaiteessa.

Nuorena naispuolisena kuvanveistäjänä Mei loi myyttisestä miespuolisesta sankarista uudenlaisen kuvatyypin. Valokuvassa näkyvän veistoksen perusteella Mei tulkitsee kansallisen heeroiksensa klassisena sankarihahmona ja alastoman urheilijan kuvatyypin kautta, josta oli rakentunut Suomessakin kansallista identiteettiä vahvistava symboli. Hahmon virolaistalonpoikaiseksi tyytellyt hiukset täydensivät tarinan kohtauksen kansallista omaleimaisuutta. Veistoksen rosoiseksi ja hiomattomaksi jäänyt pinta korostaa taiteilijan pyrkimystä karkeaan ja maskuliiniseen ilmaisuun. Se antaa modernistisen vaikutelman, mutta samalla rosoisuutta voi tulkita myös kansallisen mytologian arkaaiseen perimään viittaavana piirteenä. On myös havaittavissa, kuinka Mei ilmaisee kohtauksessa hahmon tyyntä fyysistä ja henkistä voimaa. Halutessaan sen voi tulkita omakuvauksellisesti – nuori 21-vuotias nainen, joka on piakkoin valmistumassa kuvanveistäjäksi, on valmis aloittamaan itsenäisenä kuvanveistäjänä.

Mein veistos vaikuttaa huomiota herättävän monumentaaliselta. Tätä voi pitää merkityksellisenä, sillä nuorella Viron taidekentällä kuvanveisto oli vielä tuohon mennessä äärimmäisen niukasti edustettu jo taloudellisista syistä – ja sitäkin vähemmän kuvanveistäjiä oli naiskuvataiteilijoiden keskuudessa. Tavoittamieni säilyneiden materiaalien perusteella seuraavan kerran Kalevipoeg kiveä viskaamassa -topos esiintyy Viron kuvanveistotaiteessa vasta vuosina 1955–1956 valmistuneessa teoksessa, jossa sankari lennättää kiveä yhdellä kädellä. Aiheeseen tarttui tuolloin niin ikään nainen taideakatemian lopputyössään: kyseessä on Rohta Buddelin (1932–1995) *Kalevipoeg kivi viskamas* (Kalevipoeg kiveä viskaamassa).⁶⁹

Voidaan todeta, että Kristine Mein Kalevipoegin aiheen käsittelyyn vaikutti hänen näkemänsä taide hänen ympärillään: toisaalta kansainvälinen klassinen ja akateeminen taide, toisaalta suomalaistaitei-

lijoiden kansalliset tulkinnat. Molempiin hän sai tutustua jo Ateneum-rakennuksen taidemuseotiloissa, vaikka Mein kuvaama kohtaus poikkesi uskoakseni niissäkin nähdystä. Lopuksi on vielä kiinnitettävä lyhyesti huomiota kuvanveistäjän sukupuoleen miehen alastoman vartalon kuvaamisen yhteydessä. Kaikki Mein Kalevipoegin representaatioon vertailua tarjoavat ja tässä artikkelissa huomioidut alastoman miehen esitykset olivat miesten tekemiä. Mei taas oli nuori nainen. Hän ei kainostellen peittänyt miehen ulkoisia sukuelimiä, vaan muotoili ne kuvanveistäjämiesten tavoin. Kuvanveistäjänaisille alastomien miesten kuvaaminen oli edellisen vuosisadan alussa kuitenkin suhteellisen harvinaista.⁷⁰ Voi vain arvailla, saattoiko Kristine Mei saada rohkeutta alastoman miesvartalon kuvaamiseen tutkiskellessaan taidetta Ateneumin näyttelytiloissa, jossa hän kiinnitti huomionsa kenties Sigrif Forsellesin (1860–1935) Firenzessä valmistuneeseen kipsisen reliefisarjan *Ihmisielun kehitys* (1887–1903) ensimmäiseen osaan *Ihmisten taistelu* (*La lutte*). Taidehistorioitsija Asta Kihlman on kiinnittänyt huomion siihen, miten taiteilija kuvaa kyseisessä reliefissä alastomia nuoria viriilejä miesfiguureja atleettisesti ja joukoittain, tosin hän kuvasi heidän jäntevät vartalonsa pääasiallisesti takaapäin. Lisäksi kohtaus perustuu mytologiseen ainekseen samoin kuin Meilläkin. Teos on kuulunut Suomen Taideyhdistyksen (nykyään Kansallisgallerian Antellin) kokoelmaan vuodesta 1909 lähtien, sarjan loput neljä osaa päätyivät kolme vuotta myöhemmin Helsingin Kallion kirkkoon.⁷¹

Oletettavasti Mei sai Kalevipoeg-veistoksen tuotua Tallinnaan, koska se näkyy vielä toisessakin valokuvassa, jossa se on kotoisassa miljöössä alustalle asetettuna.⁷² Koska valokuvasta puuttuvat tarkemmat tiedot, eikä interiööri paljasta erehtymättömästi sen sijaintipaikkaa, voi valokuva olla myös Meille lähetetty. Taidenäyttelyiden lehtiset eivät paljasta, että teos olisi ollut jossakin vaihees-

Kuva 6. Eduard Wiiralt, *Kalevi pojat kivi viskamas* [Kalevin pojat kiviä viskaamassa], 1916. Tussi ja akvarelli paperille, 38,7 x 25,3 cm. Viron taidemuseo (EKM j 21131 G 12249), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo / Stanislav Stepaško, kaikki oikeudet pidätetään.



sa julkisesti esillä. On kiinnostavaa havaita, että nuori Eduard Wiiralt (1898–1954) on kuvannut samantyyppistä alastonta ja atleettista Kalevipoegin hahmoa veljineen ja talonpoikaiskampauksissaan akvarelli-tussityössä *Kalevi pojad kivi viskamas* (Kalevin pojat kiviä viskaamassa, kuva 6)⁷³ juuri samana vuonna, jolta Mein valokuva on peräisin eli vuonna 1916. Koska tuleva graafikko opiskeli tuolloin vielä Tallinnan (myöh. Valtion) taideteollisuuskoulussa, herää ajatus, mahtoiko hän tutustua Mein veistokseen, sillä Mei aloitti Ateneumista valmistuttuaan samana syksynä juuri kyseisessä taideteollisuuskoulussa muovailuopettajan – toisissa lähteissä kuvanveisto-opettajan – työt.⁷⁴

Mikään ei osoita, että Kristine Meille olisi enää Tallinnaan palaamisen jälkeen avautunut mahdollisuus valmistaa kookkaita ja teknisesti vaativia veistoksia. Vuosikymmenen viimeisiltä vuosilta tiedossa on valokuvien ja taiteilijan muistiinpanojen perusteella yksittäisiä luonnollisen kokoisia muovailtuja rintakuvia, mutta muuten Mei näyttää keskitty-

neen veistostaiteessaan pienoisteosten eli figuriinien tekemiseen.

Taiteellisuutta pienimuotoisesti

Kristine Mein taiteellinen tie näytti avoimelta hänen valmistuttuaan Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulusta kuvanveistäjäksi. Heti Tallinnaan palattuaan hän rakensi Põhja-kadulla Kopli-kaupunginosassa sijainneen lapsuudenkotinsa kuistille itselleen työskentelytilan muovailua varten. Syksyllä hän aloitti muovailu- tai kuvanveisto-opettajan työt taideteollisuuskoulun lisäksi myös Tallinnan teknisessä opistossa sekä kuvaamataidon opettajana yksityisessä tyttökymnaasissa.⁷⁵

Mei oli Virossa ensimmäinen virolais-syntyinen nainen, joka valmistui kuvanveistäjäksi, ja ajan miesvaltainen virolainen taidekenttä otti hänet positiivisesti vastaan, toisin kuin esimerkiksi Constance von Wetter-Rosenthalin (1872–1948), joka oli varsinaisesti ensimmäinen naiskuvanveistäjä Virossa. Hän toimi alalla itsenäisenä toimijana vuodesta 1913 viitisentoista vuotta ennen Saksaan muuttamistaan. Siellä hän oli aiemmin opiskellut kuvanveistoa lähes kymmenen vuotta vuosisadan alkukymmenellä. Von Wetter-Rosenthalin yhteiskunnallinen asema, aatelineen baltiansaksalaisuus, oletettavasti vaikutti hänen jäämiseensä etäämmälle Viron kansallista modernia taidekenttää rakentavasta yhteisöstä. Tosin naisen ammattillinen emansipaatio saattoi herättää kitkaa hänen omassakin kulttuuriyhteisössään, kuten kuvanveistotaiteeseen orientoitunut taidehistorioitsija Juta Kivimäe huomauttaa. Viron ensimmäisiä naiskuvanveistäjiä tarkastellut Kivimäe pitää ensimmäisenä virolaissyntyisenä naiskuvanveistäjänä kuitenkin Hilda Orgusaarta (1889–1969) eikä Meitä, vaikka Orgusaar palasi omilta opinnoiltaan kotimaahansa vasta vuonna 1923, eikä taiteilijalta ole tiedossa erityisemmin teoksia aikaisemmilta vuosilta.⁷⁶ Naiskuvanveistäjien järjestystä en tässä artikkelissa enempää kä-

sittele, mutta taidehistorioitsijan näkemys on selitettävissä Mein yhä supistuvilla mahdollisuuksilla tehdä kuvanveistotöitä 1920-luvulta lähtien, vaikka hän niitä tekikin vuoteen 1947 asti. Lähes tuohon saakka hän myös osallistui harvaksen taidenäyttelyihin, kuten taiteilijan ajoittamattomasta 1960-luvun ansioluettelomaisesta elämäkerrasta ilmenee.⁷⁷

Kristine Mein ja mieskollegoiden eräänlaisena varhaisena tasavertaisuuden koho-kohtana voi pitää Mein osallistumista uudenvuodenaattona 1918 Viron taiteilijoiden kokoukseen. Taiteilijan muistelmien perusteella kokouksessa pohdiskeltiin Viron taiteen tilannetta ja suunniteltiin Viron taiteen tulevan kesän yleisnäyttelyä. Koska kokous järjestettiin valokuvaaja Peeter Parikasin (1889–1972) ateljeessa, osallistujat tallennettiin myös valokuvaan.⁷⁸ Kristine Mei istuu kuudentoista taiteilijan ryhmäkuvassa eturivissä keskellä ja edustaa ainoana sekä naisia että kuvanveistäjiä.⁷⁹ Vanhimman sulkupolven virolaiskuvanveistäjien August Weizenbergin ja Amandus Adamsonin lisäksi alaa edusti tuolloin myös Jaan Koort (1883–1935), joka pari vuotta aikaisemmin oli palannut kotimaahan ja Tarttoon opiskeltuaan ja työskenneltään Pariisissa kymmenisen vuotta ja oltuaan sen jälkeen vielä puolisen vuotta töissä Moskovassa.⁸⁰ Heistä kukaan ei ollut mukana kokouksessa.⁸¹

Kristinen pikkusisko Natalie Mei on muistellut omista muistelmistaan, kuinka isosiskon Ateneumista valmistumisen jälkeen Viron kulttuurikentällä aktiivisesti mukana olleet kuvataiteilija Peet Aren (1889–1970) ja karikaturisti Otto Krusten (1888–1937) alkoivat vieraila heidän perheensä Põhja-kadun kodissa, ja kuinka inspiroivia keskustelut taiteesta, väittelyineen ja leikinlaskuineen, olivat olleet.⁸² Myöhemmin samana syksynä Kristine Mei hankki yhdessä Liepāja-aikaisen luokkatoverin ja samaan taiteilijapiiriin kuuluneen Dora Gordinen (aik. Doora Gordin[a] / La Gordine, 1895–

1991) kanssa ateljeen Gordinen vanhempien omistamasta kerrostalosta kaupungin ydinkeskustassa.⁸³ Naiset työskentelivät yhdessä heidän elämäkertojensa ja erilaisten lähteiden perusteella vaihtelevasti parista vuodesta neljään vuoteen. Yhdessä työskentelyä on jäänyt todistamaan yksi päiväämätön valokuva.⁸⁴ Mein muistelmien perusteella häneltä valmistui tuona aikana useampia rintakuvia ystävistä, kollegoista ja perheenjäsenistä.⁸⁵ 1920-luvun puoliväliin mennessä Pariisiin jatkaneesta Gordinesta tuli myöhemmin Iso-Britanniassa toinen naiskuvanveistäjä, jonka itse suunnittelema ateljeetalo on tänä päivänä museona, *Dorich House Museum* Lontoossa; toinen on Barbara Hepworthin (1903–1975) laajasti tunnettu ateljeetalo St Ivesissa.⁸⁶ Gordinen menestyksestä kuvanveistäjänä tuli Viron taidehistoria laajemmin tietoiseksi vasta 2010-luvun alussa brittiläisen taidehistorioitsija Jonathan Blackin tutkimusten myötä.⁸⁷

Yhdessä työskennelleet Mei ja Gordine aloittivat taidenäyttelyihin osallistumisen keväällä 1917. Viron taideseuran näyttelykatalogin perusteella Meiltä oli tuolloin esillä vain kaksi tarkemmin määrittelemätöntä veistotaiteellista työtä: toinen niistä oli nimeltään *Portree* (Muotokuva) ja toinen *Eskiis jalad* (Luonnos, jalat).⁸⁸ Teosten tarkemmat tiedot puuttuvat, mutta puolitoista vuotta myöhemmin arkkitehti ja taidemaalari Karl Burman piti erästä näyttelyssä esillä ollutta Mein savista päätä heikkolaatuisena.⁸⁹ Muistettava on, että naispuolisten taiteilijoiden teoksia arvosteltiin näyttelykriitikeissä hyvin minimaalisesti ja suppeasti.⁹⁰ Jos taas katsomme yksinomaan valokuvan kautta tunnettua Mein muovailemaa rintakuvaa ystävästään ja kollegastaan Peet Arenista (kuva 7), on vaikea nähdä siinä suuria puutteita. Taidemaalari on muovailtu täysin tunnistettavana esimerkiksi vuodelta 1916 peräisin olevan valokuvan perusteella, mutta tämän lisäksi myös äärimmäisen elävästi, minkä kuvanveistäjä on saanut aikaan jättämällä muovailujäljet

Kuva 7. Tuntematon valokuvaaja, valokuva Kristine Mein muovaamasta Peet Arenin rintakuvasta. Kristine Mein valokuva-albumi / yksityisomistus. Kuva: Kai Stahl, kaikki oikeudet pidätetään.



saven pintaan. Hyvin mahdollisesti rintakuva valmistui vuoden 1917 paikkeilla.⁹¹ Koska muovailusessio tapahtui Tallinnassa, se jäi luultavasti valamatta kipsiin työtilojen puuttuessa. Mei itse ei ole muistellut kyseistä rintakuvaa, vaikka hän säilytti siitä valokuvan ja vaikka hän muutamia teoksia nimeltä kirjallisissa muistelmissaan muisteleekin, kuten aiemmin mainitsin.

Vuodesta 1919 lähtien Mei alkoi esittää taidenäyttelyissä karrikoituja figuratiivisia pienoisveistoksia, joista hän sai tunnustusta. Aikalaiskriitikot näkivät niissä harvinaislaatuista lempeää ja sydämellistä huumoria, joka oli positiivisella tavalla omintakeista verrattuna silloiseen niin vakavaan taiteeseen, kuten itsekkin huumoria harrastanut kirjailija August Gailit on kirjoittanut.⁹² Silloiset runsaat parikymmentä senttimetriä korkeat terrakottapienoisveistokset (kuva 8) esittivät paikallisella taidekentällä keskeisiä henkilöitä, kuten kuvataiteilijoita Ado Vabbea (1892–1961), Anton Starkopfia (1889–1966) ja kirjailijanakin toiminutta laaja-alaista tai-

dehenkilöä Aleksander Tassaa (1882–1955) hyvinkin karaktäärisesti. Nykyään tiedämme näitä figuriineja enää vain valokuvien ja nimien perusteella.⁹³

Figuratiivisilla pienoisveistoksilla Kristine Mei jatkoi toimintaansa kuvanveistäjänä. Tämän saneli mahdollisuus vuokrata oma ateljee taloudellisista syistä. Niin kuin hän itse muistelmiinsa kirjoitti, hänen ”ateljeensa” oli enää vain suuri työpöytä ja matala laatikko sen päällä.⁹⁴ Humoristinen ja maanläheinen esittämistapa, joka on toisinaan ollut myös jokseenkin rosainen, jäi Mein figuurien pysyväksi piirteeksi. Kiinnostava on havaita, kuinka näitä samoja piirteitä ja pieniä formaatteja suosivat myös Mein lähimmät opiskelutoverit Ateneumista – Albin Kaasinen ja Marita Walldén. Pientä formaattia harrasti toisinaan myös heidän opettajansa Viktor Malmberg. Mein tavoin Walldénkin työskenteli pitkään ilman ateljeeta ja sai sen vasta 1940-luvulla, kuten Satu Pajarren tutkimuksesta ilmenee. Taidehistorioitsija nostaa esille, kuinka Walldénin suhteellisen pienikokoiset karikatyyriset veistokset poikkeavat muusta suomalaisesta kuvanveistotaiteesta, vaikka ne ovatkin omalla tavallaan realistisia. Niissä ei kuitenkaan ole Kaasisen taiteelle tunnusomaista kansantaidemaisuutta, johon karkeutta toi jo taiteilijan käyttämä materiaali – puu.⁹⁵ Kristine Meikään ei käyttänyt puuta vaan savea, jonka hän toisinaan myös lasitti. Aihealueiltaan hän näyttää liikkuneen lähemmäs Kaasista kuin Walldénin siroja naisfiguureja, esimerkiksi kuvatesaan kahta työmiestä, joista toisella on kädet taskussa⁹⁶, muoria lehmän kanssa⁹⁷ tai äitiä lapsensa kanssa rannalla (kuva 9) – kenties omakuvallisesti – molemmat pyylevinä. Kansainvälisellä taidekentällä kaupalliset galleriat olivat aloittaneet toimintansa edeltävän vuosisadan lopussa ja myös dekoratiivinen taide nousi esille. Pienoisveistokset nousivat perinteisen ja maskuliinisen kuvanveistotaiteen rinnalle, ja ne edustivat uudenlaista esteettisen taiteen muotoa moder-



Kuva 8. Tuntematon valokuvaaja, valokuvastudio Parikas Foto, valokuva *Kristine Mei pisiskulptuurid "Ado Vabbe", "Aleksander Tassa" ja "Anton Starkopf"* [Kristine Mein pienoisveistokset "Ado Vabbe", "Aleksander Tassa" ja "Anton Starkopf"], 1919. Mustavalkoinen valokuva paperille, 10,7 x 14,6 cm. Viron taidemuseo (EKM j 61172 FK 4325), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo, kaikki oikeudet pidätetään.

nistisissa kotoisissa interiööreissä.⁹⁸ Tämä kuvastaa kuitenkin tilannetta Viroa pidemmän historian omaavissa taide- ja kulttuuri-keskuksissa. Virossa oli yksityishenkilöiden veistostaiteen hankinta 1920-luvulla vielä vähäistä ja kuvanveistäjiä työllistivät lähinnä monumenttien tilaustyöt.⁹⁹

Kesällä 1921 Mei avioitui Tarton yliopiston suomalais-ugrilaisten ja samojeedi (tulevan uralilaisten) kielten professori Julius Markin (1890–1959) kanssa, ja hän muutti Tarttoon. Seuraavasta vuodesta lähtien heidän perheensä kasvoi kuudessa vuodessa neljällä tyttärellä. Muuton jälkeen Kristine Markilla (Meillä) mahtui vuosikymmenen alkupuoliskoon kuitenkin myös Pallas-taidekoulussa muovailun ja kuvaamataidon opettajien valmennuskurssilla opettajana toimiminen sekä ala-asteen opettajille tarkoitetun muovailun opaskirjan *Voolimistraamat* (1925) kansien väliin saaminen.¹⁰⁰ Koska pienoisveistostenkin työstäminen oli haasteellista ja suurten formaattien tekemi-

nen oli taloudellisesti täysin mahdotonta, Kristinen uran täyttivät kirjankansien kuvittaminen ja varsinkin kalligrafiset työt. Hänestä tuli alalla nopeasti arvostetuin, minkä osoittavat hänen kaunokirjoittamansa lukuisat adressit, kunniakirjat ja muut viralliset huomionosoitustekstit, joita lähetettiin merkkipäivinä niin kotimaassa kuin ulkomaillekin eri instituutioihin ja ansioituneille henkilöille. Mainittakoon niistä muun muassa Tukholman kuninkaalliseen akatemiaan (1921), Padovan yliopistoon Italiaan (1922) ja Moskovan tiedeakatemiaan (1945) lähetetyt. Hänen tekstaamansa adressin sai myös Suomen tasavallan presidentti Lauri Kristian Relander (1925).¹⁰¹ Monet teoksista olivat Tarton yliopiston tilaamia. Mei toimikin parisenkymmentä vuotta yliopiston epävirallisena taiteilijana, ja hän loi lukuisia visuaalisia tulkintoja lääketieteilijöiden ja etnologien tutkimusaineistoista sekä muitakin taiteellisia tuotoksia.¹⁰² Tieteellisiä kuvia tarkastellut taidehistorioitsija Kristiina

Kuva 9. Kristine Mei, *Rannal* [Rannalla], 1933. Terrakotta, 12 x 28 x 17 cm, alusta 2 x 28 x 17 cm. Tarton taidemuseo (TKM TR 540:1 S 35), Tartto. Kuva: Tartton taidemuseo / Indrek Gregor, kaikki oikeudet pidätetään.



Tiideberg huomauttaa, etteivät miespuoliset ammatillisen koulutuksen saaneet taiteilijat työskennelleet enää yliopiston hyväksi, toisin kuin naiset, joiden oli miehiä haasteellisempaa toimia taidekentällä taiteilijoina.¹⁰³

Lopuksi

Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulusta vuonna 1916 kuvanveistäjäksi valmistunut virolainen Kristine Mei oli kotimaahansa palattuaan emansipoitunut nainen täynnä ammatillista ja yhteiskunnallista tarmoa. Modernistinen taidekenttä ja varsinkin kuvanveistäjyys oli maskuliinisuutta korostava, sillä sen ajateltiin edellyttävän vain miehillä olevaa fyysistä voimaa. Näin kuvanveisto nähtiin usein vain miesten alueeksi. Alun tarmo ja pienetkin mahdollisuudet hupenivat Meillä vuosien saatossa talous- ja perheystistä. Kuten esimerkiksi kesällä 2022 Ruotsin kansallismuseossa Tukholmassa 1800- ja 1900-lukujen vaihteen pohjoismaisia naiskuvanveistäjiä esille nostaneesta näyttelystä ja sen julkaisusta *Nordic Women Sculptors at the Turn of the 20th Century* ilmenee, pysyi-

vät alalla toimineet kuvanveistäjänaiset lapsettomina ja useimmiten myös naimattomina. Lisäksi naisia koetteli ankarasti julkisten tilausten äärimmäinen niukkuus sekä yleinen epäily heidän alalla onnistumisestaan, kuten kuvanveistotaiteeseen erikoistunut taidehistorioitsija Liisa Lindgren kirjoittaa. Näin joutui monikin 1910-luvulla Suomessa kuvanveistäjäksi kouluttautunut nainen keksimään itselleen toisia tulolähteitä lähempänä tai kauempana omaa erikoisalaansa toisen maailmasodan loppuun saakka.¹⁰⁴ Niin myös Meistä tuli myöhemmin arvostettu kalligrafi, kuvittaja ja Tartton yliopiston epävirallinen kuvataiteilija.

Tähän artikkeliin lähdeaineistoina olleet Kristine Mein käsin kirjoittamat muistelmat ja hänen säilyttämänsä valokuvat osoittavat Taideyhdistyksen piirustuskoulun merkityksellisuuden nuorelle virolaisnaiselle. Kuvanveistäjäksi kouluttautuminen Helsingissä osoittautui hänelle tähdelliseksi kotimaassaan, sillä se avasi hänelle pääsyn silloiseen miehistä koostuvaan virolaiseen taidepiiriin, eikä heitä häirinneet joistakin heistä Mein valmistamat humoristiset figuriinitkaan.

Suomen taidehistorian kannalta Mein hyvin taltioitu aineisto auttaa tunnistamaan vuoteen 1913 ajoitetun, piirustuskoulun kuvanveistoluokassa otetun valokuvan henkilöitä, joiden nuoruuden kuvat ovat jääneet huomioimatta tai heistä ei tullut riittävän merkityksellisiä, jotta he olisivat aiemmin olleet tunnistettavissa. Muistelmista ilmenee, että Mein kanssa samoihin aikoihin opiskeli piirustuskoulussa vielä ainakin kaksi naista Virosta. Lisäksi muistelmat osoittavat, että kuvanveistoluokassa oli hänen opintojensa aikana hyvin tiivis ja ahkera ilmapiiri, jossa opiskelijoiden sukupuolella ei ollut näkyvää merkitystä. Aineiston valokuvista käy ilmi, että opiskelijat istuivat toisilleen malleina kuvanveistoluokassa ja itseä taltioitiin valokuviin veistoksellisten aikaansaannoksien kanssa. Vaikka valokuvia voikin pitää kolmiulotteisten taideteosten tulkitsemisessa ongelmallisina, ovat ne korvaamattomia silloin, kun teokset ovat jääneet tuntemattomiksi. Näin myös Mein kohdalla, lisäksi valokuvat esittelevät myös yhden Albin Kaasisen kouluikäisen rintakuvan. Mein kannalta huomionarvoisimpana voi pitää kuvaa vuodelta 1916, jossa hän poseeraa Viron kansalliseppöksen nimihenkilöä esittävän veistoksen kanssa. Rinnakkaisaineistoon perehtyminen vahvistaa, että nuori Mei loi aiheesta ja kohtauksesta varsinkin veistotaiteessa uudenlaisen kuvatyypin. Harmittavasti veistoksen myöhempi kohtalo on jäänyt tuntemattomaksi.

FM Kai Stahl on Turun yliopiston väitöskirjantutkija, jonka tutkimuskohteina ovat olleet etenkin naisten tekemä taide 1800-luvun lopusta 1900-luvun alkuvuosikymmeniin, modernismit ja laajemmin Viron taide varsinkin feministisen taide- ja kulttuurihistorian näkökulmasta.

Viitteet

- 1 Syntyyän Christine-Hildegard Mey (vuosina 1921–1942 Mark sekä Mark-Mei). Mei, Kristine. Kristine Mei eluokkirjeldus. Käsikiri, 1963. Dokumentaalseid materjale Kristine Mei elust ja fotokoopiaid tema teostest. 1917–1963. RA, ERA.R-1673.1.3. Rahvusarhiiv (RA, Viron kansallisarkisto).
- 2 Suurin osa tästä materiaalista on taltioitu Viron taidemuseon arkistoon. Osa aineistoista, kuten myös tähän tutkimukseen pohjattuna oleva Kristine Mein valokuva-albumi sijaitsee vielä yksityisomistuksessa. Siihen tutustumisesta 2010-luvun alussa ja albumin aineiston kuvaamisesta tutkimuksieni käyttöön kiitän edesmennyttä paleontologi Elga Mark-Kurikkia (1928–2016) ja Maie Meitä.
- 3 ”Veljes-” tai ”heimokansan” käsitteellä on kuvattu suomalais-virolaista kanssakäymistä etenkin 1860-luvulta lähtien, kun Viron maantieteellisellä alueellakin alkoi romantiikan ja kansallisuusaatteiden vaikutuksesta kansallinen herääminen. Toinen kansa koettiin muita kansoja läheisemmäksi ilman suurempia naapurikuvan vääristymiä. Aatteella on ollut Suomea suurempi merkitys Virossa, mutta se oli tärkeä molempien maiden sivistyneistön piirissä; Suomessa erityisesti fennomaanien parissa. Viron taholta ihaileva naapurikuva alkoi monimutkaistua 1900-luvun alussa, ja se on vaihdellut eri kausina poliittisista ja yhteiskunnallisista tilanteista johtuen. Ks. esim. Timo Rui, ”Vankan tammen kaksi haaraa. Suomen ja Viron kulttuurisuhteiden historia”, teoksessa *Kaksi tietää nykyisyyteen. Tutkimuksia kirjallisuuden, kansallisuuden ja kansallisten liikkeiden suhteista Suomessa ja Virossa*, toim. Tero Koistinen, Piret Kruuspere, Erkki Sevänen & Risto Turunen (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1999), passim, erit. 373. Laajasti aiheesta Kari Alenius, ”Veljeskansojen kahdet kasvot. Naapurimaa-kuva”, teoksessa *Virallista politiikkaa – epävirallista kanssakäymistä. Suomen ja Viron suhteiden käännekohtia 1860–1991*, toim. Heikki Roiko-Jokela ([Jyväskylä]: Atena 1997), passim ja koko artikkelikokoelma *Virallista politiikkaa*.
- 4 Unohdettujen naispuolisten taiteilijoiden esille nostaminen on ollut pinnalla Linda Nochlinin vuonna 1971 taidelehdessä *ARTnews* julkaistusta legendaarisesta esseestä ”Why Have There Been No Great Women Artists?” lähtien. Modernismin viitekehys suomalaisen taiteen kontekstissa tiivistetysti esim. Eeva Maija Viljo, ”Johdanto: Modernius, modernismi ja naiset,” *Modernia moneksi. Kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa*, toim. Tutta Palin (Helsinki: Taidehistorian seura – Föreningen för konsthistoria, 2004), erit. 6–7. Lajin tuoma haaste ilmenee monissa kuvanveistäjänäisiä käsittelevissä tutkimuksissa, kuten esim. Iso-Britannian osalta

- monipuolisesti monografiassa Pauline Rose, *Working Against the Grain: Women Sculptors in Britain c. 1885–1950* (Liverpool: Liverpool University Press, 2020).
- 5 Artikkeleissa Kai Stahl, ”Ateneumi kunstikoolid ja naised Eestist,” *Ariadne lõng. Ariadne’s Clew* X, 1–2 (2010), 7–9; Kai Stahl, ”Öed Meid ja Dora Gordine. Modernse kunstivälja kujunemisfaas Eestis – The Mei Sisters and Dora Gordine. The Formative Phase of the Modern Art Field in Estonia,” teoksessa *Eesti Kunstimuuseumi Toimetised – Proceedings of the Art Museum of Estonia* 4[9]/2014. *Naiskunstnik ja tema aeg – A Woman Artist and Her Time*, toim. Kersti Koll & Merike Kurisoo (Tallinn: Eesti Kunstimuuseum – Art Museum of Estonia. Adamson-Ericu muuseum – Adamson-Eric Museum, 2014), erit. 167–173 / 191–197; Viron taidemuseon lähinnä arkistoaineistoihin perustuvassa arkistojulkaisusarjassa ilmestyneessä monografiassa Kai Stahl, *Ainulaadne sösarkond. Öed Kristine, Lydia ja Natalie Mei*, toim. Ulrika Jõemägi (Eesti Kunstimuuseumi arhiiviväljaanne. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2020) sekä monografiaväitöskirjani käsikirjoituksessa *Dualismit marginaaleissa. Naistekijyys ja modernisaatio Natalie Mein 1910–1920-lukujen tuotannossa* [Turku: Turun yliopisto, 2023], erit. luku II.2. Stahl, Kai (KS) tutkimusarkisto.
 - 6 Taidehistorioitsija Jutta Kivimäen kuratoima Viron ensimmäisiä naiskuvanveistäjiä esittelevä näyttely ”Eesti esimesi naisskulptoreid” (Viron ensimmäisiä naiskuvanveistäjiä) vuonna 2004 Adamson-Ericin taidemuseossa Tallinnassa. Jutta Kivimäe, ”Eesti esimesed naisskulptorid. Lisandusi isikute ja teoste saatusle” – ”The First Estonian Women Sculptors. Addenda to the Fate of the Artists and Their Works,” teoksessa *Naiskunstnik ja tema aeg – A Woman Artist and Her Time. Eesti Kunstimuuseumi Toimetised – Proceedings of the Art Museum of Estonia* 4[9]/2014, toim. Kersti Koll & Merike Kurisoo (Tallinn: Eesti Kunstimuuseum – Art Museum of Estonia. Adamson-Ericu muuseum – Adamson-Eric Museum, 2014), 120–122 / 137–139. Talvella 2019–2020 Kristine Meiltä oli esillä kolme pienoisteostoa Kumu taidemuseossa järjestetyssä näyttelyssä ”Eneseloomine. Emantsipeeruv naine Eesti ja Soome kunstis” (Itsensä luominen. Emansipoituva nainen Viron ja Suomen taiteessa).
 - 7 Stahl, ”Ateneumi kunstikoolid,” 8; Stahl, *Ainulaadne sösarkond*, 26, 171. Virossa avautui mahdollisuus opiskella kuvanveistoa syksystä 1919 lähtien, kun Tarttoon perustettiin Pallas-taidekoulu.
 - 8 Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun oppilasmatrikkeli 1869–1967, MF VA Y 4096, 16. Arkistokokoelmat, Kansallisgalleria. Palkinnoista sanomalehdessä, esim. ”Kokouksia. Suomen Taideyhdistys. Arvostelua piirustuskoulun työn tuloksista,” *Helsingin Sanomat*, 26.5.1916; ”Finska konstföreningens värmöte. En skarp kritik al ritskolans verksamhet al skolans inspektör,” *Hufvudstadsbladet*, 16.5.1916.
 - 9 *Soome Kunstühtingu koolis õppimise tunnustus (Affängsbetyg från Finska Konstföreningens Skola i Helsingfors)*, 25.5.1916, EKMA.52.4.2.6. Viron taidemuseon arkistokokoelma (EKMA), Natalie Mei, Kristine Mei-Mark, Lydia Mei-Starkopf – kunstnikud, EKMA.52.
 - 10 [Mei, Kristine.] *Kristine Mei käsikirjalised mälestused Ateneumi kunstikoolis õppimise ajast*, 11.1963, EKMA.52.4.3.6. Viron taidemuseon arkistokokoelma (EKMA), Natalie Mei, Kristine Mei-Mark, Lydia Mei-Starkopf – kunstnikud, EKMA.52. Opintojen pituudesta piirustuskoulussa myös esim. A. [Alexander] Paisheff, ”Ateneumin kautta elämäntehtävään,” *Nuori Voima* nro 8, 20.4.1926, 229. Muistoja Ateneum-rakennuksesta kirjoittanut taidemaalari Alexander Paisheff (1894–1941) oli yksi Mein nimeltä mainituista opiskelutovereista.
 - 11 [Mei, Kristine.] *Kristine Mei mälestused VII. Helsingis*, EKMA.52.4.3.29, [sivu 31]. Viron taidemuseon arkistokokoelma (EKMA), Natalie Mei, Kristine Mei-Mark, Lydia Mei-Starkopf – kunstnikud, EKMA.52.
 - 12 *Kristine Mei mälestused VII*, [1].
 - 13 Ks. esim. Rui, ”Vankan tammen kaksi haaraa,” erit. 377–382; Seppo Zetterberg, *Kulttuurija ja kumouspuuhia. Helsingin virolaisyhteisö 1900-luvun alussa* (Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura, 2013), passim, erit. 64–76. Historioitsija Seppo Zetterberg muistuttaa, että Venäjä oli ryhtynyt rakentamaan Tallinnaan Pietari Suuren merilinnoitusta vuonna 1912 Saksan maihinnousun pelosta. Seppo Zetterberg, *Viron historia* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2007), esim. 467, 477–478, 480, 487. Sodan uhasta oltiin Mein perheessä varmasti tietoisia, sillä isä Johan Mey johti linnoituksen hydrografisia tutkimuksia ja merenpohjan syvennystöitä. Söjavägede Staap: Söjavägede Staabi kantsel: Ohvitseride teenistustoimikud: Mei, Johann Madise p. (1883–1925). RA, ERA.495.7.3202. Rahvusarhiiv (Viron kansallisarkisto); Stahl, *Ainulaadne sösarkond*, 14; Stahl, *Dualismit marginaaleissa*, luku II.
 - 14 Kersti Koll, ”Läbi Soome ja Ahvenamaa Euroopasse,” teoksessa *Ahvenamaa fenomen. Noor-Eesti kunstnike ja kirjanike loomereisid Ahvenamaale 1906–1913. Näituse kataloog Adamson-Ericu Muuseum, Tallinn 2. märts–28. mai 2006, Önningeby Muuseum Ahvenamaa 9. juuni–20. august 2006*, toim. Kersti Koll & Jaan Undusk (Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, Adamson-Ericu Muuseum, Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2006), erit. 21. Ks. myös esim. Inka Laine, ”Tie taiteilijaksi. Suomen kautta maailmalle,” teoksessa *Konrad Mägi. Maalauksen arvoitus*, toim. Pilvi Kalhama ([Espoo]: EMMA, 2021), 53. Taideyhdistyksen piirustuskoulun oppilasmatrikkeliin perusteella heistä kolmesta kirjoilla oli ainakin nykyään laajasti arvostettu Mägi, tosin vain yhden kevätlukukauden 1907. Hän oli kirjoilla nimellä Conrad Meigi, ja syntymävuodeksi on kirjattu erheellisesti vuosi

1887. Syntymäpäivä taasen on merkitty tuolloin voimassa olleen gregoriaanisen kalenterin mukaisesti. Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun oppilasmatriikkelit 1869–1967. Mägin, Tassan ja Triikin Suomen ajanjaksosta ks. myös Zetterberg, *Kulttuuria ja kumouspuuhia*, esim. 76, 135, 138, 140–141. Vironmaalaisista naisista Taideyhdistyksen piirustuskoulussa ja Taideteollisuuskeskuskoulussa ennen vuotta 1918, ks. Stahl, ”Ateneumi kunstikoolid”. Virolaisten ja vironmaalaisien taiteilijoiden matkoihin Suomeen ja muualle Pohjoismaihin 1800-luvulta 1900-luvun puoliväliin saakka pääsi tutustumaan Adamson-Ericin taidemuseossa Tallinnassa vuonna 2014 järjestetyssä näyttelyssä ”Põhjala lummuses. Eesti kunstnikud Põhjamaades” (Pohjolan lumossa. Virolaisia taiteilijoita Pohjoismaissa).
- 15 ”[-] minu elu kõige ilusam aeg” kirjoittaa Kristine Mei muistelmissaan Suomessa vietetystä ajasta. *Kristine Mei mälestused VII*, [31].
- 16 Omaelämäkertamuistelmista esim. Sidonie Smith & Julia Watson, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. 2nd ed. (Minneapolis (Minn.): University of Minnesota Press, (2001) 2010), passim, erit. 2–4, 5–9, 193–203, 274–275; Anu Lahtinen, Maarit Leskelä-Kärki, Kirsi Vainio-Korhonen & Kaisa Vehkalahti, ”Kirjeiden uusi tuleminen,” teoksessa *Kirjeet ja historiantutkimus*, toim. Maarit Leskelä-Kärki, Anu Lahtinen & Kirsi Vainio-Korhonen (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2011), passim.
- 17 Tutta Palin, ”Musings on the Monograph: The Artistic Career of Ester Helenius in the Light of the Art-And-Life Model,” teoksessa *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*, toim. Renja Suominen-Kokkonen (Helsinki: Taidehistorian seura, 2013); ks. myös Renja Suominen-Kokkonen, ”Introduction,” teoksessa *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*, toim. Renja Suominen-Kokkonen (Helsinki: Taidehistorian seura, 2013), erit. 9–10.
- 18 Erm, Voldemar. Voldemar Erm Kristine Meille, 16.1.1959, Tartto. Kirje. Yksityiskokoelma, kopio kirjoittajan (KS) tutkimusarkistossa. Kristine Meitä vuoden nuorempi Lydia Mei (vuosina 1920–1928 Starkopf-Mei ja Mei-Starkopf) oli tunnettu ja tunnustettu akvarellisti ja sisarista nuorin Natalie Mei oli arvostettu teatteripikusuunnittelija ja opettaja, mutta myös laaja-alainen kuvataiteilija ja kirjakuittaja. Seuraavassa sukupolvessa jatkoi taiteilijauraa Kristine Mein toiseksi vanhin tytär Lüüdia Vallimäe-Mark (1925–2004) taidemaalarina. Sisaruksista kattavasti kirjassa Stahl, *Ainulaadne sõsar-kond*.
- 19 Mei, Kristine. *Kristine Mei Marita Walldénille, 20.10.1967, Tallinna*. Kirje. Yksityisaineisto, kopio KS tutkimusarkistossa.
- 20 *Kristine Mei mälestused VII*, [4–5].
- 21 *Kristine Mei käsikirjalised mälestused Ateneumi, 11.1963; Kristine Mei mälestused VII*, [5]; esim. A. [Alexander] Paisheff, ”Ateneumin kautta elämän-tehtävään,” 229.
- 22 *Kristine Mei mälestused VII*, [7].
- 23 *Ibid.*, [10].
- 24 [Mei, Kristine.] *Kristine Mei mälestused IV. Gümnaasiumis*, EKMA.52.4.3.26, [sivut 21–22]. Viron taidemuseon arkistokokoelma (EKMA), Natalie Mei, Kristine Mei-Mark, Lydia Mei-Starkopf – kunstnikud, EKMA.52.; Stahl, *Ainulaadne sõsar-kond*, 20–21; Kai Stahl, *Dualismid marginaaleissa*, luku II.2.
- 25 *Kristine Mei mälestused VII*, [10–11, 13].
- 26 *Ibid.*, [12–13].
- 27 Linda Hinnert, ”What joy to be a sculptor! Nordic Women Sculptors at the Turn of Last Century – Strong, Clever and Self-Sufficient,” teoksessa *Nordic Women Sculptors at the Turn of the 20th Century*, ed. Linda Hinnert (Stockholm: Nationalmuseum [2022]), passim, erit. 31.
- 28 *Kristine Mei mälestused VII*, [14].
- 29 Satu Reinikka [Pajarre], ”Marita Walldén (1896–1981) – tehnyt etupäässä pieniä pystykuvia, joiden sävy on koristeellisen siro ja naisellinen,” *Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier* 23, toim. Liisa Laajoki (Helsinki: Taidehistorian seura, 2001), 51–64, 128, 52.
- 30 Mei, Kristine. *Kristine Mei Marita Walldénille, 3.9.1967, Tallinna*. Kirje. Yksityisaineisto, kopio KS tutkimusarkistossa.
- 31 Albin Kaasisen ja hänen perheensä kirjeitä ja pari valokuvaa Kristine Meille vuosina 1966–1969. Yksityisaineisto, kopio KS tutkimusarkistossa.
- 32 Yksityiskohtaisesti aiheesta Pekka Lehtonen, ”Valuutan tarve jyräsi jopa amiraalin vastalauseet,” *Kansan Uutiset* 12.4.2013, luettu 3.12.2022, <https://www.ku.fi/artikkeli/2980639-raha-ratkaisi-tallinnan-ja-helsingin-laivayhteyden>; Myös Zetterberg, Viron historia, 713.
- 33 Ks. Reinikka [Pajarre], ”Marita Walldén,” 52; Viljo Kojo, *Albin Kaasisen puinen kääpiökansa* (Helsinki: Otava 1929).
- 34 *Kristine Mei mälestused VII*, [31]; *Kristine Mei käsikirjalised mälestused Ateneumi*, 11.1963, 7.
- 35 Kai Stahl, ”Öed Meid ja Dora Gordine,” 167–168; Stahl, *Dualismid marginaaleissa*, luku II.2.
- 36 Tutta Palin, ”Näkymättömät naiset 1904–36 eli mitä dukaattipalkinnot kertovat taiteilijanaisten arvostuksesta,” teoksessa *Dukaatti: Suomen taideyhdistys 1846–2006*, toim. Rakel Kallio (Helsinki: WSOY, 2006), 134, 260 viite 14.
- 37 Ks. Susanna Pettersson, ”Suomen taideyhdistyksen jakamat dukaattipalkinnot 1898–2005,” teoksessa *Dukaatti: Suomen taideyhdistys 1846–2006*, toim. Rakel Kallio (Helsinki: WSOY, 2006), 248.

- 38 Ks. Palin, ”Näkymättömät naiset 1904–36,” 128, 135.
- 39 Ibid., erit. 128–132, 138–139.
- 40 [Mei, Kristine.] *Kristine Mei meenutused Ella Enno kohta*, 27.11.1968, EKMA.52.4.3.11, sivut 2, 3. Viron taidemuseon arkistokokoelma (EKMA), Natalie Mei, Kristine Mei-Mark, Lydia Mei-Starkopf – kunstnikud, EKMA.52; Stahl, ”Ateneumi kunstikoolid,” 16.
- 41 *Kristine Mei meenutused Ella Enno kohta*, 3.
- 42 Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun oppilasmatrikkelit 1869–1967; Stahl, ”Ateneumi kunstikoolid,” 9.
- 43 Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun oppilasmatrikkelit 1869–1967; Stahl, ”Öed Meid ja Dora Gordine,” 22–23; Stahl, *Dualismit marginaaleissa*, luku II.2.
- 44 Bauerin eli Balamontisin ulkomaalaispassi, kansalaisuuden anomus ja todistus avioitumisesta. Eesti Peakonsulaat New Yorkis. Küsimuslehed ja kirjavahetus kodakondsuse, passide ja viisade küsimuses. Bai – Ban, 2.11.1922–16.7.1933, RA, ERA.1608.1.593. Rahvusarhiiv (RA, Viron kansallisarkisto).
- 45 Kopio molemmista valokuvista kirjoittajan tutkimusarkistossa.
- 46 Rose, *Working Against the Grain*, erit. 45, 47, 53–58. Ks. myös Liisa Lindgren, *Monumentum. Muistomerkkien aatteita ja aikaa* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2000), erit. 15–16, 119 ja esim. kuvanveistäjä Essi Renvallin ammattikuvan vahvistamisesta valokuvilla 1930–1940-luvuilla, ks. Palin, ”Musings on the Monograph,” 46.
- 47 Viron kansalliseepos on virolaisen lääkäri ja kirjailija Friedrich Reinhold Kreutzwaldin (1803–1882) kokoama. Hän vei loppuun ja kokosi yhteen maanmiehensä, yhtä lailla lääkärin ja kirjailijan, Friedrich Robert Faehlmannin (1798–1850) keräämän Kalevipoegin tarinaa koskevan virolaisen kansanrunoudellisen aineiston. Ensiversio jäi ilmestymättä 1853 sensuurin takia. Ensiksi eepos ilmestyi vihkoina rinnan viroksi ja saksaksi vuosina 1857–1861, ja sen varsinainen vironkielinen kansanpainos ilmestyi vuonna 1862, ja se painettiin Kuopiossa. Ks. esim. Zetterberg, *Viron historia*, 414–416.
- 48 Kyseisestä parista teoksesta ks. esim. Irina Solomõkova & Helmi Üprus, *Kalevipoeg kunstis – Kalevipoeg v iskusstve*. Tallinn: Eesti NSV Kunst, 1962, 7–8. Linda Kaljundi & Kreem, Tiina-Mall. *Ajalugu pildis – pilt ajaloo: Rahvuslik ja rahvusilene minevik eesti kunstis – History in Images – Image in History: National and Transnational Past in Estonian Art*. (Tallinn: Eesti Kunstimuuseum: Kumu Kunstimuuseum, 2018), 135–139, 141 / 309–310, 314. Linda Kaljundi. ”Kalevipoja kivid – eesti ja baltisaksa põimitud pärand” – ”The Stones of Kalevipoeg – the Entangled Heritage of Estonians and Baltic Germans,” teoksessa *Kunst või teadus – Art or Science*, toim. Jaanika Anderson, Linda Kaljundi, Kadi Polli & Kristiina Tiideberg (Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2022), 220–221.
- 49 Alfred Waga, ”Kalevipoeg’ eesti kunstis I,” *Eesti Sõna* 23.5.1942; Alfred Waga, ”Kalevipoeg’ eesti kunstis II,” *Eesti Sõna* 28.5.1942; myös esim. Solomõkova & Üprus, *Kalevipoeg kunstis*, 11–12.
- 50 Mai Levin, *Kristjan Raud 1865–1943. Suur kunstnik ja rahvuskultuuri ehitaja. Monograafia – His Life, Work and the Shaping of Estonian Culture: Monograph*, toim. Eneken Helme & Ene Hanson (Tallinn: Mai Levini Sõprade Seltsing, 2021), 113–114.
- 51 Gallen-Kallelan teosten esikuvallisuutta on huomioitu runsaasti Viron taidehistoriassa. Ks. esim. Mai Levin, ”Rahvusromantism eesti kunstis,” teoksessa *Eesti kunsti ajalugu. 5, 1900–1940*, toim. Mart Kalm (Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2010), 106, 117–121.
- 52 Waga, ”Kalevipoeg’ eesti kunstis I”. Prometin maalaus kuuluu Viron historiamuseon kokoelmaan. Jansenin maalauksesta myös Kaljundi & Kreem, *Ajalugu pildis – pilt ajaloo*, 144.
- 53 Jansenin pahlille liimattu guassimaalaus on 31,2 x 65,6 cm ja sen numero Viron taidemuseon kokoelmassa on EKM M 3708.
- 54 Raudin tussi-guassiväriyö (14 x 13 cm) kuuluu Viron taidemuseon kokoelmaan numerolla EKM KR 294. Niin Jansenin guassimaalauksesta kuin Raudin luonnoksesta Levin, ”Rahvusromantism eesti kunstis,” 106–107, 115–116. Levin merkitsee artikkelissa Kristjan Raudin luonnoksen taiteilijan kaksoisveljelle Paul Raudille (1865–1930). Molemmat kaksoisveljet tulkitisivat 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen puolesta välistä lähtien Kalevipoegin aihetta, joskin teoksia varhaisemmalta ajalta on säilynyt minimaalisesti. Tuoreimmassa tutkimuksissa Levin epäilee, että kyseinen Kristjan Raudin luonnos saattaa olla valmistunut silti 1930-luvulla, ks. Levin, *Kristjan Raud 1865–1943*, 117. Vuonna 1935 ilmestyi lopulta kauan odotettu Kristjan Raudin monokromisilla piirroksilla kuvitettu *Kalevipoeg*-eepos.
- 55 *Postimees*-sanomalehden vuosina 1900–1940 ilmestynyt ilmainen lisälehti.
- 56 Taidehistorioitsijat Solomõkova ja Üprus ovat huomioineet kirjassaan lastenlehdessä julkaistun piirroksen. Heidän mukaansa Mootsen Kalevipoegin piirrookset jäivät niin aiheeltaan kuin muodoltaan lakonisiksi. Solomõkova & Üprus, *Kalevipoeg kunstis*, 14, kuva 6.
- 57 Levin, ”Rahvusromantism eesti kunstis,” 101. Weitzenbergin ja Adamsonin kyseisistä veistoksista myös esim. Kaljundi & Kreem, *Ajalugu pildis – pilt ajaloo*, 314. Weitzenbergin veistos (152 x 118 x 92 cm) kuuluu Viron taidemuseon kokoelmaan numerolla EKM S 7.

- 58 Solomökova & Üprus, *Kalevipoeg kunstis*, 11.
- 59 Adamsonin veistoksesta on eri lähteissä eri vuosilukuja. Vuoden 1896 antaa Levin, ”Rahvusromantism eesti kunstis,” 101 ja vuoden 1895 Solomökova ja Üprus, *Kalevipoeg kunstis*, 11. Taidehistorioitsija Tiina Nurkin mukaan Adamson valmisti vuonna 1895 kipsiversion (nykyään se on tunnettu vain postikortin perusteella, mutta teoksessa näkyy siihen kaiverrettu vuosiluku) ja seuraavana vuonna hän teki siitä vahaversion. Tiina Nurk, *Amandus Adamson 1855–1929* (Tallinn: Eesti NSV Kunst, 1959), 35. Viron museoiden MuS-tietokannasta ilmenee, että Viron taidemuseo kokoelmaan kuuluvaa tummanruskeaan vahaveistokseen (74 x 28,5 x 28,5 cm, EKM S 295) on kirjoitettu vuosiluku 1891. ”Eesti muuseumide veebivärv MuS,” katsottu 13.11.2022, <https://www.muis.ee/museaalvi-ew/1445337>.
- 60 Veistoksen rakennutti Nõmmen kaupunginosaan perustaja Nikolai von Glehn vuonna 1908, ja se tuhoutui ensimmäisessä maailmansodassa. Veistos palautettiin entiselleen vuonna 1990. Kaljundi & Kreem, *Ajalugu pildis – pilt ajaloos*, 141.
- 61 Valokuva albumissa, ks. Noor-Eesti II [album] (Tartu: Noor-Eesti, 1907), 192.
- 62 Nurk, *Amandus Adamson 1855–1929*, 35, tietoja veistoksesta myös 83, 96.
- 63 Von Stuckin 66 cm korkea pronssiveistos Neue Pinakothekin taidemuseon Bayerische Staatsgemäldesammlung -kokoelmassa (Inv. no. B 640) Münchenissä, katsottu 5.10.2022, <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/RQ4X6B9L10>.
- 64 Ks. *Baltiska utställningen i Malmö 1914: konstavdelningen* (Malmö, 1914), 180.
- 65 Lyhyt kuvaus veistoksesta valokuvan kera HAM Helsingin taidemuseon verkkosivuilla ”Taistelija / Valmis,” katsottu 30.1.2023, <https://www.hamhelsinki.fi/sculpture/taistelija-valmis-viktor-jansson/> Janssonin veistokseen huomion kiinnittämisestä kiitän artikkelin anonyymia referenttiä. Ks. myös esim. S. T-lt., ”En granitstaty af Victor Jansson,” *Nya Pressen* 26.8.1913; ”En granitstaty af Victor Jansson,” *Hufvudstadsbladet* 27.8.1913.
- 66 J. L. [todennäköisesti taidehistorioitsija Fredrik Julius Lindström, ellei lehden toimittaja Jalmari Lahdensuo], ”Taiteilijain syysnäyttely Ateneumisssa. Kuvanveistäjät. II,” *Helsingin Kaiku* 2.12.1911. Myös Fred. J. Lindström, ”Suomen taiteilijain veistosnäyttely,” *Kotitaide* 10, no. 11 (1911), 127 sekä kattava katsaus Janssonin teosten kriittikistä vuonna 1911, ks. Ari Latvi, ”Faffan’ Viktor Jansson,” teoksessa *Viktor Jansson 1886–1958. Muistonäyttely 10.6.–4.9.1988: Tampereen Taidemuseo – Minnesutställning 10.6.–4.9.1988: Tammerfors Konstmuseum*, toim. Marjatta Mäkinen (Tampere: Tampereen taidemuseo 1988), 21–25.
- 67 Lindgren, *Monumentum*, erit. 30, 175–176, 192–193. Perusteellisesti Janssonin graniittiveistoksesta ja aikalaiskriittikistä ks. Latvi, ”Faffan’ Viktor Jansson,” 29–30.
- 68 Ants Juske, ”Kalevipoeg kunstis,” *Eesti Päevaleht* 21.11.2009.
- 69 Kuvanveistäjänä tuntemattomaksi jääneen taiteilijan monumentaalinen teos on tiedossa Viron taidemuseon valokuvakokoelmaan kuuluvien valokuvien perusteella. Veistoksen kipsiversio (83 x 70 x 38 cm) kuuluu Dr. Fr. R. Kreutzwaldin kotimuseon kokoelmaan (DrKM_36 K 36).
- 70 Yhtenä poikkeuksena Pohjoismaissa voisi mainita esim. Carolina Benedicks-Bruce (1856–1935), joka pääsi kolmantena naisena opiskelemaan kuvanveistoa Ruotsin kuninkaalliseen akatemiaan Tukholmassa, kuten Johanna Pietikäinen Gotlannin museosta kirjoittaa. Kirjoittaja toteaa, että taiteilijan jo 1880–1890-luvuilla toistuvat ja luonnollista kokoa olevat alastomia miehiä esittävät veistokset olivat kuvanveistäjänaisten parissa sangen harvinaisia. Johanna Pietikäinen, ”Carolina Benedicks-Bruce (1856–1935): From Falguière’ Student to an Independent Sculptor,” teoksessa *Nordic Women Sculptors at the Turn of the 20th Century*, ed. Linda Hinners (Stockholm: Nationalmuseum [2022]), 147–148, 151–154. Taidehistorioitsija Mark Stocker toteaa puolestaan, ettei kukaan brittiläisistä kuvanveistäjänaisista ottanut aiheekseen alastonta miesvartaloa ennen Kathleen Scottia (1878–1947), joka alkoi luoda luonnollisen kokoisia ja jopa sitä kookkaampia alastomia miesfiguureja vuodesta 1920 lähtien vuoteen 1938 saakka. Mark Stocker, ”Young Male Objects’: The Ideal Sculpture of Kathleen Scott,” *Sculpture Journal* 22.2(2013), esim. 119, doi:10.3828/sj.2013.20d
- 71 Af Forsellesin reliefisarjasta ja varsinkin sen ensimmäisestä osasta, ks. Asta Kihlman, *Kolme tutkielmaa sukupuolesta. Identiteettipoliittikka Beda Stjernschantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa* (Turku: Turun yliopisto, 2018), erit. 109–112, 121, 150–152. Ks. myös Liisa Lindgren, ”Pioneering Women in Finnish Sculpture,” teoksessa *Nordic Women Sculptors at the Turn of the 20th Century*, ed. Linda Hinners (Stockholm: Nationalmuseum [2022]), 78.
- 72 Päiväämätön ja tuntemattoman valokuvaajan valokuva *Kristine Mei skulptuur koduses interjööris* (EKM FK 4323) Viron taidemuseon valokuvakokoelmassa.
- 73 Teos kooltaan 38,7 x 25,3 cm kuuluu Viron taidemuseon kokoelmaan numerolla EKM G 12249.
- 74 Esim. [Mei, Kristine.] *Kristine Mei mälestused VIII. Õpetajana Tallinna Kunsttööstuskoolis*. EKMA.52.4.3.30. Viron Viron taidemuseon arkitokokoelma (EKMA), Natalie Mei, Kristine Mei-Mark, Lydia Mei-Starkopf – kunstnikud, EKMA.52. Kristine Mein työskentelystä taideteollisuuskoulussa ks. Stahl, ”Öed Meid ja Dora Gordine,” 168.
- 75 Esim. Stahl, *Ainulaadne sõsarkond*, 27; Kivimäe,

- ”Eesti esimesed naisskulptorid,” 125.
- 76 Orgusaar aloitti taideopintonsa samanaikaisesti kuin Mei, vuonna 1913, mutta aluksi Pietarin Keisarillisen taiteiden tukiyhdistyksen piirustuskoulussa vuoteen 1917 saakka, ja sen jälkeen hän opiskeli Pietarin taideakatemiassa. Yksityiskohtaisemmin Von Wetter-Rosenthalista ja Orgusaarista ks. Kivimäe, ”Eesti esimesed naisskulptorid,” 122–123, 124–125.
- 77 *Kristine Mei elulookirjeldus. Käsikiri*, 1963.
- 78 Mei, Kristine. *Kristine Mei meenutused Balder Tomasbergist*, 20.5.1967, EKMA.52.4.3.13. Viron taidemuseon arkistokokoelma (EKMA), Natalie Mei, Kristine Mei-Mark, Lydia Mei-Starkopf – kunstnikud, EKMA.52.
- 79 Valokuva Viron taidemuseon valokuvakokoelmassa numerolla EKM j 55330 FK 620. Aiheesta, ks. Stahl, ”Öed Meid ja Dora Gordine,” 168–169; Stahl *Ainulaadne sösarkond*, 27–28.
- 80 Samanaikaisesti olivat Viron kuvanveistokentälle tulleet myös Kristine Meitä hieman vanhemmat Voldemar Mellik (synt. Melnik, 1887–1949) ja Anton Starkopf (1889–1966). Koortin siirtymiset mainittuihin kohteisiin ks. esim. Kaalu Kirme, *Jaan Koorti päevaraamat* (Tallinn: Kunst, 1989), erit. 17, 94, 99, 107.
- 81 Koort oli uudenvuoden aattona, kun kokousta Tallinnassa pidettiin, Tartossa. Ks. Kirme, *Jaan Koorti päevaraamat*, 121.
- 82 [Mei, Natalie.] *Natalie Mei käsikirjalised mälestused lapsepõlvest, kooliaastatest ning Pallasest õppimises*, EKMA.52.2.3.7, sivu 15[a], Viron taidemuseon arkistokokoelma (EKMA), Natalie Mei, Kristine Mei-Mark, Lydia Mei-Starkopf – kunstnikud, EKMA.52. Ks. myös Stahl, *Ainulaadne sösarkond*, 31.
- 83 [Mei, Kristine.] *Kristine Mei käsikirjalised mälestused Peet Arenist ja Dora Gordinist*, 2.8.1967. EKMA.52.4.3.7. Viron taidemuseon arkistokokoelma (EKMA), Natalie Mei, Kristine Mei-Mark, Lydia Mei-Starkopf – kunstnikud, EKMA.52; Stahl, ”Öed Meid ja Dora Gordine,” 172; Stahl, *Dualismit marginaaleissa*, luku II. Aiheesta myös Kivimäe, ”Eesti esimesed naisskulptorid,” 126.
- 84 *Kristine Mei käsikirjalised mälestused Peet Arenist*, 2.8.1967. EKMA.52.4.3.7. Aiheesta tarkemmin Stahl, ”Öed Meid ja Dora Gordine,” 172; Stahl, *Ainulaadne sösarkond*, 28–29; Stahl, *Dualismit marginaaleissa*, luku II.
- 85 Esim. *Kristine Mei elulookirjeldus. Käsikiri*, 1963.
- 86 Tämän on nostonut esille esimerkiksi brittiläinen taidehistorioitsija Fran Lloyd. Fran Lloyd, ”Dora Gordine and Barbara Hepworth: Connections across time and space,” teoksessa *Dora: Dialogues on Women’s Creative Practice and Thinking*, eds. David Falkner, Fiona Fisher & Jeanine Richards. (Kingston, UK: Dorich House Museum, 2018), 5.1–5.16, luettu 5.10.2020, <https://www.dorichhousemuseum.org.uk/wp-content/uploads/sites/15/2018/05/Fran-Lloyd-Final-1.pdf>. Hepworth ja Gordine ovat myös ainoat katalogien ja monografioiden kartoitetut naiskuvanveistäjät Britanniassa, kuten toteaa taidehistorioitsija Pauline Rose, *Working Against the Grain*, 7. Gordine suunnitteli ja rakennutti elämänsä aikana neljä ateljeetaloa: Pariisiin ja Singaporeen ennen *Dorich House’ia* ja sen jälkeen vielä Indianaan Yhdysvaltoihin. Ks. Brenda Martin, ”Four Studio-Houses: A Negotiation of Modernism,” teoksessa *Dora Gordine: Sculptor, Artist, Designer*, eds. Jonathan Black & Brenda Martin (London: Philip Wilson, 2007).
- 87 Esim. Jonathan Blackin ja Brenda Martinin toimittama monografia *Dora Gordine: Sculptor, Artist, Designer* (London: Philip Wilson, 2007). Ks. myös Stahl, *Dualismit marginaaleissa*, luku I.2. II.2; Kivimäe, ”Eesti esimesed naisskulptorid,” 127–128; Stahl, ”Öed Meid ja Dora Gordine,” 171.
- 88 Выставка картин эстонских художников 1917 г., Ревель: Ревельский Наблюдатель; Stahl, ”Öed Meid ja Dora Gordine,” 172–173.
- 89 Karl Burman, ”Kunstinäitus ’Estonias,’” *Päewaleht* 2.12.1918.
- 90 Esim. Rakel Kallio, ”Taidekritiikki ja sukupuolideologia,” teoksessa *Nainen, taide, historia. Taidehistorian esitutkimus 1985–1986*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 10, toim. Riitta Konttinen (Helsinki: Taidehistorian seura, 1989 [1987]), 233–249; Tutta Palin, ”Neitejä, rouvia ja taiteilijoita. Naiset sotienvälisissä taidediskursseissa,” teoksessa *Modernia on moneksi. Kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa – Det moderna är mångahanda. Texter om bildkonst, konstindustri och arkitektur mellan första och andra världskrigen i Finland*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 29, toim. Tutta Palin (Helsinki: Taidehistorian seura, 2004), 12–37; Stahl, *Dualismit marginaaleissa*, luku I.1.
- 91 Stahl, *Ainulaadne sösarkond*, 34.
- 92 August Gailit [Aug. G], ”Kunstnikkude ülewaatlik paraad,” *Postimees* 24.7.1919.
- 93 Ks. aiheesta Stahl, ”Öed Meid ja Dora Gordine,” 170–171; Stahl, *Ainulaadne sösarkond*, 37–39; Stahl, *Dualismit marginaaleissa*, luku II.
- 94 *Kristine Mei käsikirjalised mälestused Ateneumi*, 11.1963; Stahl, *Ainulaadne sösarkond*, 30–31; Kivimäe, ”Eesti esimesed naisskulptorid,” 126.
- 95 Reinikka [Pajarre], ”Marita Walldén,” 53.
- 96 Valettu ja väritetty figuratiivinen terrakottapienoisveistos *Peremees ja sulane* (Isäntä ja renki, 1931, 20 x 16,5 cm) Tarton yliopiston museon kokoelmassa numerolla ÜAM _ 1113:1 AjK 722. Ks. myös Stahl, *Ainulaadne sösarkond*, 40–41.
- 97 Valokuva Mein pienoisveistoksesta *Eit lehmaga* (Muori ja lehmä) Viron taidemuseon valokuvakokoelmassa numerolla EKM FK 4326.

- 98 Pariisin taidekentän osalta esim. Hinners, ”What joy to be a sculptor!” 26–28, 31; ks. myös Lindgren, ”Pioneering Women in Finnish Sculpture,” 75, 76, 79 ja brittiläisen kuvanveiston yhteydessä Rose, *Working Against the Grain*, erit. 95–103.
- 99 Mart Eller, ”Skulptuur,” teoksessa *Eesti kunsti ajalugu kahes köites. Eesti kunst 19. sajandi keskpaigast kuni 1940. aastani, I köide, II osa*, toim. Irina Solomõkova et al. (Tallinn: Kunst, 1977), 240.
- 100 Stahl, *Ainulaadne sõsarkond*, 28–29, 43–44. Timo Rui totea, että Julius Mark viipyi pitkiä aikoja Helsingissä valmistellessa väitöskirjaansa, jonka hän puolusti Helsingin yliopistossa syyskuussa 1923. Rui, ”Vankan tammen kaksi haaraa,” 387; Julius Markista ks. myös Stahl, *Ainulaadne sõsarkond*, erit. 44–45.
- 101 *Kristine Mei elulookirjeldus. Käsikiri*, 1963; Stahl, *Ainulaadne sõsarkond*, 49–50; Stahl, *Dualismit marginaaleissa*, luku II.
- 102 Esim. *Kristine Mei elulookirjeldus. Käsikiri*, 1963; Stahl, *Ainulaadne sõsarkond*, 50.
- 103 Kristiina Tiideberg, ”Kunst, teadus ja naised – Art, science and women,” teoksessa *Kunst või teadus – Art or Science*, toim. Jaanika Anderson, Linda Kaljundi, Kadi Polli & Kristiina Tiideberg (Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2022), 103.
- 104 Lindgren, ”Pioneering Women in Finnish Sculpture,” erit. 76, 79.

Lähdeluettelo

Painetut lähteet

Alenius, Kari. ”Veljeskansojen kahdet kasvot. Naapurimaa-kuva.” Teoksessa *Virallista politiikkaa – epävirallista kanssakäymistä. Suomen ja Viron suhteiden käännekohtia 1860–1991*, toimittanut Heikki Roiko-Jokela, 13–30. [Jyväskylä]: Atena 1997.

Baltiska utställningen i Malmö 1914: konst- och utställningshistoria. Malmö, 1914.

”Finska konstföreningens vårmöte. En skarp kritik al ritskolans verksamhet al skolans inspektor.” *Hufvudstadsbladet*, 16.5.1916.

Eller, Mart. ”Skulptuur.” Teoksessa *Eesti kunsti ajalugu kahes köites. Eesti kunst 19. sajandi keskpaigast kuni 1940. aastani, I köide, II osa*, toimetanud Irina Solomõkova et al., 239–257. Tallinn: Kunst, 1977.

Gailit, August [Aug. G]. ”Kunstnikkude ülewaatlik paraad.” *Postimees*, 24.7.1919.

Hinners, Linda. ”What joy to be a sculptor! Nordic Women Sculptors at the Turn of Last Century – Strong, Clever and Self-Sufficient.” Teoksessa *Nordic Women Sculptors at the Turn of the 20th Century*, edited by Linda Hinners, 21–35. Stockholm: Nationalmuseum [2022].

J. L. ”Taiteilijain syysnäyttely Ateneumissa. Kuvanveistäjät. II.” *Helsingin Kaiku*, 2.12.1911.

Juske, Ants. ”Kalevipoeg kunstis.” *Eesti Päevaleht*, 21.11.2009.

Kaljundi, Linda & Tiina-Mall Kreem. *Ajalugu pildis – pilt ajaloos: Rahvuslik ja rahvusülene minevik eesti kunstis – History in Images – Image in History: National and Transnational Past in Estonian Art*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum: Kumu Kunstimuuseum, 2018.

Kaljundi, Linda. ”Kalevipoja kivid – eesti ja baltisaksa põimitud pärand” – ”The Stones of Kalevipoeg – the Entangled Heritage of Estonians and Baltic Germans.” Teoksessa *Kunst või teadus – Art or Science*, toimetanud Jaanika Anderson, Linda Kaljundi, Kadi Polli & Kristiina Tiideberg, 220–221. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2022.

Kallio, Rakel. ”Taidekritiikki ja sukupuolideologia.” Teoksessa *Nainen, taide, historia. taidehistorian esitutkimus 1985–1986*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 10, toimittanut Riitta Konttinen, 233–249. Helsinki: Taidehistorian seura, 1989 [1987].

Kihlman, Asta. *Kolme tutkielmaa sukupuolesta. Identiteettipoliitikka Beda Stjernerchantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa*. Turku: Turun yliopisto, 2018.

Kirme, Kaalu. *Jaan Koorti päevaraamat*. Tallinn: Kunst, 1989.

Kivimäe, Juta. ”Eesti esimesed naisskulptorid. Lisandusi isikute ja teoste saatusele” –

- ”The First Estonian Women Sculptors. Addenda to the Fate of the Artists and Their Works.” Teoksessa *Naiskunstnik ja tema aeg – A Woman Artist and Her Time. Eesti Kunstimuuseumi Toimetised – Proceedings of the Art Museum of Estonia* 4[9]/2014, toimetanud Kersti Koll & Merike Kurisoo, 118–156. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum – Art Museum of Estonia. Adamson-Ericu muuseum – Adamson-Eric Museum, 2014.
- ”Kokouksia. Suomen Taideyhdistys. Arvostelua piirustuskoulun työn tuloksista.” *Helsingin Sanomat*, 26.5.1916.
- Koll, Kersti. ”Läbi Soome ja Ahvenamaa Euroopasse.” Teoksessa *Ahvenamaa fenomen. Noor-Eesti kunstnike ja kirjanike loomereisid Ahvenamaale 1906–1913. Näituse kataloog Adamson-Ericu Muuseum, Tallinn 2. märts–28. mai 2006, Önningeby Muuseum Ahvenamaa 9. juuni–20. august 2006*, toimetanud Kersti Koll & Jaan Undusk, 9–26. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, Adamson-Ericu Muuseum, Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2006.
- Lahtinen, Anu, Leskelä-Kärki, Maarit, Vainio-Korhonen, Kirsi & Vehkalahti, Kaisa. ”Kirjeiden uusi tuleminen.” Teoksessa *Kirjeet ja historiantutkimus*, toimittaneet Maarit Leskelä-Kärki, Anu Lahtinen & Kirsi Vainio-Korhonen, 9–27. Historiallinen Arkisto 134. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2011.
- Laine, Inka. ”Tie taiteilijaksi. Suomen kautta maailmalle.” Teoksessa *Konrad Mägi. Maa-lauksen arvoitus*, toimittanut Pilvi Kalhama, 47–63. [Espoo]: EMMA, 2021.
- Latvi, Ari. ”Faffan’ Viktor Jansson.” Teoksessa *Viktor Jansson 1886–1958. Muistonäyttely 10.6.–4.9.1988: Tampereen Taidemuseo – Minnesutställning 10.6.–4.9.1988: Tammerfors Konstmuseum*, toimittanut Marjatta Mäkinen, 7–95. Tampere: Tampereen taidemuseo 1988.
- Lehtonen, Pekka. ”Valuutan tarve jyräsi jopa amiraalin vastalauseet.” *Kansan Uutiset*, 12.4.2013. Luettu 3.12.2022. <https://www.ku.fi/artikkeli/2980639-raha-ratkaisi-tallinnan-ja-helsingin-laivayhteyden>
- Levin, Mai. ”Rahvusromantism eesti kunstis.” Teoksessa *Eesti kunsti ajalugu. 5, 1900–1940*, toimetanud Mart Kalm, 97–127. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2010.
- Levin, Mai. *Kristjan Raud 1865–1943. Suur kunstnik ja rahvuskultuuri ehitaja. Monograafia – His Life, Work and the Shaping of Estonian Culture: Monograph*, toimetanud Eneken Helme & Ene Hanson. Tallinn: Mai Levini Sõprade Seltsing, 2021.
- Lindgren, Liisa. *Monumentum. Muistomerkkien aatteita ja aikaa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 782. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2000.
- Lindgren, Liisa. ”Pioneering Women in Finnish Sculpture.” Teoksessa *Nordic Women Sculptors at the Turn of the 20th Century*, edited by Linda Hinners, 70–81. Stockholm: Nationalmuseum [2022].
- Lindström, Fred. J. ”Suomen taitelijain veistosnäyttely.” *Kotitaide* 10, no. 11 (1911): 125–130.
- Lloyd, Fran. ”Dora Gordine and Barbara Hepworth: Connections across time and space.” Teoksessa *Dora: Dialogues on Women’s Creative Practice and Thinking*, edited by David Falkner, Fiona Fisher & Jeanine Richards, 5.1–5.16. Kingston, UK: Dorich House Museum, 2018. Luettu 5.10.2020. <https://www.dorichhousemuseum.org.uk/wp-content/uploads/sites/15/2018/05/Fran-Lloyd-Final-1.pdf>
- Martin, Brenda. ”Four Studio-Houses: A Negotiation of Modernism.” Teoksessa *Dora Gordine: Sculptor, Artist, Designer*, edited by Jonathan Black & Brenda Martin, 163–205. London: Philip Wilson, 2007.
- Noor-Eesti II* [album]. Tartu: Noor-Eesti, 1907.

Nurk, Tiina. *Amandus Adamson 1855–1929*. Tallinn: Eesti NSV Kunst, 1959.

Paisheff, A. [Alexander]. ”Ateneumin kautta elämäntehtävään.” *Nuori Voima* nro 8, 20.4.1926, 228–233.

Palin, Tutta. ”Neitejä, rouvia ja taiteilijoita. Naiset sotienvälisissä taidediskursseissa.” Teoksessa *Modernia on moneksi. Kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa – Det moderna är mångahanda. Texter om bildkonst, konstindustri och arkitektur mellan första och andra världskriget i Finland*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 29, toimittanut Tutta Palin, 12–37. Helsinki: Taidehistorian seura, 2004.

Palin, Tutta. ”Näkymättömät naiset 1904–36 eli mitä dukaattipalkinnot kertovat taiteilijanaisten arvostuksesta.” Teoksessa *Dukaatti: Suomen taideyhdistys 1846–2006*, toimittanut Rakel Kallio, 128–139, 259–260. Helsinki: WSOY, 2006.

Palin, Tutta. ”Musings on the Monograph: The Artistic Career of Ester Helenius in the Light of the Art-And-Life Model.” Teoksessa *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier – Studies in Art History 46, toimittanut Renja Suominen-Kokkonen, 37–49. Helsinki: Taidehistorian seura, 2013.

Pettersson, Susanna. ”Suomen taideyhdistyksen jakamat dukaattipalkinnot 1898–2005.” Teoksessa *Dukaatti: Suomen taideyhdistys 1846–2006*, toimittaneet Rakel Kallio, 246–251. Helsinki: WSOY, 2006.

Pietikäinen, Johanna. ”Carolina Benedicks-Bruce (1856–1935): From Falguière’ Student to an Independent Sculptor.” Teoksessa *Nordic Women Sculptors at the Turn of the 20th Century*, edited by Linda Hinners, 147–157. Stockholm: Nationalmuseum, 2022.

Reinikka [Pajarre], Satu. ”Marita Walldén (1896–1981) – tehnyt etupäässä pieniä pys-

tykuvia, joiden sävy on koristeellisen siro ja naisellinen.” *Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier* 23, toimittanut Liisa Laajoki, 51–64, 128. Helsinki: Taidehistorian seura, 2001.

Rose, Pauline. *Working Against the Grain: Women Sculptors in Britain c. 1885–1950*. Liverpool: Liverpool University Press, 2020.

Rui, Timo. ”Vankan tammen kaksi haaraa. Suomen ja Viron kulttuurisuhteiden historia.” Teoksessa *Kaksi tietää nykyisyyteen. Tutkimuksia kirjallisuuden, kansallisuuden ja kansallisten liikkeiden suhteista Suomessa ja Virossa*, toimittaneet Tero Koistinen, Piret Kruuspere, Erkki Sevänen & Risto Turunen, 373–393. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1999.

Smith, Sidonie & Watson, Julia. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. 2nd ed. Minneapolis (Minn.): University of Minnesota Press, (2001) 2010.

Solomökova, Irina & Helmi Üprus. *Kalevipoeg kunstis – Kalevipoeg v iskusstve*. Tallinn: Eesti NSV Kunst, 1962.

Stahl, Kai. ”Ateneumi kunstikoolid ja naised Eestist.” *Ariadne lõng. Ariadne’s Clew* X, 1–2 (2010): 3–25.

Stahl, Kai. ”Õed Meid ja Dora Gordine. Modernse kunstivälja kujunemisfaas Eestis – The Mei Sisters and Dora Gordine. The Formative Phase of the Modern Art Field in Estonia.” Teoksessa *Naiskunstnik ja tema aeg – A Woman Artist and Her Time. Eesti Kunstimuuseumi Toimetised – Proceedings of the Art Museum of Estonia* 4[9]/2014, toimetanud Kersti Koll & Merike Kurisoo, 157–212. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum – Art Museum of Estonia. Adamson-Ericu muuseum – Adamson-Eric Museum, 2014.

Stahl, Kai. *Ainulaadne sösarkond. Õed Kristine, Lydia ja Natalie Mei*, toimetanud Ulrika Jõemägi. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2020.

Stocker, Mark. "Young Male Objects': The Ideal Sculpture of Kathleen Scott." *Sculpture Journal* 22:2 (2013): 119–127, doi:10.3828/sj.2013.20d

Suominen-Kokkonen, Renja. "Introduction." Teoksessa *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier – Studies in Art History 46, toimittanut Renja Suominen-Kokkonen, 9–12. Helsinki: Taidehistorian seura, 2013.

Tiideberg, Kristiina. "Kunst, teadus ja naised – Art, science and women." Teoksessa *Kunst või teadus – Art or Science*, toimetanud Jaanika Anderson, Linda Kaljundi, Kadi Polli & Kristiina Tiideberg, 94–105. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2022.

Waga, Alfred. "'Kalevipoeg' eesti kunstis I." *Eesti Sõna*, 23.5.1942.

Waga, Alfred. "'Kalevipoeg' eesti kunstis II." *Eesti Sõna*, 28.5.1942.

Viljo, Eeva Maija. "Johdanto: Modernius, modernismi ja naiset." Teoksessa *Moderania moneksi. Kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 29, toimittanut Tutta Palin, 6–11. Helsinki: Taidehistorian seura – Föreningen för konsthistoria, 2004.

Zetterberg, Seppo. *Viron historia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2007.

Zetterberg, Seppo. *Kulttuuria ja kumouspuuhia. Helsingin virolaisyhteisö 1900-luvun alussa*. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura, 2013.

Painamattomat lähteet

Eesti kunstimuseumi arhiivikogu (EKMA, Viron taidemuseumi arhiivikogu), Tallinna

Natalie Mei, Kristine Mei-Mark, Lydia Mei-Starkopf – kunstnikud. EKMA.52.

[Mei, Natalie.] Natalie Mei käsikirjalised mälestused lapsepõlvest, kooliaastastest ning Pallases õppimisest. EKMA.52.2.3.7.

Soome Kunstühingu koolis õppimise tunnistus (*Afgångsbetyg från Finska Konstföreningens Skola i Helsingfors*), 25.5.1916. EKMA.52.4.2.6.

[Mei, Kristine.] *Kristine Mei käsikirjalised mälestused Ateneumi kunstikoolis õppimise ajast*, 11.1963. EKMA.52.4.3.6.

[Mei, Kristine.] *Kristine Mei käsikirjalised mälestused Peet Arenist ja Dora Gordinist*, 2.8.1967. EKMA.52.4.3.7.

[Mei, Kristine.] *Kristine Mei meenutused Ella Enno kohta*, 27.11.1968. EKMA.52.4.3.11.

[Mei, Kristine.] *Kristine Mei meenutused Balder Tomasbergist*, 20.5.1967. EKMA.52.4.3.13.

[Mei, Kristine.] *Kristine Mei mälestused IV. Gümnaasiumis*. EKMA.52.4.3.26.

[Mei, Kristine.] *Kristine Mei mälestused VII. Helsingis*. EKMA.52.4.3.29.

[Mei, Kristine.] *Kristine Mei mälestused VIII. Õpetajana Tallinna Kunsttööstuskoolis*. EKMA.52.4.3.30.

Eesti Rahvusrhiiv (RA, Viron kansallisarkisto), Viro

Eesti Peakonsulaat New Yorkis. Küsimuslehed ja kirjavahetus kodakondsuse, passide ja viisade küsimuses. Bai – Ban, 2.11.1922–16.7.1933. RA, ERA.1608.1.593.

Mei, Kristine. *Kristine Mei elulookirjeldus*. Käsikiri, 1963. Dokumentaalseid materjale Kristine Mei elust ja fotokoopiaid tema teostest. 1917–1963. RA, ERA.R-1673.1.3.

Sõjavägede Staap: Sõjavägede Staabi

kantselei: Ohvitseride teenistustoimikud:

Mei, Johann Madise p. (1883–1925).
RA, ERA.495.7.3202.

Kansallisgalleria, Helsinki

Arkistokokoelmat

Suomen Taideyhdistyksen piirustus-
koulun oppilasmatriikkelit 1869–1967:
MF VA Y 4091–4096.

Stahl, Kai tutkimusarkisto (KS), Turku

Mei, Kristine. *Kristine Mei Marita
Walldénille, 3.9.1967, Tallinna*. Kirje.
Yksityisaineisto, kopio.

Mei, Kristine. *Kristine Mei Marita
Walldénille, 20.10.1967, Tallinna*. Kirje.
Yksityisaineisto, kopio.

Stahl, Kai. *Dualismit marginaaleissa.
Naistekijyys ja modernisaatio Natalie
Mein 1910–1920-lukujen tuotannossa*. [Mahdollisesti vuonna 2023 ilmestyvän väitöskirjan käsikirjoitus.]

Sähköiset lähteet

Franz von Stuck, *Athlet*, 1892, Bayerische
Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek
München. Katsottu 5.10.2022. [https://
www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/
RQ4X6B9L10](https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/RQ4X6B9L10)

”Eesti muuseumide veebivärv MuIS.” Katsottu 13.11.2022. [https://www.muis.ee/mu-
sealview/1445337](https://www.muis.ee/muuseumideveebivara)

HAM Helsingin taidemuseo. ”Taistelija /
Valmis.” Katsottu 30.1.2023. [https://www.
hamhelsinki.fi/sculpture/taistelija-valmis-
viktor-jansson/](https://www.hamhelsinki.fi/sculpture/taistelija-valmis-viktor-jansson/)

Eeva Hallikainen

MUOTOON LUOTU HENKI?

Tyko Sallisen teokset henkisyiden ja aatteellisuuden esityksinä

doi.org/10.23995/ths.673.c1180

Kuva 1. Tyko Sallinen, *Nuotion äärellä*, 1936. Öljyväri kankaalle, 165 x 225 cm. HUSin Taidekoelma, Helsinki. Alkuperäinen sijainti Naistenklinikka, Helsinki, nykyinen HUS Kolmiosairaal, Helsinki. Kuva: Eeva Hallikainen, kaikki oikeudet pidätetään.

Taidemaalari Tyko Sallinen (1879–1955) valmisti vuonna 1936 kaksi suurikokoista maalausta julkisiin tiloihin. Molemmat teokset, Helsingin Naistenklinikalle valmistunut *Nuotion äärellä*¹ ja Helsingin suomalaisen lyseoon tilattu *Lepohetki* (myös *Nuotion ääressä*)², esittävät meren rannalle nuotion ympärille kokoontuneita ihmisiä. Otsikko on ilmaus muotoon luodusta hengestä on lainaus taiteilijan vävyn, toimittaja Erkki Rantalaisen (1908–1956) *Karjala*-lehden kirjoituksesta, jossa tämä luonnehti Naistenklinikalle tekeillä ollutta maalausta.³ Lainaus

tiivittää myös kirjoitukseni tutkimuskysymyksen: millaista suhdetta henkisyiden ja aatteisiin Tyko Sallisen tilausteokset ilmentävät? Sallisen taiteesta tunnistettavaa arkista realismia ja toisaalta uudenlaista klassismiin vivahtavaa ihanteellisuutta ilmaisussaan yhdistävissä maalauksissa on piirteitä, jotka houkuttavat lukemaan teoksista merkkejä taiteilijan henkisestä arvomaailmasta ja yhteyksistä ajan uskonnollisiin, henkisiin ja aatteellisiin virtauksiin.

Tukeudun analyysissäni uudemman elämäkertatutkimuksen esittämiin mahdollisuuksiin tarkastella taiteilijan ja hänen taiteensa suhteita.⁴ Perinteisesti Sallisen 1910-luvun fauvistisilla ja ekspressionistisillä maalauksilla on nähty vahva yhteys hänen ”häikäilemättömään” persoonallisuuteensa, joka tuotti näitä maalauksia. Myös taiteilijan myöhemmän tuotannon ”voimattomuus” ja ”sovinnaisuus” on nähty olevan seuraus taiteilijan ”tyhjentymisestä” 10-luvun ponnistelujen jälkeen tai vanhenemiseen kuuluvasta väsymisestä; syytä on etsitty lisäksi esimerkiksi taloudellisista olosuhteista ja taiteilijan elämäntavoista.⁵ Nämä kaikki voivat olla relevantteja selityksiä taiteellisen tuotannon muutoksille. Ehdotan kuitenkin artikkelissani, että vähitellen 1920-luvulla alkanutta kehitystä Sallisen taiteessa voisi yrittää ymmärtää myös taiteilijan arvomaailmassa tapahtuneiden muutosten kautta, ja





Kuva 2. Tyko Sallinen, *Lepohetki / Nuotion ääressä*, 1936. Öljyväri kankaalle, 172 x 250 cm. HAM Helsingin taidemuseo. Ressun lukio, Helsinki (koulun nykyinen nimi, alun perin Helsingin suomalainen lyseo). Kuva: HAM / Sonja Hyytiäinen, kaikki oikeudet pidätetään.

että niillä olisi yhteys taiteilijan ilmaisutapoihin tarkastelemallani 1930-luvulla. Lisäksi yksityisen taiteilijan toiminnassa voi nähdä yhteyksiä yleisempiin tapahtumiin taiteessa ja yhteiskunnassa.⁶ Tutta Palin on osoittanut muun muassa Ester Heleniusta (1875–1955) – Sallisen aikalaista – koskevassa tutkimuksessaan, kuinka taiteilijan teosten sijoittaminen osaksi taiteilijan elämänvalintoja ja poliittisia kiinnostuksenkohteita voi avata tutkimuksessa perspektiivejä, joita teokset eivät yksin pysty tarjoamaan ja jotka voivat tehdä ”historiallisesta kuvasta” kompleksisemmän.⁷ Ruotsalainen Yvonne Eriksson on ehdottanut taidemaalari Vera Nilssonin (1888–1979) taiteilijuutta koskevan tutkimuksensa yhteydessä, että taiteilijan teoksista ja luonnoksista voisi olla mahdollista tehdä johtopäätöksiä taiteilijan kiinnostuksenkohteista, inhimillisistä ja poliittisista arvoista. Erikssonin mukaan niiden pohjalta ei voi kuitenkaan ilman muuta tehdä päätelmiä taiteilijan henkilökohtaisesta elämästä tai kokemuksista.⁸

Taiteilijasta, tutkimusaineistosta ja tutkijan ongelmista

Tyko Sallisen tapauksessa taiteilijan maalaukset luonnoksineen ovat erityisen tärkeitä todisteita taiteellisesta toiminnasta. Kuten Ester Helenius ja Vera Nilsson, myös Sallinen jätti jälkeensä vain hyvin niukasti, jos ollenkaan, kirjallisia dokumentteja omasta työskentelystään. Taiteilija ei pitänyt päiväkirjaa tai kirjoittanut kirjeitä, joissa hän olisi selittänyt taidettaan. Lähdän analyysissäni teoksista ja yhdistän niiden tarkasteluun lehtien haastatteluaineistoja ja arkistoista löytyneitä tietoja. Pidän tärkeänä lukea merkityksiä maalauksissa kuvattujen tapahtumien rinnalla myös niiden esittämisen tavoista, muodollisista piirteistä, väreistä, valosta ja sommitelmasta.⁹ Lähteinäni on lisäksi myöhempää Sallista koskevaa tutkimukseen perustuvaa kirjallisuutta. Johanna Ruohosen väitöskirja julkisesta taiteesta sotienjälkeisessä Suomessa ottaa esiin tarkastelemani maalaukset osana tutkimuksen historiallista

Kuva 3. Tyko Sallinen ateljeessaan Hyvinkäällä keskeneräisen Naistenklinikan työn ääressä. Kuvälähde: Erkki Rantalainen, "Suuren taiteilijan läheisyydessä. T. K. Sallinen ja hänen uudet tilauksensa", *Karjala* 14.11.1935.



Mestari suuren tilaustyönsä ääressä.

katsausta ja kansallisen taiteen problematiikan tarkastelua.¹⁰ Monipuolisessa kontekstoinnissa on otettava huomioon myös tutkija – teokset on aina mahdollista tulkita toisin.¹¹ Taiteilijalla oli käsitykseni mukaan suhteellinen vapaus maalata tilaajatahojen hyväksymien luonnosten pohjalta.

Uskonnollisuutta ja henkisyttä ilmentettiin vuosisadan vaihteen ja 1900-luvun alkuvuosikymmenien taiteessa hyvin monella tavalla.¹² Tätä selittää osaltaan se, että kristinuskon merkitys alkoi yleisesti vähentyä 1800-luvun jälkipuolella, ja että Suomessa uskonnonvapauslaki astui voimaan vuonna 1923, mikä mahdollisti kristinuskon ulkopuolisten yhdyskuntien perustamisen ja myös uskontokuntien ulkopuolelle jäämisen.¹³ Tarkoitan kirjoituksessani henkisytydellä ja uskonnollisuudella väljästi samaan ilmiöpiiriin sisältyviä asioita – kiinnostusta näkyvän ulkopuoliseen maailmaan. Yksinkertaisimmillaan uskonnollinen aihe on tunnistettavissa taiteessa jonkin uskonnollisen suuntauksen kuvastoon liittyväksi. Kun kyse on ei-esittävästä teoksesta tai esittävästä aiheesta, jota ei voi yhdistää suoraan uskonnolliseen tapahtumaan, kuten esimerkiksi tässä artikkelissa tarkasteltavissa maalauksissa, tutkijan on löydettävä riittävän paljon aineistoa tukemaan väitettään ja toisaalta oltava tietoinen esimerkiksi ylitulkinnan vaarasta.

Uskonnollinen aihepiiri inspiroi Sallista jo 1910-luvulla. Maalauksista tunnetuin esimerkki on taiteilijan lapsuudenkokemuksia peilaava Ateneumin *Hihhulit* (1918). 1920-luvun jälkipuolelta lähtien Sallinen kiinnostui erityisesti *Uuden Testamentin* tapahtumien esittämisestä ja hän alkoi tehdä aiheista luonnoksia ja valmistaa maalauksia saamatta kuitenkaan tilauksia kirkkotiloihin.¹⁴ Toimittaja Rantalaisen vierailulla taiteilijan ateljeessa Hyvinkäällä syksyllä 1935 kävi ilmi, että taiteilija oli ehdottanut myös Naistenklinikan teokseksi uskonnollista aihetta, mutta sitä ei valittu.¹⁵ Rantalaisen aiemmin, keväällä 1934 *Pohjatuuli*-lehden *Isänmaan kevät* -numeroon tekemä Sallisen haastattelu vahvistaa ajatustani, että myös taiteilijan maallisia aiheita esittäviä teoksia olisi mielekästä lukea henkisytyden tai uskonnollisuuden valossa. Haastattelun mukaan taiteilija ”ei kuvattavastaan etsi sen reaalisia ominaisuuksia. Hän koettaa nähdä sen ’Jumalan valon’, joka siinä asustaa”.¹⁶ Tulkitsen ”kuvattavaan” sisältyvän yleisesti Sallisen maalaukselliset kiinnostuksenkohteet, myös maisemat, joita tämä maalasi runsaasti. Muun muassa Sallisen ystävä, kirjailija ja taidemaalari Viljo Kojo (1891–1966) sanoi taiteilijan näkevän maisemissakin sielun, joka on opittava tuntemaan ”ajan kanssa”, ennen kuin sen voi maalata.¹⁷ Sallisen teoksia voisi tämänkin perusteella tulkita Rantalaisen tavoin muotoihin kätkeytyneinä viittauksina näkymättömään henkiseen maailmaan.

Isänmaan kevät -lehden artikkeli näyttäytyy eräänlaisena Sallisen 1930-luvun ohjelmanjulistuksena, johon toimittaja on kirjannut taiteilijan puolesta tämän näkemystä taiteesta ja taiteilijuudesta yhteiskunnassa ”sellaisina kuin ne itse ymmärsin vastaanottaa”.¹⁸ Vaikka toimittaja Rantalainen ilmaisee kriittisyyttä muistiinmerkintöjensä suhteen, ja teksti vaikuttaa lähes editoimattomalta taiteilijan puheen tallennukselta, sanottuun suhtautuu hieman varauksella – kertooko haastatteluteksti samalla kirjoit-

tajastaan? Miten tulee suhtautua siihen, että Sallisen näkemykset vuonna 1934 julkaisut *Pohjatuuli*-lehti (lehden kevätpulkaisu *Isänmaan kevät*) oli äärioikeistolaisen Isänmaallisen kansanliikkeen (IKL) ”Kirjallistaitteellinen aikakauslehti. Valkoisen Suomen henkinen valveuttaja”¹⁹? Taiteilijan lehdessä esittämiä näkemyksiä tukevia kirjoituksia tulee esille myös muissa yhteyksissä, mutta on vaikea selvittää, mihin lähteisiin eri aikaisten kirjoitusten tiedot perustuvat, tai perustuvatko esimerkiksi myöhemmin julkaistut tekstit lopulta Sallisen tyttären Tajun (1912–1966), Irja Sallan – toimittaja Rantalaisen puolison – osittain fiktiiviseen muisteluun kirjassa *Isä ja minä* (1957). Monilla aikalaikirjoittajilla oli toki henkilökohtainen kosketus taiteilijaan, ja tällöin kirjoitusten luonnehdinnat saattoivat olla totuudenmukaisia, toisaalta ehkä myös ilmaisuisaan silottelevia ja ymmärtäviä. Sallisen 1930-luvun teosten koti- ja ulkomainen vastaanotto vaihteli lehdistössä usein hieman varauksellisista ihailun ilmauksista arvostelijan ”ymmällä oloon” ja suoriin tai verhottuihin sanoihin taiteilijan tuotannon vaatimattomasta tasosta verrattuna 1910-luvun tässä vaiheessa jo tunnistettuun kansalliseen ekspressionistiseen taiteeseen.²⁰ Myös tarkastelemieni teosten syntyvaiheisiin liittyi tietynlaista varauksellista suhtautumista.

Ihmisiä valossa

Naistenklinikan maalaus esittää kuusi nuorta tai nuorehkoa naista ja miestä²¹, jotka ovat asettuneet intiimiksi ryhmäksi nuotiorakennelman äärelle. Helsingin suomalaisen lyseon maalaus esittää seitsemän nuorta tai nuorehkoa miestä, jotka ovat pystyttäneet teltan ja valmistavat nyt nuotiota. Kuvatilan etualaan sijoitetut, taiteilijan huolella osin ääriivoin muotoilemat, ajanmukaisiin arki-vaatteisiin pukeutuneet hahmot tuovat etäisesti mieleen esimerkiksi Pekka Halosen vuosisadan vaihteen maalaukset, jotka esit-

tävät profaaneja työnteon ja töistä lähdön aiheita, mutta joista tutkijat ovat lukeneet ”pyhyyttä” ja ”henkisyttä”²² Toisin kuin usein Halosen teoksissa, Sallisen maalausten ihmiset eivät ole kääntäneet selkäänsä katsojalle. Henkilöt eivät katso katsojaan, mutta tämä voi nähdä heidän alaspäin taipuneet päänsä, puolittain avoimet silmänsä ja ajatuksiin keskittyneet ilmeensä. Hahmojen katseita voi kuvata symbolistisen ja 1900-luvun alkupuolen taiteen yhteydessä käytetyillä sisäistyneisyyttä ilmaisevilla luonnehdinnoilla ”alas luotu katse” ja ”tarkentumaton katse”.²³ Nöyrän hiljaiset, toiminnassaankin pysähtyneet olemukset tuntuvat viittaavan johonkin vaikeasti määriteltävään henkiseen olotilaan. Henkilöiden enimmäkseen klassisen sopusuhtaiset kasvopiirteet tuovat kuviin ihanteellisuutta ja assosioituvat henkisyteen. Poissa ovat ”mongoliset” tai ”itäiset” piirteet, joiden paheksunta näkyi vielä 1920-luvulla esimerkiksi taiteilijan Valamoaiheisten maalausten arvosteluissa.²⁴ Somitelmaltaan varsinkin Naistenklinikan maalaus tuntuu toistavan taiteilijan henki-

Kuva 4. Kuva naistenklinikan teoksen luonnoksesta. Kuvalähde: Erik Kruskopf, ”Tidig Sallinen - sen Sallinen,” *Hufvudstadsbladet* 13.2.1958.



I sina skisser uppnår Sallinen även i sin senare produktion stundom en lätthet och friskhet, som sedan dessvärre ofta försvinner i de slutgiltiga arbetena. Denna studie till Vilostund är gjord 1934 och är ett av de charmfullaste arbetena på utställningen i Konstsalongen. Den slutgiltiga tavlan, som hänger i ett väntrum på Kvinnokliniken, är betydligt tyngre och uttryckslösare.

Kuva 5. Esimerkki paimenten kumarrus -aiheesta (kuvan alla teksti "Förslag till altartavla"). Kuvälähde: Sigrid Schauman, "T. K. Sallinens utställning," *Svenska Pressen* 2.10.1936.



löryhmiä esittävässä teoksissa usein käyttämää yhteisen keskuksen ympärille rakennettua asettelua.²⁵ Ulkoilmassa maassa vastakkain istuvat hahmot tuovat mieleen esimerkiksi Edouard Manet'n (1832–1883) *Aamiainen ruohikolla* -maalauksen (1863) tai Paul Cézannen (1839–1906) *Suuret kylpijät* (1906).²⁶ Lyseon maalauksen suhteellisen pieneen tilaan osin rinnakkain sijoitettujen selkeästi rajattujen hahmojen sommitelullisia lähtökohtia voisi löytää esimerkiksi varhaisrenessanssin taiteesta tai jopa Puvis de Chavannes'in (1824–1898) vaaleasävyisistä seinämaalauksista, jotka olivat kiinnostaneet suomalaisia monumentaalimaalauksen tekijöitä erityisesti 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa.²⁷

Sallisen maisemakuville tyypilliseen tapaan luonto näyttäytyy karuna: nuotiopaikka on louhikkoinen, ranta on luonnontilassa ja tuulista merenlahtea reunustavat paljaat kalliot. Henkilöryhmiä kehystävät vihreät pensastot ovat niukan koristeelliset. Näkymä henkilöiden takana aukeavasta merenlahdesta on pienin eroin samanlainen molemmissa maalauksissa. Teosten koko leveydeltä melko kapeana kaistaleena näkyvä taivas ja siihen horisontissa yhtyvä meri johdatta-

vat ajattelemaan näkymän henkisiä ikuisuuden ja ajattomuuden ulottuvuuksia. Maise-man muodot ovat todennäköisesti peräisin itäisen Suomenlahden saarilta, joko Tytär-saareltä, jossa taiteilija vieraili keväällä 1935, tai Suursaareltä, jossa taiteilija oleskeli perheineen myöhemmin kesällä.²⁸ Oletustani tukee Naistenklinikan teoksen alkuperäisestä luonnoksesta annettu kuvaus ”henkilöryhmä merimaiseman yhteydessä”²⁹

Työskentely taiteilijoiden ja turistien suosimalla Suursaarella, ”paratiisisaarella” tai ”Hyperborean Tahitilla”, kuten saarella vuonna 1934 vierailut Olavi Paavolainen sitä kutsui, on voinut tuoda myös Sallisen mieleen Paul Gauguinin (1848–1903) Tahiti-maalaukset ja niiden mielteliän maassa istuvat hahmot.³⁰ Maalauksen henkilöryhmät on kuitenkin luultavasti sommiteltu osittain Hyvinkäällä, missä Sallinen saattoi käyttää tuttuja malleja.³¹

Naistenklinikan teoksessa huomiota herättää nuotiota pitkävirtainen luuta kädessään vartioiva mies. Seisova hahmo, ja toinen hänen takanaan, tuntuvat rikkovan hieman istuvan ryhmän välittämää meditatiivista tunnelmaa. On mielenkiintoinen yhteensattuma, että Sallisen tuntema kirjailija Heikki Asunta (1904–1959) julkaisi vuonna 1934 *Isänmaan kevät* -lehdessäkin mainostetun isänmaallisia runoja sisältävän kokoelman *Leirinuohtio*, ja että sen nimikkorunossa puhutaan vertauskuvallisesta ”tulen väkevän vahtimiehestä”.³² Alkuperäisessä luonnoksessa taiteilija korosti leiriolosuhteita sijoittamalla miehen taakse teltan, ja myös hänen takanaan oleva hahmo oli miespuolinen. Lyseon teoksessa huomio kiinnittyy tulta sytyttävään nuorukaiseen, jonka juhlaallinen polvistuminen tuo mieleen alttaritauluissa Jeesus-lasta kumartavan kuninkaan tai paimenen. Taiteilija oli tutkinut asentoa jo monissa uskonnollista aihetta käsittelevissä luonnoksissaan.

Pentti Lempiäisen mukaan polvistuminen ilmaisee ”hengellisessä elämässä” katu-

musta, ihmisen avuttomuutta ja riippuvuutta siitä, mitä Jumala antaa. Samalla se kuvaa nöyrytmistä Pyhän edessä.³³ Kreikkalaisesta tarustosta kiinnostuneella taiteilijalla saattoi toisaalta olla mielessä myös antiikin mytologian tulen tuoja Prometheus.³⁴ Maalauksissa kuvatut nuotiot vaikuttavat tärkeiltä yksityiskohdilta, mutta niiden merkitykset jäävät arvailun varaan. Nuotionteko ja tulen vartiointi olivat todennäköisesti tuttuja arkisia toimia taiteilijan maisemamaalausretkillä. Nuotiota voi pitää myös karun romanttisena elementtinä teoksissa. Henkisyiden kontekstissa vaatimattomiin pyramidimaisiin nuotioihin ja niiden implikoimaan tuleen voisi kenties liittää Asunnan runotekstin tavoin isänmaan arvojen puolustamisen symboliikkaa tai yleisemmin esimerkiksi totuuden, ikuisuuden ja valon merkityksiä.³⁵

Maalauksen henkilöahmojen ohella teosten erityinen valo herättää huomiota. Valoesityksissä ei ole samanlaista dramatiikkaa kuin esimerkiksi Sallisen vuonna 1919 maalauksessa kubistisessa teoksessa *Tehdasmaisema* (1919), johon tytär Taju (1912–1966) ehkä viittaa *Isä ja minä* -kirjan (muistikuvassa. ”Isä maalaa Jumalan kirkasta valoa” tämä oli sanonut maalattessaan ”erästä sahalaitosta: aurinko paistoi leveinä sädejuovina pilvien lomitse”.³⁶ Naistenklinikan ja lyseon teoksessa taiteilija on maalannut valon sekoittamalla käyttämiinsä sinisen, violetin, vihreän ja ruskean sävyihin runsaasti valkoista niin, että valo näyttää levittäytyvän kaikkialle kuvapintaan. Vaaleimmissa kohdissa, kuten pilvissä tai rannan hiekassa, valo saa hienoisesti violetin punertavan vivahteen. Maalauksissa ei näytä juurikaan olevan näkyvissä valkoista pohjakangasta, mikä oli tyypillistä esimerkiksi taiteilijan 1910-luvun alun maisemille tai *Pyykkärit*-maalaukselle (1911)³⁷, jota Leonard Bäcksbäck (1892–1963) luonnehti myöhemmin osuvasti: teoksessa on ”illusio valokimalteisesta ilmapiiristä yli aurinkoisen maiseman”.³⁸ Rinnastettuna ulkoilmassa maalattuun elämänilo ja valoa

pursuavaan teokseen ateljeessa viimeistelyjen maalauksen tunnelma vaikuttaa hieman vaisulta. Kriitikko Edvard Richter (1880–1956) kertoi taiteilijan sanoneen ”haluavansa tässä [Naistenklinikan] lopulliseen isoon kokoon suunnittelemassaan maalauksessa värien hitaasti ja kylliksi kuivua, ennen kuin taas ryhtyy uuteen värisivelyyn”. Richter kuvaili keskeneräisen Naistenklinikan teoksen sommittelua ”tasasuhtaisen rauhalliseksi” ja väritystä ”kesäisen kevyeksi ja ilmavaksi”.³⁹ Erkki Rantalainen kertoi kokevansa, että ”[k]esäisen seesteinen kuulaus virtasi meihin sen väreistä”.⁴⁰ Valmis maalaus on ehkä ollut esillä vain sairaalaympäristössä. Taiteilijan muistonäyttelyn kirjoituksessaan vuonna 1958 nuorempaa sukupolvea edustanut kriitikko Erik Kruskopf (s. 1930) arvioi joka tapauksessa teoksen olleen paljon raskaampi ja ilmeettömämpi kuin näyttelyssä esillä ollut luonnos vuodelta 1934.⁴¹

Useat aikalaiskriitikot jakoivat Kruskopfin myöhemmin esittämän käsityksen taiteilijan luonnosten taiteellisesta paremmuudesta viimeistelyihin maalauksiin nähden.⁴² Kun Helsingin suomalaisen lyseon maalaus

Kuva 6. Helsingin suomalaisen lyseon seinämaalauuskilpailun voittanut luonnos. Kuvälähde: ”Helsingin suomalaisen lyseon seinämaalauuskilpailussa,” *Helsingin Sanomat* 24.4.1935, 10.



HELINGIN SUOMALAISEN LYSEON SEINÄMAALAUSSKILPAILUSSA sai ensimmäisen palkinnon, Smk 26,000:—, kuten tunnettua, taiteilija T. K. Sallinen, jonka luonnosta ylläoleva kuva esittää.

ja sen luonnos olivat esillä Sallisen yksityisnäyttelyssä syksyllä 1936, kriitikko Onni Okkosen (1886–1962) mielestä luonnos oli ”taiteellisesti raikkaampi ja täyteläisempi” kuin lopullinen maalaus. Tosin hän kirjoitti pitävänsä sitäkin ”monessa suhteessa huomattavana työnä.”⁴³ Kriitikko ja taidemaalari Sigrid Schauman (1877–1979) tulkitsti näyttelyarviossaan lyseon teosta esimerkkinä taiteilijan uudesta tyylistä ja muuttuneesta maailmankuvasta. Hänen kuvauksensa vahvistaa ajatustani valon esittämisen henkisestä merkityksestä Sallisen taiteessa. Schaumanin mukaan Sallisen maalausten mallit eivät enää esiintyneet irrallisina, vaan taiteilija kuvasi heidät ympäristössään. Taiteilija esitti mallinsa mielellään ulkoilmassa ja pyrki osoittamaan, että he olivat osa luontoa ja että valo valaisi samalla tavalla niin ihmiset, kivet kuin mättäätkin.⁴⁴ Schauman muotoili kirjoituksessaan ehkä toisin sanoin Sallisen ajatuksen kuvattavassa asustavasta Jumalan valosta. Schaumanista elämäkerran kirjoittaneen Camilla Granbackan mukaan Schaumanin teokset esittivät maallisia alastontutkielmia, muotokuvia ja maisemia, mutta niiden aiheena oli ”valo kaikkine väreineen, jotka tulvivat maisemasta hänen silmiinsä”. Granbackan mukaan Schauman näki ”jotakin jumalallista Jumalan luomassa sekä luonnossa, minkä hän halusi kiinnittää maalauksiinsa valoelämyksinä”. Valo vertautui niissä keskiaikaisen valomystiikan tapaan hyvyyteen ja kauneuteen.⁴⁵ Sallisen pyrkimyksessä nähdä kohteessaan ”Jumalan valo” on käsitykseni mukaan jotakin hyvin samankaltaista. Sallinen oli Erik Kruskopfin mukaan sanonut ”kaikkien ihmisten olevan kauniita”.⁴⁶ Tulkitseen ilmaisun viittaavan ensi sijassa ihmisessä olevaan ”sisäiseen kauneuteen” ja ”hyvyyteen” ja sen liittyvän myös taiteilijan ajatukseen jumalallisesta valosta. *Isänmaan kevät*-lehden haastattelussa Sallinen väitti hieman moniselitteisesti taiteilijan ”suuruuden” määrittävän kuinka tämä näki Jumalan valon kohteessaan – ja kuinka paljon.⁴⁷

Itävaltalainen symbolitutkija Hans Biedermann (1930–1990) on kiteyttänyt valon Jumalan, jumaluuden ja henkisyyden vertauskuvaksi. Biedermannin mukaan kristilliseen valosymboliikkaan on vaikuttanut eniten Kristuksen sanoma ”Minä olen maailman valo”.⁴⁸ Salliselle ajatus oli tuttu jo lestadialaisesta lapsuudenkodista.⁴⁹ Hän perehtyi taiteessaan myös ortodoksisuuteen ja vapaamuurariuteen, joissa valosymboliikka oli keskeistä.⁵⁰ Signe Tandefelt (1879–1943) kuvasi lehtiartikkelissaan vuonna 1931, miten esimerkiksi ortodoksisuus oli läsnä taiteilijan ateljeessa erilaisten Valamosta tuotujen esineiden muodossa.⁵¹ Lisäksi taiteilija oli sisarustensa ja tuttavapiirinsä myötä ollut mukana vähintäänkin keskusteluissa buddhalaisuudesta, teosofiasta ja ruusuristiläisyydestä.⁵² Taiteilijan sisarista kaksi kuului vuonna 1933 julkaistun luettelon mukaan Ruusu-Risti-järjestöön ja kolmas, Tanskassa asunut sisar oli kiinnostunut buddhalaisuudesta.⁵³ Vävy Rantalainen kuvasi taiteilijaa *Karjala*-lehden haastattelussa syksyllä 1935 ”läpeensä uskonnolliseksi ihmiseksi, jossa tämä ihmisen puoli elää vavahduttavan todellisena”.⁵⁴ Myöhemmin vaimo Katarina (1904–1996) muisteli taiteilijan lukeneen *Raamattua*, vaikka ei muuten elänyt ”evankeliumin mukaan”.⁵⁵ Vuonna 1958 Erik Kruskopf käsitti Sallisen uskonnollisuuden kehittyneen ”persoonalliseksi luonto- ja jumalakäsitykseksi”.⁵⁶ Taiteilija itse kiteytti aikakauslehdessä vuonna 1954, vuosi ennen kuolemaansa, ymmärryksensä Jumalasta: ”Jumalaa ei voi täydellisesti käsittää kukaan. Mielestäni hän on se suuri absoluuttinen nero, joka kaiken säätää ja joka sallii jokaisen uskoa oman käsityksensä ja mahdollisuutensa mukaisesti.”⁵⁷ Ehkä maalauksissa kaiken ylle levittäytyvän valon voisi ymmärtää kuvallisena vastineena taiteilijan sanojen implikoimalle ajatukselle kaikille yhteisestä Jumalasta. Tai sisältykö siihen uusplatonistinen ajatus Ykseydestä, josta valo säteilee (*emanoituu*)?⁵⁸

Sallinen oli tunnustanut vuonna 1931 häntä haastatelleelle Signe Tandefeltille uskonnollisten aiheiden kiinnostavan sillä hetkellä eniten.⁵⁹ Taiteilijan yksityisnäyttelyssä vuonna 1936 olikin lyseon teoksen ja maisemien lisäksi kaksi ”alttaritauluehdotusta”, jotka kiinnittivät arvostelijoiden huomion. Schaumanin artikkelissa oli jopa kuva paimenten kumarrus -aiheesta luonnoksesta.⁶⁰ Syksyllä 1935 Rantalainen ja hänen mukanaan vierailulla ollut Kojo olivat nähneet Sallisen ateljeessa kaksi pienikokoista uskonnollisaiheista luonnosta. Nekin esittivät todennäköisimmin paimenten kumarrus -aiheita, joita taiteilija oli tehnyt jo 1920-luvun lopulta alkaen.⁶¹ Naistenklinikan maalauksen kivikkoinen nuotiopaikka muistuttaa sitä paitsi Sallisen vähän myöhemmin valmistaman *Paimenten kumarrus* -maalauksen (1937, Lahden taidemuseo) etualan maanpintaa. On mahdollista ja tavallaan luonnollista, että uskonnollisista aiheista Sallinen olisi halunnut esittää synnytyssairaalan teoksena Neitsyt Marian ja vastasyntyneen Jeesus-lapsen paimenten ympäröimänä. Neitsyt Maria nähtiin luterilaisessa kirkossa uskovan ihmisen esikuvana, suojelevana ja uhrautuvana äitinä. Neitsyt Maria liittyi myös esimerkiksi lottien ”hurskausihanteeseen”.⁶² Sairaalaan sijoitettava raamatullinen aihe ei olisi myöskään ollut aivan ainoa laatuaan, sillä taiteilija Lassi Tokkola (1899–1975) voitti vuonna 1938 kilpailun Kivelän sairaalan odotustilaan sijoitettavasta maalauksesta aiheella *Kristus parantaa rammaan* (1939).⁶³ Kiinnostavaa tätä taustaa vasten on, ettei Sallinen kuvannut toteutettuun Naistenklinikan maalaukseen vertauskuvallista maallista äitiä ja lasta, kuten esimerkiksi Wäinö Aaltonen (1894–1966) teki 1930-luvun alussa tunnetussa Eduskuntataloon valmistuneessa veistosryhmässään *Työ ja tulevaisuus* (1932) tai kuten Anton Lindfors (1890–1943) vuonna 1934 Helsingin Suomalaiseen Normaali-lyseoon valmistuneessa monumentaalimaalauksessaan *Meren viljaa*.⁶⁴

Inspiraatiota monumentaalimaalausten konkreettiseen valmistamiseen ja valon esittämiseen niissä taiteilija sai oletettavasti myös vuonna 1932 Alfred Kordelinin säätiön apurahan turvin Italiaan tekemällään matkalla, jonka tarkoituksena oli taiteilijan oman ilmoituksen mukaan perehtyä fresko- ja mosaiikkimaalaukseen.⁶⁵ En ole löytänyt kovin yksityiskohtaista tietoa taiteilijan matkan täsmällisestä ajankohdasta, kestosta tai kohteista. Sanomalehtikirjoituksista selviää, että marraskuussa 1932 Boströmin taidekaupassa Helsingissä järjestetyssä Sallisen yksityisnäyttelyssä oli esillä pääasiassa vesivärimaalauksia, jotka esittivät maisemia Pohjois-Italiasta ja Ranskasta. Näyttelyssä esillä ollut kotimaassa maalattu taiteilijan vaimon muotokuva sai eniten kiitosta kriitikoilta.⁶⁶ Kirjoituksissa ei mainita uskonnollisen taiteen tutkielmia eikä yleensääkään monumentaalitaiteeseen viittaavia luonnoksia. Matkan perintönä vaikuttaa olleen varsinkin joidenkin myöhempien raamatunaiheisten maalausten huomattava kuulas sinisävyinen yleisväriyty. Sallinen oli kiinnostunut myös lasimaalauksesta, joita monet hänen taiteilijatovereistaan valmistivat erilaisiin tiloihin 1920- ja 1930-luvuilla.⁶⁷

Ihmisiä ajassa

Naistenklinikan maalaustilaus sai alkunsa Suomen Taiteilijaseuran ja Taideakatemia aloitteesta keväällä 1934. Edvard Richterin Valtion kuvaamataidelautakunnan puolesta allekirjoittamassa Opetusministeriölle osoitetussa kirjeessä perusteltiin pyyntöä: ”Kun työn saanti taiteilijoillamme ei nykyoloissa ole helppoa eikä taiteilija Sallinen koskaan vielä ole julkiseen rakennukseen saanut valmistaa monumentaalimaalausta, johon hänen lahjansa kuitenkin läheisesti viittaavat, olisi mahdollisuuden tarjoaminen tällaisen ikuisiksi ajoiksi muistoksi jäävän työn suorittamiseen mitä tähdellisin asia, joka olisi ensi tilassa saatava toteutetuksi.” Huomautus

nykyoloista viittasi 1930-luvun alun taloudelliseen lamaan, jolloin työtehtävien puuttuessa myös taiteilijat joutuivat ahdinkoon. Vaikeaa tilannetta käsiteltiin lehdistössä muun muassa vuoden 1931 alussa ja vielä syksyllä 1934. Haastatellut taiteilijat toivoivat apua varsinkin valtiolta. Sallinen moitti haastattelulausunnoissaan erityisesti valtion taidekilpailujen menettelytapoja ja yleensäkin valtion vähäistä tukea taiteelle.⁶⁸

Tehtävän antamista Salliselle puolsivat myös Naistenklinikan arkkitehti Jussi Paatela (1886–1962) ja laitoksen ylilääkäri, professori S. F. Wichmann (1885–1939). He olivat anomuksen mukaan ”halukkaat vastaanottamaan nimenomaan Salliselta tilattavan maalauksen”.⁶⁹ Erityisenä tilausta puoltavana seikkana lautakunta muistutti Opetusministeriötä siitä, että Salliselle oli vuonna 1929 taiteilijan 50-vuotisjuhlallisuuksien yhteydessä annettu lupaus maalaustehtävästä Helsingin rautatieaseman kolmannen luokan odotussaliin, mutta suunnitelmasta ei silloin tullut mitään.⁷⁰ Myöskään Naistenklinikan tilaus ei edennyt ongelmitta vaan lautakunnan oli muokattava anomustaan siten, että Opetusministeriö hyväksyy ensin luonnoksen ja taiteilija saa sen jälkeen toteutukseen luvattu rahasumman. Jonkinlaisesta epäilevästä suhtautumisesta taiteilijan suoriutumiseen voi kertoa sekin, että kuvaamataidelautakunnan sihteerinä toiminut Edvard Richter matkusti Hyvinkäälle ”puolivirallisena toimeksiantonaan” tarkistaa maalaustyön edistymisen.⁷¹

Helsingin suomalaisen lyseon maalaus-tilaus oli tulos Alfred Kordelinin säätiön marraskuussa 1934 julistamasta kilpailusta, jonka Sallinen voitti keväällä 1935 nimimerkillä ”X-Z”. Sallisen ohella palkittuja olivat Olli Miettinen (1899–1969; ”Pallon pelaajat”), Atte Laitila (1893–1972; ”Rakentajat”) ja Erkki Kulovesi (1895–1971; ”Suomen suvi”). Kilpailun palkintolautakunnan muodostivat säätiön taiteen jaoston jäsenet sekä lyseon edustaja. Taiteen jaostoon kuuluivat muun muassa professori Onni Okkonen ja

taidemaalari Anton Lindfors, jotka tunsivat hyvin Sallisen ja hänen taiteensa. On mahdollista, että he tunnistivat taiteilijan käden jäljen. Tosin kilpailussa oli mukana kaikkiaan seitsemänkymmentäkaksi luonnosta.⁷² Eräs palkinnotta jäänyt osallistuja julkaisi useassa sanomalehdessä kirjoituksen, jossa hän ihmetteli, miksi taiteen jaosto ei ollut asettanut luonnoksia esille julkisesti, mikä olisi antanut tilaisuuden ehdotusten vertailuun. Viattomalta kuulostavan vertailutoiveen taustalla saattoi olla kritiikkiä Sallisen voittoa kohtaan, vaikka kirjoituksessa ei siihen viitattu.⁷³ Sallisen ehdotuksen voi katsoa noudattaneen kilpailusääntöjä. Niiden mukaan taiteilija sai valita aiheensa vapaasti mutta sen oli oltava kotimainen ja kouluikäiselle nuorisolle sopiva.⁷⁴ 1930-luvun julkinen taide oli aihetta tutkineen Johanna Ruohosen mukaan yksi niistä alueista, missä kansallisten piirteiden haluttiin näkyvän ja siinä oli siksi myös jännitteitä. Koulut olivat keskeisiä teosten sijoituspaikkoja.⁷⁵

Sallinen itsekin vaati *Pohjatuuli*-lehden *Isänmaan kevät* -numeron haastattelun mukaan, että ”[t]aiteen täytyy olla kansallista. Ellei se sitä ole, on se jäljittelyä, on se vailla elämää.”⁷⁶ Vielä keväällä 1929 taiteilija oli aiheuttanut hämmennystä Viron lähetystön kutsuilla keskeyttämällä Akseli Gallen-Kallelan (1865–1931) puheen sanomalla: ”Mitä on se kansallinen taide, jonka pitäisi olla päämääränä? Roskaa humpuukia. [-] taidetta ei tehdä saarnoja pitämällä, vaan se syntyy sellaisena kuin sen on pakko syntyä.”⁷⁷ *Isänmaan kevät* -lehden haastattelun mukaan Sallinen ymmärsi ”kansallisen” olevan ”se elävä sielullinen pohja, jolla me itse [-] olemme kehittyneet ja kasvaneet”. Taideteos elää ensi sijassa sisältönsä nojalla, ilmaisukeinot tulevat sen jälkeen. Taiteilijan täytyy tietää, mitä hän kuvaa, ja hän on ”siiveillisesti vastuussa” taiteestaan. Se merkitsee, että hän tekee työnsä omatuntonsa pohjalta ja pyrkii totuudellisuuteen, haastattelun mukaan laajasti ymmärrettyinä. Puhe rinnas-

tuu kiinnostavasti esimerkiksi taiteilija Uno Alangon (1878–1964) vuoden 1935 alussa *Valvoja-Ajassa* esittämään toiveeseen ”henkisten arvojen kunnioituksesta” ja ”sisäisten eettisten arvojen viljelemisestä” taiteessa. Taidetta kouluihin -yhdistyksen johtohahmona tuolloin toimineen Alangon mukaan ”[m]yöskin nuorisoa ja varttuneempiakin ihmisiä kasvattaisivat ja rakentaisivat hartautta ilmentävät kuvat tahi yleensä kaikki todellinen taide.”⁷⁸

Toimittaja Rantalaisen mukaan Sallinen oli Naistenklinikan teosta maalatessaan ”tarkoin ajatellut paikkaa ja kaikkia sen vaatimia erikoisuuksia”.⁷⁹ Vuonna 1934 valmistuneen sairaalan suunnittelussa oli huomioitu erityisesti funktionalismin vaatimukset valosta, ilmasta, auringosta ja avoimuudesta.⁸⁰ Maalauksen ulkoilma-aihe vaikuttaa myötäillen tältä osin sairaalalle asetettuja vaatimuksia, vaikka teoksessa ei näytä olevan kyse auringonotosta eikä edes erityisestä rentoutumisesta luonnossa. Synnytyksiä ja naistentauteja hoitavan sairaalan⁸¹ aulatilaa ripustettu teos vakavilmaisine henkilöhaamoineen tuntuu enemmänkin johdattavan katsojan syvällisiin ajatuksiin ihmisen elä-

mästä ja kuolemasta. Taiteilijan perhepiirissä, johon toimittaja Rantalainenkin kuului, oli ollut edellisinä vuosina vastoinkäymisiä.⁸² Niihin hän viittasi ehkä myös sanoessaan artikkelissaan taiteilijan avaavan taiteessaan ”ihmisyden ikuisia probleemoja”.⁸³ Sallinen itse sanoi *Isänmaan kevät* -lehden haastattelussa tavoittelevansa taiteessaan ”inhimillistä, ihmisen kuvaa”.

Naistenklinikan maalauksen voi mielestäni nähdä kuvaavan toisilleen läheisten ihmisten tapaamista. En kuitenkaan väitä, että maalaus esittäisi taiteilijan perheen kokoontumista, vaikka maalauksen kivellä istuvan hahmon voi tunnistaa muotokuvien perusteella Sallisen toiseksi vaimoksi Katarinaksi (1904–1996).⁸⁴ Kiinnostava hahmo on myös lähes frontaaliasennossa kuvattu ihanteellisen viattomalta ja vakavalta näyttävä poika, joka erottuu sinipukuisena ympärillä olevista naisista. Pojan kasvot muistuttavat huomattavan paljon taiteilijan vaimostaan tekemien muotokuvien kasvopiirteitä. Mahdollisesti maalauksen malleina ovat käytännön syistä toimineet muutkin taiteilijan perhepiiriin kuuluneet. Sijoituspaikkansa naistensairaalan ja aiheensa näkökulmasta teoksen voisi



UUSI MAALAUUS TYÖN ALAISENA. Etualalla yksi viimeisimmistä muotokuvista.

Kuva 7. Ateljeekuvassa taiteilija Sallinen, vaimo Katarina ja tytär Tirsi. Etualan maalaus *Äiti ja lapsi* on valmistunut vuonna 1929. Kuvalähde: Asunta, Heikki, ”Sallinen”, *Tulenkantajat* 24.4.1929.

lisäksi kiinnittää ajankohtaisiin keskusteluihin naisten paikasta kotona ja työelämässä ja taiteilijan ajatuksista siihen liittyen. Maalauksessa nimenomaan miehellä on vastuullinen tehtävä vartioida tulta.

Sigrid Schauman arvioi hieman Rantalaisen tapaan lyseon *Lepohetki*-teoksessa pohditun ”elämän eettisiä probleemeja”. Hänen mukaansa ne olivat saaneet ”syvällisen ja kauniin toteutuksen”.⁸⁵ Lyseon maalaus vaikuttaa esittävän pikemmin yhteistyön ja ahkeruuden hyveitä kuin varsinaista lepohetkeä. Lahdella kalastavat ”täytehahmot” (*staffaasit*) tukevat ahkeruuden vaikutelmaa. Samoin käsien näkyvä esittäminen voisi painottaa molemmissa maalauksissa työn, ehkä käsillä tehdyn työn merkitystä, mikä oli räätälin ammatissa toimineelle taiteilijalle erityinen ylpeyden aihe. Alkuperäisessä sijaintipaikassa lyseon juhlasalissa maalauksen yläpuolella luki fraktuuralla ”[Tee] työsi ilolla, velvollisuutesi kunnialla[!]”⁸⁶. Teksti oli ilmeisesti ollut paikallaan ennen Sallisen teoksen ripustamista sen alle. Lyseon vuodelta 1951 olevan matrikkelikirjan mukaan lause oli vanhin kaikkiaan neljästä juhlasalin seinillä olevista ”tunnuslauseista”, ja kolme muuta oli maalattu 1930-luvun alussa. Muut lauseet olivat ”Etsi totuutta!”, ”Mik’ on totta sekä pyhää, aina puolla, vaikka täytyisi sen puolesta sun kuolla!” ja ”Mies kasvavi kansa tahtonsa ja tahto voimia antaa”.⁸⁷ Ohjeet kertovat 1930-luvun kasvatusihanteista isänmaalliseen ja uskonnolliseen aatemaailmaan. Lyseon maalauksen henkilöt ovat pienin poikkeuksin toistensa näköisiä. Kaksi hahmoista muistuttaa huomattavasti myös Naistenklinikan maalauksen poika- ja mieshahmoja. Schaumanin mukaan taiteilija oli ilmaissut haluavansa korostaa yhdennäköisyydellä yksilön merkityksen sijasta enemmän kokonaisuutta.⁸⁸ Ajatus on samansuuntainen sen kanssa, mitä Ulla Vihanta on sanonut 1930-luvun klassistishenkisistä monumentaalimaalauksista. Hänen mukaansa niissä ”yksilö oli menettänyt persoonalliset

piirteensä ja sulautunut yleiseen, taustalla olevaan ideaan ja ihanteelliseen esikuvaan”⁸⁹ – joka oli nationalistinen. Kuvallisen ja aatteellisen rinnastuksen lyseon maalaukselle tarjoaa esimerkiksi Alvar Cawénin maalaus *Sukset* (1934), joka sijoittui toiseksi Helsingin Suomalaista Normaalilyseota varten järjestetyssä maalauuskilpailussa. Siinä ryhmä poikia voitelee suksiaan järven tai meren jäällä ja valmistautuu hiihtoretkelle. Urheilun merkitys korostui ajan kasvatusohjelmassa: se oli laajalti esillä ja kilpaili taiteen kanssa valtion tuesta.⁹⁰

Sallisen maalauksen teema soveltui koululle, jonka oppilaat olivat jo Venäjän vallan aikana osallistuneet muun muassa suojeluskunnan poikatoimintaan.⁹¹ Isänmaallista ja uskonnollista maailmankatsomusta painottanut suojeluskunta-aate näyttää sopineen jossain mielessä myös ”sosialistiksi mutta ei bolsevistiksi” itsensä 1910-luvulla määritelleen taiteilijan Suomen sisällissodan jälkeiseen arvomaailmaan. Sallisen ensimmäisen elämäkerturin Aaro Hellaakosken (1893–1952) mukaan taiteilija oli ollut mukana valkoisten toiminnassa jo keväällä 1918, ja kesällä 1920 *Uusi Suomi* -lehti raportoi taiteilijan lahjoittaneen Savonlinnan suojeluskunnalle kiertopalkinnoksi maisema-maalauksen.⁹² Aimo Reitalan mukaan ajan taiteilijat suuntautuivat yleisesti oikeistoon, ja taiteilijapiireissä oli myös heitä, jotka kannattivat tai myötäilivät Lapuanliikettä ja sen seuraajaa Isänmaallista Kansanliikettä (IKL). Reitalan mukaan ”sinimustan aatteen” vaikutus alkoi tuntua kuvataiteen kentässä varsinkin vuoden 1932 jälkeen, jolloin Ludvig Wennervirta toimi IKL:n äänenkannattajan *Ajan Suunnan* taidearvostelijana.⁹³ Kiinnostava yksityiskohta on, että runoilija Heikki Asunta haastatteli Sallista *Tulenkantajat*-lehdessä vuonna 1929, mutta 1930-luvulla hän siirtyi IKL:n toimintaan. Reitalan artikkelin mukaan Tulenkantajien ryhmän ja lehden toimittajien välillä oli ollut poliittisia ristiriitoja jo ennen Asunnan lähtöä. *Tulenkantajat*

lehti lakkasi ilmestymästä sen jälkeen kun laupuanliikkeen äänenkannattaja *Ajan Sana* oli syyttänyt Tulenkantajia bolsevismista.⁹⁴ Voi ajatella, että Sallisen suostuminen *Isänmaan kevät* -julkaisun haastateltavaksi, vaikkakin vävyensä toimesta, kertoisi ainakin jossain määrin hänen myönteisestä suhteestaan liikkeen edustamaan ideologiaan.⁹⁵ Toisaalta se, että Sallinen korosti haastattelussa, että taidetta ei voi luoda propagandatarkoituksessa, viittaa siihen, että hän halusi ehkä kuitenkin pitää jonkinlaista etäisyyttä äärioikeistolaisuuteen, ja muutenkin pitää taiteilijan vapautensa.

Lopuksi

Teosten ja käytössäni olleen fragmentaarisen aineiston perusteella päättelen, että myös Sallisen maallisia aiheita esittävistä ja tilauksesta tehdyistä maalauksista on mahdollista lukea yhtymäkohtia taiteilijan henkiseen ja uskonnolliseen arvomaailmaan. Perustan päätelmäni taiteilijan valon esityksiin ja teosten muiden yksityiskohtien analyysiin sekä taiteilijan haastatteluihin ja muissa yhteyksissä esitettyihin näkemyksiin taiteilijasta ja hänen taiteestaan. Erityisesti olen tukeutunut Sallisen elämää läheltä seuranneen Erkki Rantalaisen kirjoituksiin ja myös Sigrid Schaumaniin, joka tuntuu jo aiemmin ymmärtäneen taiteilijaa henkisyiden näkökulmasta.⁹⁶

Henkisyyttä ja uskonnollisuutta on tarkastelun valossa vaikea rajata erilleen taiteilijan isänmaallisesta aatemaailmasta. Ne yhdistyivät myös ajan elämässä – kirkon edustajat muun muassa kannattivat yleensä oikeistoa.⁹⁷ Sallinen ei tämänhetkisen tietämykseni mukaan kuulunut jäsenenä mihinkään uskonnolliseen suuntaukseen, mutta taiteilijan 1930-luvun loppupuolella maalaamat uskonnolliset aiheet liittyivät kristinuskoon. Sallinen väitti *Isänmaan kevät* -lehden ”ohjelmanjulistukseksi” nimeämässäni kirjoituksessa: ”Syvimmältään on hän

[taiteilija] aina sidottu aikaansa ja kansaihmiinsä” ja ”[m]äärätyssä mielessä on hän kuitenkin pakosta puoluelainen”. Taiteilijan asema oli hänestä haastattelun mukaan siinä mielessä erityinen, että tällä oli muita ihmisiä suuremmat mahdollisuudet vaikuttaa ”kanssaihmiisi ja aikaan”, ja hän lisäsi vielä, että jos taiteilija ”ymmärtäisi asemansa”, hänen velvollisuutensa voisivat olla ”paljon suuremmatkin” kuin muilla ihmisillä.⁹⁸ Sallisella oli ehkä mielessä juuri ”suurten dekoratiivisten maalausten” valmistaminen ja niiden tarjoamat vaikutusmahdollisuudet.

On sanottu, että Sallinen ei myöhemmin arvostanut varhaisia teoksiaan.⁹⁹ Toisaalta esimerkiksi Schauman näki yhtäläisyyksiä Sallisen 1910-luvun alkupuolen maalausten ja arvostelemansa lyseon teoksen välillä. Myöhempien teosten ”sovinnollisuus” (tämäkin uskonnollisuuteen yhdistettävä käsite) kuitenkin erotti hänen mielestään eri aikojen teoksia. Olisiko varhaisten teosten ilmaisutavoissa ja asenteissa – maalausten kädenjälki ja teosten ihmiskuva – ollut Sallisen myöhemmän arvomaailman näkökulmasta jotakin niin ristiriitaista tai ”vääää”, että taiteilija ei voinut niitä enää hyväksyä? Uusien teosten ”muotoon luotu henki” olisi myöhemmän arvomaailman mukainen.

Myöhempi taidehistoriankirjoitus ei yleisesti ottaen ole hyväksynyt 1930-luvun julkista maalaustaidetta osaksi kansallista taidetta¹⁰⁰ eivätkä esimerkiksi Sallisen tilausteokset esiinny taidehistorian yleisteoksissa kuin korkeintaan lyhyinä mainintoina.¹⁰¹ Myös taiteilijan muu 1910-luvun jälkeinen tuotanto on perinteisessä taidehistoriankirjoituksessa enimmäkseen sivuutettu modernistisen taiteen kehityksen ulkopuolisena. Varsinkin Sallisen 1930-luvun ja sen jälkeiset maalaukset eivät ole olleet paljon esillä näyttelyissä.

Naistenklinikan ja lyseon teokset ovat edelleen esillä. Naistenklinikan maalaus siirrettiin 2010-luvulla remontin yhteydessä rakennuksen aulatilasta Meilahdessa si-

jaitsevaan Kolmiosairaalaan niin sanotun kellokäytävän seinälle osaksi taideteosten rivistöä.¹⁰² Naistenklinikan aulatilassa teos oli luonnollisesti runsaan vaihtuvan yleisön nähtävillä, nykyään sen ohi kiiruhdetaan ehkä pysähtymättä. Myös Helsingin suomalaisen lyseon, nykyisen Ressun lukion maalaus on siirretty koulun juhlasalista arkipäivään tilaan, tosin opettajanhuoneeseen johtavan oviaukon viereen käytävälle.

Muodoiltaan ja tunnelmaltaan paljolti samanlaiset maalaukset muodostavat mielenkiintoisen parin – alkuperäisissä sijoituspaikoissaan toinen oli tarkoitettu etupäässä tuleville äideille ja muille naisille ja toinen nuorille miehille. Taiteilija oli valmistanut niitä ateljeessaan osin samanaikaisesti, ympäröinyt itsensä teosten ihmisillä ja – Rantalaisen ja Schaumanin sanoja mukaillen – syvällisellä ihmisyyden kysymysten pohdinnalla.

FM Eeva Hallikainen on Turun yliopiston väitöskirjatutkija. Hän on toiminut TY:n avoimen yliopiston suunnittelijana ja taidehistorian opettajana, nyt eläkkeellä. Väitöskirja käsittelee uskonnollisia teemoja Tyko Sallisen taiteessa.

Viitteet

- 1 "By the Fire" teoksessa Johanna Ruohonen, *Imagining A New Society. Public Painting as Politics in Postwar Finland* (Turku: Turun yliopisto, 2013), 90–91. Tilausvaiheessa luonnoksesta puhuttiin mm. nimellä "henkilöryhmä merimaisen yhteydessä". Ks. myös ilmoitus lehden etusivulla "Taiteilija Salliselta tilataan monumenttaalin maalaus Helsingin uutta naisten klinikkaa varten," *Ilta-Sanomat* 13.5.1935. Taiteilijan muistonäyttelyssä 1958 maalauksen luonnos vuodelta 1934 oli nimellä *Lepohetki tai Vilostund*, ks. Erik Kruskopf, "Tidig Sallinen – sen Sallinen," *Hufvudstadsbladet* 13.2.1958. Aune Lindströmin käyttämä nimi *Tytöt retkellä* ei ole aivan teoksen aiheen mukainen. Ks. Aune Lindström, "Kuvataiteet Helsingissä 1914–1945," teoksessa *Helsingin kaupungin historia. V osa, toinen nide*, toim. Ragnar Rosén et al. (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Kirjapaino Oy, 1964), 326. (Vuodelta 1936 on *Lepohetki*-luonnos, joka kuvaa "tyttöjä retkellä", HAM). Nimien kirjavuuden vuoksi käytän maalauksesta nimeä "Naistenklinikan teos" (tai maalaus).
- 2 Nimi oli käytössä jo vuonna 1936 taiteilijan yksityisnäyttelyssä, ks. Onni Okkonen [O. O.–n.], "Taidenäyttelyistä," *Uusi Suomi* 22.9.1936. Myös Lindström, "Kuvataiteet Helsingissä," 325–326. Teoksen nimenä myös *Nuotion ääressä*, ks. *Tyko Sallinen*, toim. Anneli Ilmonen et al. (Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseon julkaisuja nro. 63; Tampere: Tampereen taidemuseon julkaisuja nro. 88, 1999), 109; Ruohonen, *Imagining A New Society*, 90–91. Käytän teoksesta selvyvyyden vuoksi pääasiassa nimeä "lyseon teos" (tai maalaus).
- 3 Erkki Rantalainen, "Suuren persoonallisuuden läheisyydessä. T. K. Sallinen ja hänen uudet tilauksensa," *Karjala* 14.11.1935. Rantalainen oli vuosina 1932–1942 ja 1950–1956 naimisissa Sallisen tyttären Tajun, kirjailija Irja Sallan kanssa.
- 4 Tarkoitan *biografisen käänteen* jälkeistä tutkimusta, josta on esimerkkejä muun muassa teoksessa *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*, ed. Renja Suominen-Kokkonen, Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 46, (Helsinki: Taidehistorian seura, 2013).
- 5 Esim. Tito Colliander, *Sallinen*, suom. Jarl Louhija (Espoo: Weilin+Göös, 1979), esim. 145–154, 208. (Teos on uudistettu laitos vuonna 1948 ruotsiksi ja 1949 suomeksi samannimisenä ilmestyneestä teoksesta.) Myyttisestä Sallis-kuvasta mm. Marja-Liisa Linder, *Ihmisen kuva Tyko Sallisen muotokuvissa 1905–1919*. (Tampere: Tampereen taidemuseon julkaisuja nro. 120, 2005), 7. Vrt. myös Tuula Karjalainen, *Tyko Sallinen. Suomalainen tarina* (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi, 2016), 7–8, 225–233.
- 6 Huom. Aaro Hellaakoski ennusti vuonna 1921 kirjassaan Sallisen taiteessa alkavan "lahoomisen", jos "intohimon ryöppy nukahtaa" ja taiteilija alkaa

- luoda ”maailmankatsomuksen [--] voimalla”. Aaro Hellaakoski, *T. K. Sallinen. Tutkielma*, (Hämeenlinna: Arvi A. Karisto Osakeyhtiö, 1921), 71.
- 7 Tutta Palin, ”Musings on the Monograph: The Artistic Career of Ester Helenius in the Light of the Art-and-Life Model,” teoksessa *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 46, ed. Renja Suominen-Kokkonen (Helsinki: Taidehistorian seura, 2013), 47.
 - 8 Yvonne Eriksson, ”The Possibility and Obstacles of Reading Sketches as a Life,” teoksessa *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 46, ed. Renja Suominen-Kokkonen (Helsinki: Taidehistorian seura, 2013), 52, 61.
 - 9 Vrt. Lena Liepe, ”Bildern, den historiska tolknigen och verkligheten. Om ikonografins teori och praktik,” teoksessa *Bild och berättelse*, red. Helena Edgren och Marianne Roos (Åbo: Picta nro. 4, 2003), 150.
 - 10 Ruohonen, *Imagining A New Society*, 91.
 - 11 Esim. Liepe, ”Bildern, den historiska tolknigen, 151.
 - 12 Henkisyymen monimuotoisuudesta ja käsitteistä ks. esim. Nina Kokkinen, *Totuudenetsijät. Vuosisadanvaihteen okkulttuuri ja moderni henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa* (Turku: Turun yliopiston julkaisuja, 2019); Maurice Tuchman, ”Hidden Meanings in Abstract Art,” teoksessa *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, ed. Edward Weisberger (Los Angeles and New York: Los Angeles County Museum of Art and Abbeville Press, 1986), 17; Charlene Spretnak, ”Introduction. The Great Underground River That Flows Through Modern Art,” teoksessa *The Spiritual Dynamic in Modern Art: Art History Reconsidered, 1800 to the Present* (New York: Palgrave Macmillan, 2014), 12–15.
 - 13 Mikko Malkavaara, ”Luterilaisuuden vaikutus kulttuuriin ja yhteiskuntaan,” teoksessa *Monien uskontojen ja katsomusten Suomi*, Kirkon tutkimuskeskuksen julkaisuja 48, toim. Ruth Illman et al. (Helsinki: Kirkon tutkimuskeskus, 2016), 52–56; Antti Harmainen, ”Naisteosofin Kalevala. Kansallinen historiakuva, uskonto ja sukupuoli Maria Ramstedtin Kalevalan sisäinen perintö -teoksessa,” teoksessa *Kirjoitettu kansakunta. Sukupuoli, uskonto ja kansallinen historia 1900-luvun alkupuolen suomalaisessa tietokirjallisuudessa*, toim. Marja Jalava, Tiina Kinnunen ja Irma Sulkunen (Helsinki: Suomalainen Kirjallisuuden Seura, 2013), 81–84. Samassa teoksessa ks. Marja Jalava, ”Isien äänen äärellä. Paa-vo Virkkusen Agathon Meurman”, 269–306.
 - 14 Aiheina mm. ”Paimenten kumarrus” ja ”Ristiinnaulittu”. Vuodelta 1939 oleva *Ristiinnaulittu* on sijoitettu Käpylän seurakuntasaliin 1980-luvun alkupuolella.
 - 15 Rantalainen, ”Suuren persoonallisuuden läheisyydessä,” *Karjala* 14.11.1935; Valtion kuvaamataidelautakunnan pöytäkirja 12.4.1935, §4. ja liite 3 (Kansallisarkisto, KA) mainitsevat vain, että taiteilija teki kuvaluonnoksia ja että niistä yksi asetettiin etusijalle. Aihevaihtoehdoissa on todennäköisesti ollut ”Paimenten kumarrus”. Vrt. Karjalainen, *Tyko Sallinen*, 231. Karjalainen mainitsee Naistenklinikan teoksen tällä nimellä.
 - 16 Erkki Rantalainen, ”Taiteilija T. K. Sallisen ajatuksia,” *Isänmaan kevät. Pohjatuuli* 7–8, 1.4.1934.
 - 17 Viljo Kojo, ”T. K. Sallinen täyttää maaliskuun 14 p:nä 50 vuotta,” *Karjala* 14.3.1929.
 - 18 Rantalainen, Taiteilija T. K. Sallisen ajatuksia” *Isänmaan kevät*. 1.4.1934.
 - 19 *Isänmaan kevät. Pohjatuuli* 7–8, 1.4.1934.
 - 20 ”Ymmällä olosta” ks. Ludvig Wennervirta [L. W.], ”Nelimarkka. – Sallinen. – Segerstråle. – Margit Forsström,” *Ajan suunta* 7.10.1936; Taiteilijan 1910–20-lukujen vastaanotosta mm. Timo Huusko, *Maalauksellisuus ja tunne. Modernistiset tulkinnat kuvataidekriittikissä 1908–1924. Kirjoituksia taiteesta 4*. (Helsinki: Valtion taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto 2, 2007); 1920- ja 30-luvun kuvataidekeskustelusta esim. Erkki Anttonen, *Kansallista vai modernia. Taidegraafikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää*. (Helsinki: Valtion taidemuseo 2006), 53–83.
 - 21 Käytän artikkelissani tarkasteltavana ajankohtana yleisesti käytettyjä binäärisen sukupuoli-aatteen mukaisia ilmaisuja. Käsitökseni mukaan taiteilija ja hänen tuotantonsa antavat mahdollisuuksia myös monipuolisempaan sukupuolen tarkasteluun.
 - 22 Ville Lukkarinen, *Pekka Halonen – pyhä taide* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2007), 17–19. Vrt. Kokkinen, *Totuudenetsijät*, 35–36.
 - 23 Vrt. esim. Tutta Palin, ”Henkinen sukulaisuus taiteilija Ester Heleniuksen tuotannossa ja sosiaalisissa suhteissa,” *Historiallinen aikakauskirja* nro. 2 (2017): 234–235; artikkelit Marja Lahelma, ”Taidetta elämästä ja kuolemasta – Henkisyys ja esoteerisuus Helene Schjerfbeckin ja Ellen Thesleffin taiteessa” sekä Tutta Palin, ”Tiettyä sidottua energiaa’ – Ihmispään esoteerisuus 1900-luvun alkupuolen taiteessa,” teoksessa *Hengen aarteet. Esoteerisuus Suomen taidemaailmassa 1890–1950*, toim. Nina Kokkinen & Lotta Nylund (Helsinki: Parvus 2020), 90, 112.
 - 24 Edvard Richter [E. R-r], ”Marraskuun ryhmä,” *Helsingin Sanomat* 17.2.1924; Jalmari Lahdensuo [J. L.], ”Taidenäyttelyt. Marraskuun ryhmä,” *Uusi Suomi* 23.2.1924.
 - 25 Esim. Valamo-aiheissa, ks. Eeva Hallikainen, ”Hihhulit uudessa asussa? Tyko Sallisen luostariveliäihäiden tarkastelu,” teoksessa *Tyko Sallinen. Krapulan maalarin riivaaja ja enkeleitä*, toim. Merja Ilola. Hyvinkään taidemuseon julkaisuja nro. 27

- (Hyvinkää: Hyvinkään taidemuseo 2006), 106–107. Vrt. Ville Lukkarinen sovelsi Halosen taiteen tarkastelussa Michael Friedin *absorption* käsitettä (uppoutuminen, syventyminen johonkin toimintaan). Lukkarinen, *Pekka Halonen*, 18–19.
- 26 Vrt. Sallisen luonnos *Lepohetki* (1936, HAM), joka esittää naisia retkellä luonnossa (ks. viite 1, viittaus Aune Lindströmiin), yhden hahmoista voisi tulkita nousevan vedestä.
- 27 Ruohonen, *Imagining A New Society*, 68.
- 28 Sallisen arkisto, kirjoittajan hallussa. Ks. myös esim. Hannes Sihvo ja Matti Ruotsalainen, *Karjalan kuvat. Maalaustaidetta vanhasta Karjalasta*, (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi 1986); *Paratiisisaari. Menetetty Suursaari taiteilijoiden kuvaamana*, toim. Leena Rätty & Eeva-Kaisa Hakulinen (Lappeenranta: Etelä-Karjalan taidemuseo, 2002), 47–51, passim. Suomi menetti Suomenlahden ulkosaaret Moskovan rauhansopimuksessa vuonna 1944.
- 29 Valtion kuvaamataidelautakunnan pöytäkirja 12.4.1935, §4 (KA); ”Taiteilija Salliselta tilataan,” *Iltä-Sanomat* 13.5.1935.
- 30 Ks. Suursaaren nimityksistä ja taiteilijoista, *Paratiisisaari*, 47–51, 58–59. Sallinen omisti pienen kirjan Gauguinin taiteesta (1923), ja mm. hänestä elämäkerran kirjoittaneet Aaro Hellaakoski (1921, 23–24) ja Tito Colliander (1979, 136) huomauttavat Gauguinin vaikutteista Sallisen taiteessa.
- 31 Maalausten malleina olivat mm. taiteilijan vaimo Katarina ja ”Tuomisen pojat”. Sallisen arkisto. Luuta näyttää pihaluudalta, ei tilapäiseltä kyhäelmältä (kuin jättiläismäinen sivellin!). Naistenklinikan luonnoksen nimi voi viitata erillisyyteen, samoin maalauksessa kivellä tms. istuvan hahmon vasemmalle puolelle epäselvästi maalattu erikoinen ”kivi-paasi”.
- 32 Heikki Asunta, *Leirinuotio* (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1934). Ks. mainos: *Isänmaan kevät. Pohjatuuli* 1.4.1934.
- 33 Pentti Lempiäinen, *Kuvien kieli. Vertauskuvat uskossa ja elämässä* (Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 2002), 203–206.
- 34 Hertta Myllymäki, ”Hyviä ja pahoja päiviä Tyko Sallisen rinnalla,” *Anna* 27.3.1979. Katarina Sallisen mukaan muun muassa tyttären Tirsi-nimi tuli kreikkalaisesta tarustosta.
- 35 Tulesta esim. Hans Biedermann, *Suuri symbolikirja*, toim. Pentti Lempiäinen (Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 2002), 378–379.
- 36 Irja Salla, *Kootut teokset*. Ensimmäinen osa *Kaksi tietä* (1939) sekä *Isä ja minä* (1957). Johdanto Mirja-Liisa Heinonen (Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 1967), 202–203. Maalaus Kansallisgallerian kokoelmassa, ks. kuva <https://ateneum.fi>. Myös Hellaakoski, *T. K. Sallinen*, 62–64.
- 37 Maalaus Kansallisgallerian kokoelmassa, ks. kuva <https://ateneum.fi>.
- 38 Leonard Bäckström, *T. K. Sallinen. Hans studieår och koloristiska genombrott 1905–1914 – Hånen opintovuotensa ja koloristinen läpimurtonsa 1905–1914*, suom. Viljo Kojo (Helsinki. Helsingfors: Konstsalongens förlag, 1960), 95.
- 39 Edvard Richter [E. R-r.], ”T. K. Sallista tapaamassa,” *Helsingin Sanomat* 8.9.1935.
- 40 Rantalainen, ”Suuren persoonallisuuden läheisyydessä,” *Karjala* 14.11.1935.
- 41 Kruskopf, ”Tidig Sallinen – sen Sallinen,” *Hufvudstadsbladet* 15.2.1958. Teoksen tilausprosessissa mukana ollut Edvard Richter mainitsee lehdistäntikkelissään vuonna 1938 Naistenklinikkaan sijoitetun teoksen. Edvard Richter [E. R-r.], ”T. K. Sallinen: Ristiinnaulittu Kristus,” *Helsingin Sanomat* 19.6.1938.
- 42 Vrt. *Hihhulit* -maalauksen (1918) ja luonnosten visuaalisista eroista Eeva Hallikainen, ”Tyko Sallisen Hihhulit,” teoksessa *Tyko Sallinen*, toim. Anneli Ilmonen et al. (Helsinki ja Tampere: Helsingin kaupungin taidemuseo ja Tampereen taidemuseo, 1999), 53–59.
- 43 Onni Okkonen [O. O-n], ”T. K. Sallinen,” *Uusi Suomi* 22.9.1936.
- 44 Sigrid Schauman [S.], ”T. K. Sallinenens utställning,” *Svenska Pressen* 2.10.1936.
- 45 Granbacka, Camilla, *Taide ja tunteet: Sigrid Schaumanin elämä* (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Parvs, 2019), 129; Marja-Liisa Linder, ”Pieni hypäys avonaiseen taivaaseen. Katolisuuden kohtaamisia suomalaisessa taidekirjoittelussa ja taiteessa 1800- ja 1900-luvuilla,” teoksessa *Mystiikan portit*, päätoim. Anneli Ilmonen. (Tampere: Tampereen taidemuseon julkaisuja 112, 2003), 109–110; Carolus Enckell, ”Sigrid Schauman ja taiteen kauneus,” teoksessa *Sigrid Schauman 1877–1979. Valon syleilyssä*, toim. Selma Green (Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 2002), 33–43.
- 46 Kruskopf, ”Tidig Sallinen – sen Sallinen,” *Hufvudstadsbladet* 13.2.1958.
- 47 Rantalainen, Taiteilija T. K. Sallisen ajatuksia,” *Isänmaan kevät*. 1.4.1934.
- 48 Hans Biedermann, *Suuri symbolikirja*, 394–396.
- 49 Ks. Salla, *Kootut teokset*; Hallikainen, ”Tyko Sallisen Hihhulit,” 52–61.
- 50 Eeva Hallikainen, ”Hihhulit uudessa asussa? Tyko Sallisen luostariveljälaiheiden tarkastelua,” teoksessa *Tyko Sallinen. Krapulan maalarin riivaajia ja enkeleitä*, toim. Merja Ilola (Hyvinkää: Hyvinkään taidemuseon julkaisuja nro. 27, 2006), 100–117; Eeva Hallikainen, ”Sfinksi ja muita arvoituksia – Tyko Sallisen vapaamuuraritriptyykin ’Totuus’, ’Veljeys’, ’Laupeus’” teoksessa *Hengen aarteet. Esoteerisuus Suomen taidemaailmassa 1890–1950*, toim. Nina Kokkinen & Lotta Nylund (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Parvs, 2020), 120–130.

- 51 Signe Tandefelt [-t.], ”Hos Tyko Sallinen,” *Hufvudstadsbladet* 11.9.1931.
- 52 Biedermann, Suuri symbolikirja, 395. Sallisen tuttavapiiristä ks. esim. Erkki Anttonen 1998, ”Matti Visannin Kalevala-kuvitus ja uskonnollinen mystiikka,” teoksessa *Taide ja okkultismi. Kirjoituksia taidehistorian rajamailta. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 18* (Helsinki: Taidehistorian seura, 1996), 62–63; *Hengen aarteet. Esoteerisuus Suomen taidemaailmassa 1890–1950*, toim. Nina Kokkinen & Lotta Nylund, Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Parvus, 2020); Kokkinen, *To tuudenetsijät*, 15–20, passim.
- 53 *Luettelo Suomen vapaamuurareista* (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Vasara, 1933); Merja Iloa, ”Tumma uskonto,” teoksessa *Tyko Sallinen. Krapulan maalarin riivaajia ja enkeleitä. Angels and Demons in Krapula*. (Hyvinkää: Hyvinkään taidemuseo 2006), 141.
- 54 Rantalainen, ”Suuren persoonallisuuden läheisyydessä,” *Karjala* 14.11.1935.
- 55 Lumikki Tammi, ”Räätälistä taidemaalariksi. Tyko Sallinen inhosi teennäisyyttä,” *Kodin kuvalehti* 13.3.1979.
- 56 Kruskopf, ”Tidig Sallinen – sen Sallinen,” *Hufvudstadsbladet* 13.2.1958.
- 57 ”Miten suhtaudun kuolemaan?” *Uusi Kuvalehti* nro 11, 1954.
- 58 Tieteen termipankki, ”Filosofia: emanaatio”, luetu 22.10.2022. <https://tieteen termipankki.fi/wiki/Filosofia:emanaatio>. Vrt. Sisko Ylimartimo, *Marian katse. Kuvia, kuvitelmia ja kertomuksia* (Helsinki: Avain, 2021), 25.
- 59 Tandefelt [-t.], ”Hos Tyko Sallinen,” *Hbl* 11.9.1931.
- 60 Schauman [S.], ”T. K. Sallinens utställning,” *Svenska Pressen* 2.10.1936.
- 61 Varhaisin tiedossani oleva ”paimenten kumarrus” on Joensuun taidemuseon kokoelmiin kuuluva pastellimaalaus *Pyhä perhe* (1926). Myös esim. kuva vesiväriluonnoksesta *Herdarnas tillbedjan*. Signe Tandefelt [S. T.-lt.], ”T. K. Sallinens utställning,” *Hufvudstadsbladet* 6.4.1928. Varhaisin tällä hetkellä tiedossani oleva ristiinnaulittu aiheinen luonnos on Bäcksbäckan taidekokoelmaan sisältyvä *Ristiinnaulittu* (1937).
- 62 Elina Vuola, *Jumalainen nainen. Neitsyt Mariaa etsimässä* (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 2010), 64–65; Kaarle Sulamaa, *Lotat, uskonto ja isänmaa. Lotat protestanttis-nationalistisina nunnina* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2009), 35–37.
- 63 Ruohonen, *Imagining A New Society*, 96–98.
- 64 Viitaan Aaltosen veistokseen tulevaisuus (n. 1930–1932). Liisa Lindgren, ”Työ, tulevaisuus ja tasavalta,” teoksessa *Wäinö Aaltonen. Poseerauksia*, toim. Elina Ovaska, Marjo Aurekoski-Turjas & Riitta Kornamo (Turku: Turun museokeskus, 2017), 133–
136. Anton Lindforsin maalaus ks. Ruohonen, *Imagining a New Society*, 88–89.
- 65 Taiteilijan apuraha-anomus Alfred Kordelinin säätiön edistys- ja sivistysrahastolle. Alfred Kordelinin säätiö. 1931. III Taide. Coll. 106.
- 66 Esim. Onni Okkonen [O. O-n], ”Boströmin taidekaupan näyttely”. *Uusi Suomi* 13.11.1932; Edvard Richter [E. R-r], *Helsingin Sanomat* 13.11.1932. Myös Marja-Liisa Linder, ”Kaisu ja Konstu toistensa silmin – muotokuvia ja muistoja,” teoksessa *Tyko Sallinen. Krapulan maalarin riivaajia ja enkeleitä. Angels and Demons in Krapula*, toim. Merja Iloa. (Hyvinkää: Hyvinkään taidemuseo, 2006), 20.
- 67 Lauri Ahlgrén, ”Lasimaalauksista Suomessa,” teoksessa *Ars Sacra Fennica. Aikamme taide kirkossa*, toim. Mirja Vallisaari (Helsinki: SKSK-Kustannus Oy, 1987), 59–61. Kiinnostuksesta lasimaalaukseen kertoo, että Sallisen kirjastosta löytyy Josef Ludwig Fischer, *Handbuch der Glasmalerei für Forscher, Sammler und Kunsfreunde wie für Künstler, Architekten und Glasmaler* (Leipzig: Verlag von Karl W. Hiersemann, 1914), ja että Ludvig Wennervirta mainitsee taiteilijan luona käydessään nähneensä ateljeessa ”pari lasimaalauksen luonnosta”. ”Sallista tapaamassa,” *Suomen kuvalehti* nro. 48, 26.11.1927.
- 68 Rep., ”Kuvaamataiteilijamme ovat kipeästi avun tarpeessa. ”Suruttomimmat kaikista” kääntyvät valtioneuvoston puoleen. He pyytävät määrärahaa olemassaolonsa turvaamiseksi. Pikainen kiertoaastatelu tilanteen valaisemiseksi”. *Uusi Suomi* 18.2.1931; ”Kuvaamataiteilijat pohtivat alansa elinkysymyksiä ja etsivät keinoja nykyisistä vaikeuksista päästäkseen,” *Helsingin Sanomat* 31.10.34. Sallinen viittasi kilpailuilla ehkä vuonna 1930 Eduskuntatalon seinämaalauksesta käytyyn kilpailuun, joka ei joutunut tilaukseen. Sallinen ei käsitykseni mukaan osallistunut kilpailuun, mutta oli mukana sitä seuranneessa *Uudessa Suomessa* käydyssä keskustelussa. Ks. Maalariliitto, ”Maalaukilpailu,” *Uusi Suomi* 22.3.1930; Liisa-Maria Hakala-Zilliacus, *Suomen Eduskuntatalo. Kokonaistaideteos, itsenäisyysmonumentti ja kansallisen sovinnon representaatio* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2002), 226–229, 376–377.
- 69 Valtion kuvaamataidelautakunnan pöytäkirja 23.3.1934 ja liite 5 (KA); Ruohonen, *Imagining A New Society*, 90; ”Taiteilija Sallisen 50-vuotisjuhla,” *Helsingin Sanomat* 15.3.1929. ”Monumenttaalimaalaus naisten klinikkaan,” *Helsingin Sanomat* 24.11.1934; ”Sallinen fick beställningen för kvinno-kliniken,” *Hufvudstadsbladet* 14.5.1935.
- 70 Tandefelt [-t.], ”Hos Tyko Sallinen.” *Hufvudstadsbladet* 11.9.1931; Valtion kuvaamataidelautakunnan pöytäkirja 12.4.1929, 6 § (KA). Valtion kuvaamataidelautakunnan pöytäkirja 23.3.1934 (KA).
- 71 Edvard Richter [E. R-r.], ”T. K. Sallista tapaamassa,” *Helsingin Sanomat* 8.9.1935.
- 72 ”Helsingin Suomalaisen lyseoon sijoitettavasta

- maalauksesta järjestää A. Kordelinin rahasto kilpailun,” *Aamulehti* 7.11.1934; ”Helsingin Suomalaisen lyseon seinämaalaukilpailussa,” *Helsingin Sanomat* 24.4.1935; ”Taide-palsta. Suomalaisen lyseon maalaukilpailu. Ensi palkinto ja työn suoritus taiteilija T. K. Salliselle,” *Uusi Suomi* 21.4.1935. Taiteen jaoston jäsenistä ks. Aimo Halila, *Alfred Kordelinin yleinen edistys- ja sivistysrahasto 1918–1988* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1990), 63–65. Huom. Anton Lindfors omisti ”Humalan” Sallisen naapurissa vuodesta 1921, kunnes myi rakennuksen Salliselle vuonna 1941.
- 73 Kilpailujärjestelyjä kritisoi J. V. Talvia. Osanottaja, ”Helsingin Suomalaisen Lyseon maalaukilpailu,” *Uusi Suomi* 11.5.1935. Muita kirjoituksen julkaisseita lehtiä olivat mm. touko-kesäkuussa 1935 *Maa-seudun Tulevaisuus*, *Helsingin Sanomat*, *Aamulehti*, *Suomen Sosialidemokraatti* ja *Kansan Lehti*.
- 74 Alfred Kordelinin yleisen edistys- ja sivistysrahaston vuosikertomus vuodelta 1935. Alfred Kordelinin säätiö. Ks. myös Ruohonen, *Imagining A New Society*, 90.
- 75 Ruohonen, *Imagining A New Society*, 87, 94. ”Kansallisen taiteen” aiheita olivat Ruohosen mukaan 1930-luvulla muun muassa tutut maisemat, tavaliset ihmiset ja paikalliset toiminnot. Taidetta kouluihin -yhdistyksen toiminnasta sivuilla 62–68. Vrt. ”vaatimus omalla pohjalla pysyttelemisestä” Aimo Reitala, ”Kansallisen ideologian vuodet. Suomalaisen kuvataidepolitiikan suuntaviivoja 1918–1945,” *Taidehalli*, 1973, 3.
- 76 Rantalainen, ”Taiteilija T. K. Sallisen ajatuksia,” *Isänmaan kevät* 1.4.1934.
- 77 Vrt. Silmä & Korva (nimim.), ”Juttuja ja kuulumisia,” *Turun Sanomat* 15.3.1929.
- 78 Uno Alanko, ”Taiteemme tulevaisuus,” *Valvoja-Aika* 1.1.1935.
- 79 Erkki Rantalainen, ”Suuren persoonallisuuden läheisyydessä,” *Karjala* 14.11.1935.
- 80 Maarit Henttonen, *Kansakunnan parhaaksi. Suomalaiset naisten- ja lastensairaalat 1920–1940-luvulla* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2009), 79, 241–242.
- 81 Henttonen, *Kansakunnan parhaaksi*, 81.
- 82 Mm. vuonna 1933 Taju ja Erkki Rantalainen menettivät lapsensa, ja taiteilija lapsenlapsensa, vain vuoden ikäisenä. Myös Onni Okkonen viittasi taiteilijalla olleen ”omat vaikeutensa”. Okkonen, [O. O-n], ”T. K. Sallinen,” *Uusi Suomi* 22.9.1936.
- 83 Erkki Rantalainen, ”Suuren persoonallisuuden läheisyydessä,” *Karjala* 14.11.1935.
- 84 Vrt. myös *Paimenten kumarrus* (1937, Lahden taidemuseo).
- 85 Schauman [S.] ”T. K. Sallinens utställning,” *Svenska Pressen* 2.10.1936.
- 86 Ruohonen, *Imagining A New Society*, 91; myös Res-
- sun oppilaiden lehti *Pärskeitä* 2/2009–2010, luettu 18.9.2022, https://www.ressut.net/wp-content/uploads/2017/01/2009-10_2_Parskeita.compressed.pdf.
- 87 *Helsingin lyseo ”Ressu” 1891–1951*, toim. Osmo Taka (Helsinki: Oy Tilgmannin Ab Kirjapaino, 1951), 46–47.
- 88 Sigrid Schauman [S.], ”T. K. Sallinens utställning,” *Svenska Pressen* 2.10.1936.
- 89 Ulla Vihanta, ”Kivettyneitä ihanteita. Klassismi Suomen sotienvälisessä kuvataiteessa,” teoksessa *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*. Toim. Marja Härmänmaa ja Timo Vihavainen (Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 2000), 358; Ks. myös Erkki Anttonen, *Kansallista vai modernia. Taidegraafikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää* (Helsinki: Valtion taidemuseo, 2006), 87–91.
- 90 Kuva maalauksesta mm. Ruohonen, *Imagining A New Society*, 89. Myös ”Norssin historia: Hiihtoloma,” luettu 22.10.2022, https://www.norssit.fi/sivut/2_28_hiihtoloma.php; ”Kuvaamataiteilijat pohtivat alansa elinkysymyksiä ja etsivät keinoja nykyisistä vaikeuksista päästäkseen,” *Helsingin Sanomat* 31.10.34. Artikkelissa professori Eero Järnefelt piti suuren yleisön vähäisen kiinnostuksen syinä osaksi taloudellista ahdinkoa, osaksi poliittisia ja urheilu- ym. harrastuksia.
- 91 ”Suojeluskunnat ja Lotta Svärd: Poikatyö,” luettu 14.7.2022, <https://perinne.fi/suojeluskuntajaerjestoe/toiminta/poikatyo/>
- 92 ”Suojeluskuntien kiertopalkinnot,” *Uusi Suomi* 3.7.1920.
- 93 Reitala, ”Kansallisen ideologian vuodet,” 4–5. Ks. myös Palin, ”Musings on the Monograph,” 40–41; Erkki Anttonen, *Kansallista vai modernia*, 83.
- 94 Asunta, Heikki, ”Sallinen,” *Tulenkantajat* 24.4.1929; Reitala, ”Kansallisen ideologian vuodet, 4–5.
- 95 Vrt. myös Hellevi Arjava, *Mauno Mannisen monet kasvot. Ihminen julkisuuskuvan takana* (Helsinki: Books on Demand GmbH, 2016), 52–55. Huomiota kiinnittää, että *Tulenkantajat*-lehdessä 24.4.1929 Sallisesta kertovan artikkelin otsikkosivun kuvassa ateljeen seinällä riippuu erilaisia aseita. Myös itse Asunnan tekstissä puhutaan oireellisen usein erilaisin taisteluun viittaavin termein. Ks. myös kuva Signe Tandefelt [S. T-lt] ”Tyko Sallinen 50 år,” *Hufvudstadsbladet* 10.3.1929.
- 96 Sigrid Schauman, ”En frukost och en tavla hos T. K. Sallinen,” *Svenska Pressen* 12.11.1927.
- 97 Malkavaara, ”Luterilaisuuden vaikutus”, 54–56.
- 98 Rantalainen, ”Taiteilija T. K. Sallisen ajatuksia,” *Isänmaan kevät* 1.4.1934.
- 99 Ks. esim. Karjalainen, *Tyko Sallinen*, 232.
- 100 Ruohonen, *Imagining A New Society*, 94.
- 101 Esim. Aimo Reitala mainitsee Sallisen tehneen

1930-luvulla ”sommitelmia sovinnaisella myöhäistyylillä”. Ks. Aimo Reitala, ”Monumentaalimaalaus.” *Ars Suomen taide* 5, päätoim. Salme Sarajas-Korte, 242–243. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

102 Kiitän tiedoista ja avusta suunnittelija ja taideasian-tuntija FM Kirsti Bergströmiä (HUS Tilakeskus). Sähköpostivastaus kirjoittajalle 18.5.2022.

Lähdeluettelo

Ahlgrén, Lauri. ”Lasimaalauksista Suomesa.” Teoksessa *Ars Sacra Fennica. Aikamme taide kirkossa*, toimittanut Mirja Vallisaari, 58–63. Helsinki: SKSK-Kustannus Oy, 1987.

Alanko, Uuno. ”Taiteemme tulevaisuus.” *Valvoja-Aika*, 1.1.1935.

Alfred Kordelinin säätiön arkisto. Kansallisarkisto (KA).

- Taiteen jaostolle saapuneet apurahanomukset (1931).

Anttonen, Erkki. ”Matti Visannin Kalevalakuvitus ja uskonnollinen mystiikka.” Teoksessa *Taide ja okkultismi. Kirjoituksia taidehistorian rajamailta*, toimittanut Mirva Mattila, 53–68. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 18. Helsinki: Taidehistorian Seura, 1998.

Anttonen, Erkki. *Kansallista vai modernia. Taidegraafikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää*. Kuvataiteen keskusarkisto 12. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto, 2006.

Arjava, Hellevi. *Mauno Mannisen monet kasvat. Ihminen julkisuuskuvan takana*. Helsinki: Books on Demand GmbH, 2016.

Asunta, Heikki. ”Sallinen.” *Tulenkantajat* nro. 10–11, 24.4.1929.

Asunta, Heikki. *Leirinuotio*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1934.

Bergström, Kirsti. Sähköposti kirjoittajalle, 18.5.2022.

Biedermann, Hans. *Suuri symbolikirja*, toimittanut Pentti Lempiäinen. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 2002.

Bäcksbäck, Leonard. *T. K. Sallinen. Hans studieår och koloristiska genombrott 1905–1914 – Hänen opintovuotensa ja koloristinen läpimurtonsa 1905–1914*, suomentanut Viljo Kojo. Helsinki. Helsingfors: Konstsalongens förlag, 1960.

Colliander, Tito. *Sallinen*, suomentanut Jarl Louhija. Espoo: Weilin+Göös, 1979.

Enckell, Carolus. ”Sigrid Schauman ja taiteen kauneus.” *Sigrid Schauman 1877–1979. Valon syleilyssä*, toimittanut Selma Green, 21–57. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 2002.

Eriksson, Yvonne. ”The Possibility and Obstacles of Reading Sketches as a Life.” Teoksessa *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*, toimittanut Renja Suominen-Kokkonen, 51–62. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 46. Helsinki: Taidehistorian Seura, 2013.

Granbacka, Camilla. *Taide ja tunteet: Sigrid Schaumanin elämä*, suomentanut Liisa Kasvio. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Parvs, 2019.

Hakala-Zilliacus, Liisa-Maria. *Suomen Eduskuntatalo. Kokonaistaideteos, itsenäisyysmonumentti ja kansallisen sovinnon representaatio*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2002.

Halila, Aimo. *Alfred Kordelinin yleinen edistys- ja sivistysrahasto 1918–1988*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1990.

Hallikainen, Eeva. ”Tyko Sallisen Hihhulit” Teoksessa *Tyko Sallinen*, toimittaneet Anneli Ilmonen, Tuula Karjalainen, Marja-Liisa Linder & Mikko Oranen, 52–61. Helsinki ja Tampere: Helsingin kaupungin taidemuseo ja Tampereen taidemuseo, 1999.

Hallikainen, Eeva. ”Hihhulit uudessa asussa?”

- Tyko Sallisen luostariveliäihäiden tarkastelu.” Teoksessa *Tyko Sallinen. Krapulan maalarin riivaajia ja enkeleitä*, toimittanut Merja Ilola, 101–117. Hyvinkään taidemuseon julkaisuja nro. 27. Hyvinkää: Hyvinkään taidemuseo, 2006.
- Hallikainen, Eeva. ”Sfinksi ja muita arvoituksia – Tyko Sallisen vapaamuuraritripityykki ’Totuus’, ’Veljeys’, ’Laupeus.” Teoksessa *Hengen aarteet. Esoteerisuus Suomen taidemaailmassa 1890–1950*, toimittaneet Nina Kokkinen & Lotta Nylund, 120–129. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Parvs, 2020.
- Harmainen, Antti. ”Naisteosofin Kalevala. Kansallinen historiakuva, uskonto ja sukupuoli Maria Ramstedtin Kalevalan sisäinen perintö -teoksessa.” Teoksessa *Kirjoitettu kansakunta. Sukupuoli, uskonto ja kansallinen historia 1900-luvun alkupuolen suomalaisessa tietokirjallisuudessa*, toimittaneet Marja Jalava, Tiina Kinnunen & Irma Sulkunen, 71–108. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2013.
- Hellaakoski, Aaro. *T. K. Sallinen. Tutkielma*. Hämeenlinna: Arvi A. Karisto osakeyhtiö, 1921.
- Helsingin lyseo ”Ressu” 1891–1951*, toimittanut Osmo Taka. Helsinki: Oy Tilgmannin Ab Kirjapaino, 1951.
- ”Helsingin Suomalaisen lyseon juhlasaliin sijoitettavasta maalauksesta järjestää Alfred Kordelinin rahasto kilpailun.” *Aamulehti* 7.11.1934.
- ”Helsingin Suomalaisen lyseon seinämaalauskilpailussa.” *Helsingin Sanomat* 24.4.1935.
- Henttonen, Maarit, *Kansakunnan parhaaksi. Suomalaiset naisten- ja lastensairaalat 1920–1940-luvulla*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2009.
- Huusko, Timo 2007. *Maalauksellisuus ja tunne. Modernistiset tulkinnat kuvataidekriiikissä 1908–1924*. Kirjoituksia taiteesta 4. Helsinki: Valtion taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto, 2007.
- Ilmonen, Anneli, Tuula Karjalainen, Marja-Liisa Linder & Mikko Oranen toim. *Tyko Sallinen*. Helsingin kaupungin taidemuseon julkaisuja n:o 63, Tampereen taidemuseon julkaisuja nro. 88. Helsinki ja Tampere: Helsingin kaupungin taidemuseo ja Tampereen taidemuseo, 1999.
- Ilola, Merja. ”Tumma uskonto.” Teoksessa *Tyko Sallinen. Krapulan maalarin riivaajia ja enkeleitä. Angels and Demons in Krapula*, toimittanut Merja Ilola, 139–147. Hyvinkään taidemuseon julkaisuja nro. 27. Hyvinkää: Hyvinkään taidemuseo 2006.
- Isänmaan kevät. Pohjatuuli* 7–8, 1.4.1934.
- Jalava, Marja. ”Isien äänen äärellä. Paavo Virkkusen Agathon Meurman.” Teoksessa *Kirjoitettu kansakunta. Sukupuoli, uskonto ja kansallinen historia 1900-luvun alkupuolen suomalaisessa tietokirjallisuudessa*, toimittaneet Marja Jalava, Tiina Kinnunen & Irma Sulkunen, 269–306. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2013.
- Karjalainen, Tuula. *Tyko Sallinen. Suomalainen tarina*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi, 2016.
- Kojo, Viljo. ”T. K. Sallinen täyttää maaliskuun 14 p:nä 50 vuotta.” *Karjala* 10.3.1929.
- Kokkinen, Nina. *Totuudenetsijät. Vuosidandevaihteen okkulttuuri ja moderni henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa*. Turku: Turun yliopiston julkaisuja, 2019.
- Kokkinen, Nina ja Nylund, Lotta toim. *Hengen aarteet. Esoteerisuus Suomen taidemaailmassa 1890–1950*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Parvs, 2020.
- Kruskopf, Erik, ”Tidig Sallinen – sen Sallinen.” *Hufvudstadsbladet* 13.2.1958.
- ”Kuvaamataiteilijamme ovat kipeästi avun tarpeessa.” *Uusi Suomi* 15.2.1931.

”Kuvaamataiteilijat pohtivat alansa elinky-symyksiä ja etsivät keinoja nykyisistä vaikeuksista päästäkseen.” *Helsingin Sanomat* 31.10.34.

Lahdensuo, Jalmari [J. L.]. ”Taidenäyttelyt. Marraskuun ryhmä.” *Uusi Suomi* 23.2.1924.

Lahelma, Marja. ”Taidetta elämästä ja kuolemasta – Henkisyys ja esoteerisuus Helene Schjerfbeckin ja Ellen Thesleffin taiteessa.” Teoksessa *Hengen aarteet. Esoteerisuus Suomen taidemaailmassa 1890–1950*, toimittaneet Nina Kokkinen & Lotta Nylund, 84–91. Helsinki: Parvs, 2020.

Lempiäinen, Pentti. *Kuvien kieli. Vertauskuvat uskossa ja elämässä*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 2002.

Liepe, Lena. ”Bildens, den historiska tolknin-gen och verkligheten. Om ikonografins teori och praktik.” Teoksessa *Bild och berättelse*, redakterat Helena Edgren & Marianne Roos, 147–156. Åbo: *Picta* nro. 4, 2003.

Linder, Marja-Liisa. *Ihmisen kuva Tyko Sallisen muotokuvissa 1905–1919*. Tampereen taidemuseon julkaisuja 120. Tampere: Tampereen taidemuseo, 2005.

Linder, Marja-Liisa. ”Kaisu ja Konstu tois-tensa silmin – muotokuvia ja muistoja.” Teoksessa *Tyko Sallinen. Krapulan maalarin riivaajia ja enkeleitä. Angels and Demons in Krapula*, toimittanut Merja Ilola, 139–147. Hyvinkään taidemuseon julkaisuja nro. 27. Hyvinkää: Hyvinkään taidemuseo, 2006.

Lindgren, Liisa. ”Työ, tulevaisuus ja tasavalta.” Teoksessa *Wäinö Aaltonen. Poseerauksia*, toimittaneet Elina Ovaska, Marjo Aurekoski-Turjas & Riitta Kornamo, 126–137. Turku: Turun museokeskus, 2017.

Lindström, Aune. ”Kuvataiteet Helsingissä 1914–1945.” Teoksessa *Helsingin kaupungin historia*. V osa, toinen nide, toimittaneet Ragnar Rosén, Eirik Hornborg, Eino Jutikala, Heikki Waris & Matti J. Castrén, 305–335. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden

Kirjapaino Oy, 1964.

Luettelo Suomen vapaamuurareista. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Vasara, 1933.

Lukkarinen, Ville. *Pekka Halonen – pyhä taide*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2007.

Maalariliitto (nimim.). ”Eduskuntatalon maalauskilpailu.” *Uusi Suomi* 22.3.1930.

Malkavaara, Mikko. ”Luterilaisuuden vaikutus kulttuuriin ja yhteiskuntaan.” Teoksessa *Monien uskontojen ja katsomusten Suomi*, toimittaneet Ruth Illman, Kimmo Ketola, Riitta Latvio & Jussi Sohlberg, 46–64. Kirkon tutkimuskeskuksen julkaisuja 48. Helsinki: Kirkon tutkimuskeskus, 2016.

”Miten suhtaudun kuolemaan?” *Uusi Kuva-lehti* nro. 11, 1954.

”Monumenttaalimaalaus naisten klinikkaan.” *Helsingin Sanomat* 24.11.1934.

Myllymäki, Hertta. ”Hyviä ja pahoja päiviä Tyko Sallisen rinnalla.” *Anna* 27.3.1979.

”Norssin historia: Hiihtoloma.” Luettu 22.10.2022. https://www.norssit.fi/sivut/2_28_hiihtoloma.php

Okkonen, Onni [O. O-n]. ”Boströmin taide-kaupan näyttely”. *Uusi Suomi* 13.11.1932.

Okkonen, Onni [O. O-n]. ”Taidenäyttelyistä. T. K. Sallinen.” *Uusi Suomi* 22.9.1936.

Palin, Tutta. ”Musings on the Monograph: The Artistic Career of Ester Helenius in the Light of the Art-and-Life Model.” Teoksessa *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*, edited by Renja Suominen-Kokkonen, 36–49. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 46. Helsinki: Taidehistorian seura, 2013.

Palin, Tutta. ”Henkinen sukulaisuus taiteilija Ester Heleniuksen tuotannossa ja sosiaalisissa suhteissa.” *Historiallinen aikakauskirja* nro. 2 (2017): 225–239.

Palin, Tutta. ”Tiettyä sidottua energiaa” – Ih-

- mispään esoteerisuus 1900-luvun alkupuolen taiteessa. *Hengen aarteet. Esoteerisuus Suomen taidemaailmassa 1890–1950*, toimittaneet Nina Kokkinen & Lotta Nylund, 110–119. Helsinki: Parvs, 2020.
- Pärskeitä* 2/2009–2010. Luettu 18.9.2022. https://www.ressut.net/wp-content/uploads/2017/01/2009-10_2_Parskeita.compressed.pdf
- Rantalainen, Erkki. ”Taiteilija T. K. Sallisen ajatuksia.” *Isänmaan kevät. Pohjatuuli* 7–8, 1.4.1934.
- Rantalainen, Erkki, ”Suuren persoonallisuuden läheisyydessä. T. K. Sallinen ja hänen uudet tilauksensa.” *Karjala* 14.11.1935.
- Reitala, Aimo. ”Kansallisen ideologian vuodet. Suomalaisen kuvataidepolitiikan suuntaviivoja 1918–1945.” *Taidehalli* 1973, 2–7.
- Reitala, Aimo. ”Monumentaalimaalaus.” Teoksessa *Ars Suomen taide* 5, päätoimittanut Salme Sarajas-Korte, 242–243. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Rep. (nimim.). ”Kuvaamataiteilijamme ovat kipeästi avun tarpeessa. ’Suruttomimmat kaikista’ kääntyvät valtioneuvoston puoleen. He pyytävät määrärahaa olemassaolonsa turvaamiseksi. Pikainen kiertoaastattelu tilanteen valaisemiseksi?” *Uusi Suomi* 18.2.1931.
- Richter, Edvard [E. R-r]. ”Marraskuun ryhmä.” *Helsingin Sanomat* 17.2.1924.
- Richter, Edvard [E. R-r]. ”Eilen avattuja taidenäyttelyjä. T. K. Sallinen Boströmin taidekaupassa.” *Helsingin Sanomat* 13.11.1932.
- Richter, Edvard [E. R-r]. ”T. K. Sallista taapaamassa.” *Helsingin Sanomat* 8.9.1935.
- Richter, Edvard [E. R-r]. ”T. K. Sallinen: Ristiinnaulittu Kristus.” *Helsingin Sanomat* 19.6.1938.
- Ruohonen, Johanna. *Imagining A New Society. Public Painting as Politics in Postwar Finland*. Turku: Turun yliopisto, University of Turku, 2013.
- Räty, Leena & Eeva-Kaisa Hakulinen toim. *Paratiisisaari. Menetetty Suursaari taiteilijoiden kuvaamana*. Lappeenranta: Etelä-Karjalan taidemuseo, 2002.
- Salla, Irja. *Kootut teokset*. Ensimmäinen osa *Kaksi tietä* (1939) sekä *Isä ja minä* (1957). Johdanto Mirja-Liisa Heinonen. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 1967.
- ”Sallinen fick beställningen för kvinnokliniken.” *Hufvudstadsbladet* 14.5.1935.
- Sallinen-seuran arkisto. (kirjoittajan hallussa)
- Schauman, Sigrid. ”En frukost och en tavla hos T. K. Sallinen.” *Svenska Pressen* 12.11.1927.
- Schauman, Sigrid [S.]. ”T. K. Sallinens utställning.” *Svenska Pressen* 2.10.1936.
- Sihvo, Hannes & Ruotsalainen, Matti. *Karjalan kuvat. Maalaustaidetta vanhasta Karjalasta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi, 1986.
- Silmä & Korva (nimim.). ”Juttuja ja kuulumisia”, *Turun Sanomat* 15.3.1929.
- Spretnak, Charlene. ”Introduction. The Great Underground River That Flows Through Modern Art.” Teoksessa *Charlene Spretnak, The Spiritual Dynamic in Modern Art. Art History Reconsidered, 1800 to the Present*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Sulamaa, Kaarle. *Lotat, uskonto ja isänmaa. Lotat protestanttis-nationalistisina nunnina*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2009.
- ”Suojeluskunnat ja Lotta Svärd: Poikatyö.” Luettu 14.7. 2022. <https://perinne.fi/suojeluskuntajaerjestoe/toiminta/poikatyo/>
- ”Suojeluskuntien kiertopalkinnot.” *Uusi Suomi* 3.7.1920.
- Suominen-Kokkonen, Renja, ed. *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*. Taidehistoriallisia tutkimuksia

– Konsthistoriska studier 46. Helsinki: Tai-
dehistorian seura, 2013.

”Taide-palsta. Suomalaisen lyseon maalaus-
kilpailu. Ensi palkinto ja työn suoritus taitei-
lija T. K. Salliselle.” *Uusi Suomi* 21.4.1935

”Taiteilija Salliselta tilataan monumenttaali-
nen maalaus Helsingin uutta naisten klinik-
kaa varten,” *Ilta-Sanomat* 13.5.1935.

”Taiteilija Sallisen 50-vuotisjuhla.” *Helsingin
Sanomat* 15.3.1929.

Talvia, J. V., Osanottaja. ”Helsingin Suoma-
laisen Lyseon maalauskilpailu.” *Uusi Suomi*
11.5.1935.

Tammi, Lumikki. ”Räätälistä taidemaalari-
ksi. Tyko Sallinen inhosi teennäisyyttä.” *Kodin
kuvalehti* 13.3.1979.

Tandefelt, Signe [S. T-lt.]. ”T. K. Sallinens
utställning,” *Hufvudstadsbladet* 6.4.1928.

Tandefelt, Signe [S. T-lt.]. ”Tyko Sallinen 50
år.” *Hufvudstadsbladet* 10.3.1929.

Tandefelt, Signe [-t.]. ”Hos Tyko Sallinen.”
Hufvudstadsbladet 11.9.1931.

Tieteen termipankki. ”Filosofia: emanaatio”.
Luettu 22.10. 2022. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:emanaatio>.

Tuchman, Maurice. ”Hidden Meanings in
Abstract Art.” Teoksessa *The Spiritual in Art:
Abstract Painting 1890–1985*, edited by Ed-
ward Weisberger, 17–61. Los Angeles and
New York: Los Angeles County Museum of
Art and Abbeville Press, 1986.

Valtion kuvaamataidelautakunnan arkisto.
C: 1 Pöytäkirjat, 1918–1939. KA.

- Valtion kuvaamataidelautakunnan
pöytäkirja 12.4.1929.

- Valtion kuvaamataidelautakunnan
pöytäkirja 23.3.1934.

- Valtion kuvaamataidelautakunnan pöy-
täkirja 12.4.1935 ja Liite 5., kirje ”Ope-
tusministeriölle”.

Wennervirta, Ludvig. ”Sallista tapaamassa.

Suomen Kuvalehdelle kirjoittanut ja valoku-
vannut L. Wennervirta.” *Suomen Kuvalehti*
no 48, 26.11.1927.

Wennervirta, Ludvig [L. W.]. ”Nelimarkka. –
Sallinen. – Segerstråle. – Margit Forsström.”
Ajan suunta 7.10.1936.

Vihanta, Ulla. ”Kivettyneitä ihanteita. Klas-
sismi Suomen sotienvälisessä kuvataiteessa.”
Teoksessa *Kivettyneet ihanteet? Klassismin
nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*,
toimittaneet Marja Härmänmaa & Timo Vi-
havainen, 344–371. Jyväskylä: Atena Kustan-
nus Oy, 2000.

Vuola, Elina. *Jumalainen nainen. Neitsyt Ma-
riaa etsimässä*. Helsinki: Kustannusosake-
yhtiö Otava, 2010.

Vuosikertomus 1934–1935. Alfred Kordeli-
nin säätiö.

Ylimartimo, Sisko. *Marian katse. Kuvia, ku-
vitelmia ja kertomuksia*. Helsinki: Avain,
2021.

Riikka Stewen

PUUVUORI

Agnes Denesin ehdotus tulevaisuudelle

doi.org/10.23995/th.s.673.c1181

Tarkastelen kirjoituksessa unkarilaisnyntyisen amerikkalaisen taiteilija Agnes Denesin monumentaalista maataideteosta *Puuvuori*, joka on toteutettu vuosien 1992–1998 välisenä aikana Tampereen lähelle Pinsiöön. Pinsiöön kaavailtiin 1980- ja 90-luvuilla laajempaa ekologisen taiteen puistoa, ja *Puuvuoresta* kolmen kilometrin etäisyydellä sijaitseekin samoin amerikkalaisen Nancy Holtin *Up and Under* -ympäristöteos (1997–1998).¹

Puuvuori asettaa siitä kirjoittavalle tutkijalle erityisen haasteen siksi, että Denes suunnitteli teosta jo 1980-luvun alussa, mutta sen toteutus alkoi vasta kymmenen vuotta myöhemmin, kun sitä varten rakennetulle keinomäelle istutettiin ensimmäiset puun- taimet. Denesin työskentelytapaa luonnehtii tietynlainen kahtalaisuus: hänen teoksensa ovat toteutettuina paikkasidonnaisia, mutta toisaalta ne ovat *Puuvuoren* tavoin saattaneet olla olemassa suunnitelman muodossa jo paljon ennen toteutumistaan tai edes tietoa toteutuspaikasta. Denesin tapa työskennellä taiteilijana on tyypillisesti moderni, jos ajatellaan, että moderni ilmenee nimenomaan tulevaisuuteen suuntautuvina utopian kaltaisina projekteina.² Teos on paikkasidonnaisen nykytaiteen tavoin olemassa nykyhetkessä tavalla, johon vaikuttavat monet tekijät, joita taiteilija ei suunnitelmassaan ole voinut ottaa huomioon. Denes itse kutsui suunnitelmiaan nimellä ehdotus, *proposal*.

Kirjoitan aluksi Denesin *Puuvuori*-teoksen ideasta ja suunnitelmavaiheesta, joka

alkoi jo vuonna 1982. Pinsiön sijainnista ja 1990-luvun toteutumisesta huolimatta *Puuvuori*³ liittyykin ajatusmaailmaltaan 1960–70-lukujen amerikkalaiseen minimalismiin, käsite- ja maataiteeseen sekä ekologiseen taiteeseen. Käyn lyhyesti lävitse teoksen suunnitteluvaiheita ja kuvailen sen toteutuspaikkaa sekä Strata-työryhmän merkitystä Pinsiön ympäristötaidealueen perustamisessa 1990-luvulla. Avaan ekologisen taiteen sekä minimalismin, käsite- ja maataiteen konteksteja, mutta kuvailen myös yleistä systeemiteoriaa Denesin ajattelun yhteydessä, sillä 1960- ja 1970-luvuilla systeemiteoria oli yhdessä kybernetiikan kanssa amerikkalaisten tulevaisuuteen suuntautuneiden taiteilijoiden kiinnostuksen kohteena uutena taiteen ja tieteen yhteistyön mahdollisuutena. Tieteen ja taiteen uudellaista kohtaamista palvelemaan perustettiin aikakauslehti *Leonardo*, jossa kirjoitettiin myös Denesin teoksista ja jossa hän itse julkaisi tekstejään.⁴ Päähuomioni on kuitenkin *Puuvuori*-suunnitelman suhteessa moderniin maailmankuvaan, siihen millaisia aika- ja tilakäsityksiä sen voi ajatella ilmentävän ja vastaavasti tuottavan. Kysynkin erityisesti, mitä *Puuvuori* suunnitelmana kertoo modernia maailmankuvaa hallitsevasta teknologisesta edistysuskosta ja sitä perustavasta metafysiikasta. Toisin sanoen tavoitteenani ei ole yksinomaan lukea tai tulkita *Puuvuori*-suunnitelmaa tai Pinsiössä toteutunutta teosta taidehistoriallisena ilmiönä vaan näen

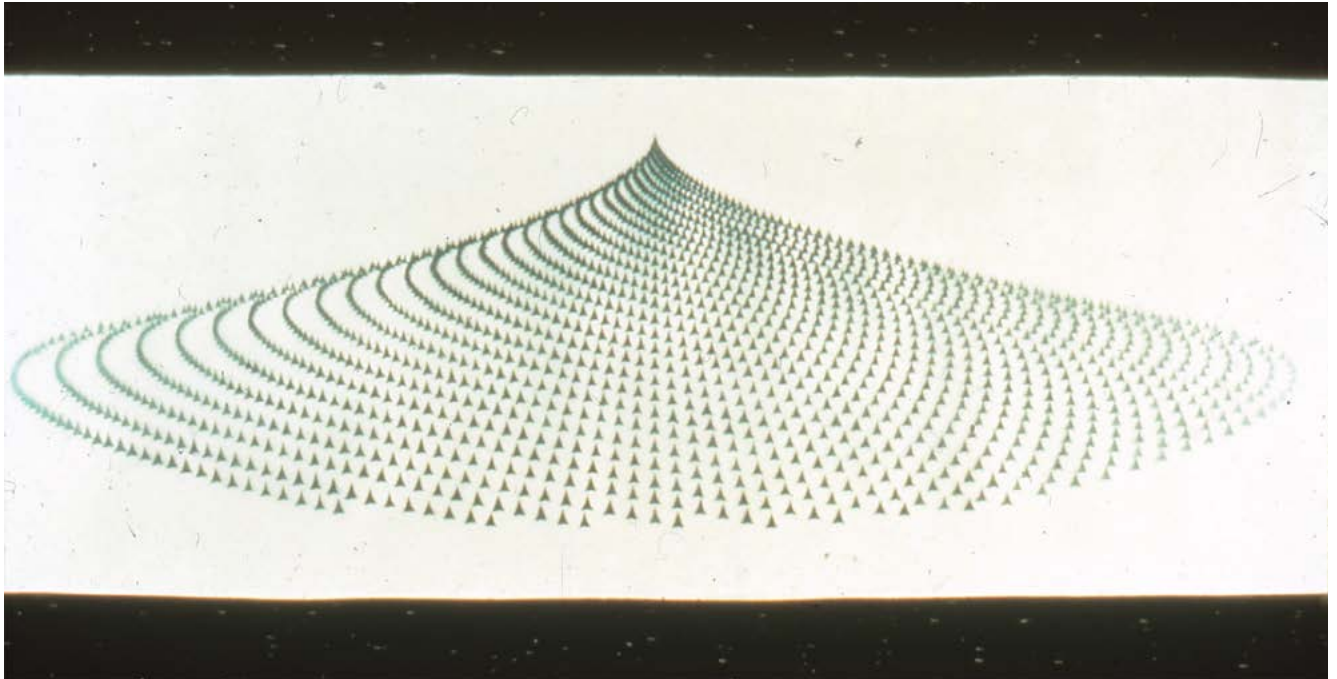
Puuvuoren molemmissa muodoissaan ilmentävän modernia käsitystä ajallisuudesta, muutoksesta ja kehityksestä. Koen kriittisen tärkeäksi ajatella ja analysoida *Puuvuoresa* ilmenevän modernin maailmankuvan vaikutusta siihen, mitä kuvitellaan mahdolliseksi tai toisaalta mahdottomaksi tulevaisuuden skenaarioita hahmoteltaessa. Eri olomuodoissaan ja varsinkin suunnitelman ja toteutuksen välisessä ristiriidassa *Puuvuori* kutsuu pohtimaan kysymystä ajasta sekä suunnitelmien ja toteutusten suhteesta laajemmin.⁵

Pohdin siis *Puuvuoren* maailmankuvallisia konteksteja ja toisaalta ajallisuuden ja tulevaisuuden kokemuksen muutosta 1960-luvun teknologia-utopistisesta ajattelusta antroposeenin määrittelyn jälkeiseen nykyhetkeen. Filosofi Yuk Hui on viime vuosina nostanut esiin erityisesti kosmologisen maailmankuvan käsitteen, jonka avulla hän haluaa kohdentaa huomion historiallisten ja kulttuuristen maailmasuhteiden moninaisuuteen. Tässä kirjoituksessa otan kuitenkin avukseni maailmankuvan kulttuurisuutta Huita aiemmin pohtineen filosofi Martin Heideggerin analyysin, jonka mukaan moderni länsimainen maailmankuva pelkistää ja rajaa olevien olemisen siihen, mikä on matemaattisen, fysiikkaan perustuvan luonnontieteen esitettävissä ja sitä kautta teknologisesti hyödynnettävissä. Katson *Puuvuoren* suunnitelmaa yhteydessä Denesin taiteelliseen praksikseen sekä hänen eri ajankohtina ilmaisemiinsa ajatuksiin, ja kysyn, miten olevien olemisen ja samalla suhde oleviin tässä työskentelyssä tulevat ymmärretyiksi. Lopuksi pohdin, minkälaisia käsityksiä toimijuudesta Denesin teosten erityinen suunnitelmaluonne tuottaa ja mietin, voiko moderniin teknologiseen maailmankuvaan nojautuva teoskäsitys *Puuvuoren* kohdalla sallia ja antaa tilaa muulle kuin ihmiskeskeiselle toimijuudelle. Mikä on esimerkiksi kasvun ja geologisen tapahtumisen ajan merkitys teoksen nykyhetkessä?

Denesin toteutunut *Puuvuori* tunnetaan useimmiten ilmavalokuvan muodossa, sillä se hahmottuu geometriselta muodoltaan parhaiten lintuperspektiivistä. Samoihin aikoihin kuin Denes luonnosteli Pinsiöön toteutettavaa teostaan, taidehistorioitsija, kriitikko Craig Owens kiinnitti huomiota siihen, kuinka paikkasidonnaisen taiteen esikuvana oli tietynlainen esihistoriallinen monumentaalisuus, ja vertasi tällaisen taiteen tavoittelemaa vaikutelmaa Stonehengen tai Nazcalinjojen mittakaavaan. Owens korosti myös sitä, että samalla teokset saattoivat viitata myyttisiin tarinoihin, niin kuin esimerkiksi Robert Smithsonin *Spiral Jetty*, jonka muodon lähtökohtana oli mytologinen kertomus Suuren Suolajärven pohjan pyörteestä.⁶

Denes oli taiteilijana mukana vuonna 1992 Tampereella Strata-näyttelyssä. Tampereen taidemuseo ja Kiasman edeltäjä, Nykyaikaisen taiteen museo, järjestivät Strata-työryhmän kanssa yhteistyössä näyttelyn, jonka teemanäkökulma oli ekologinen näkökulma taiteeseen sekä tieteen ja taiteen vuoropuhelu. Denes toi Tampereen taidemuseoon piirustuksia sekä seudulta löytämänsä vanhan puuveneeseen rungon, joka täytettiin maa-aineksella. Veneen keulassa ääninauhalta kuului sydämen-syke. Teoksen nimi *Hot/Cold Earthship with Heartbeat*⁷ viittasi amerikkalaisen arkkitehti Buckminster Fullerin ajatukseen planeetta Maasta avaruudessa kulkevana aluksena, joka kohtaa ympäristön kestäättömän hyväksikäytön, väestöräjähdyksen ja automaation ongelmia.⁸

Strata-näyttelyluettelossa työryhmän keskeinen jäsen, taiteilija Osmo Rauhala kirjoitti Nokian kaupungin hylätyille soranottoalueille suunnitellusta ympäristötaideteosten kokonaisuudesta, joka alkaisi Holtin ja Denesin tulevista teoksista.⁹ Näyttely liittyi Pinsiön soranottoalueiden maisemointihankkeisiin, joiden tilaajana oli Suomen valtio, ja joiden rahoitukseen YK osallistui luonnonsuojelun teemavuotenaan, samana vuonna 1992, jolloin historiallinen Rio de



Kuva 1. Ehdotus Puuvuoren istutuskuvioksi. Kuva: Strata ry, kaikki oikeudet pidätetään.

Janeiron *Earth Summit* järjestettiin. Strata-näyttelyn työryhmä sai aikaan, että sorkkuoppien lakisääteinen maisemointi toteutettiin kahden merkittävän amerikkalaisen taiteilijan teoksilla.¹⁰

Denes oli saavuttanut kuuluisuutta vuonna 1982 *Wheatfield*-teoksellaan Manhattanin eteläkärjessä, finanssialueen lähellä Battery Parkin kehitettävällä maantäyttöalalla, jolle myöhemmin rakennettaisiin World Trade Centerin kaksoistornit. *Wheatfield* oli tilapäinen, kestoltaan yhden kasvukauden ja yhden viljasadon mittainen. *Puuvuoren* idea jatkoi *Wheatfieldin* ekologisten ajatusten kehittelyä, mutta sen aikaperspektiivi oli hyvin erilainen, sillä Denes ajatteli *Puuvuoren* puuden kasvavan vähintään 400 vuoden ajan.

Puuvuori suunnittelijan pöydällä

Puuvuori oli alussa suunnitelma etsimässä sijaintiaan, idea, joka voisi periaatteessa toteutua missä vain maapallolla tai jäädä ajatukseksi. Holt suunnitteli *Up and Under*

-teoksen¹¹ 1980-luvun lopulla nimenomaan Pinsiöön, mutta Denesin teos oli ollut olemassa ideana jo 1982.¹² *Puuvuoren* ensimmäiset suunnitelmat eivät siis kiinnittyneet mihinkään tiettyyn paikkaan tai myöskään puulajiin.¹³ 1980-luvulla *Puuvuori* oli visuaalinen hahmotelma, idea ilman materiaalia, muistin tai historian painolastia. Idea konkretisoitui Denesin ensimmäisessä ehdotuksessa *Puuvuoreksi*; se on musteella ja guassilla toteutettu piirustus vuodelta 1983. Denesille luonteenomaisesti kuva oli toteutettu silloin viimeisintä teknologiaa edustavalle Mylar-kalvolle. Ehdotuksen seliteosassa kerrotaan, että teokseen sisältyisi 10 000 puuta sekä 10 000 ihmistä ja että suunnittelun tulisi olla pituudeltaan 1,5 mailia ja leveydeltään 0,5 mailia.¹⁴ Piirustus on kuin suoraan insinöörin tai koneinsinöörin pöydältä: se kuvaa idean, joka on muodoltaan täydellinen – jokainen puu on samanlainen, samanlaisella etäisyydellä viereisistä puista. Geometrisessa selkeydessään ja johdonmukaisuudessaan idea on käsitettävissä hetken

murto-osassa. Mikään aistittavan todellisen maailman tai luonnon paikallinen epäjohdonmukaisuus tai sattumanvaraisuus ei häiritse sen täydellistä järjestystä.

Piirustuksen esittämässä suunnitelmassa ei ole mitään mikä kätkeytyisi tai jäisi visuaalisuuden ulkopuolelle. Kaikki on nähtävissä ja hallittavissa samalla tavoin kuin panoptikonin visuaalisessa järjestyksessä. Katsojan silmä näkee ja hallitsee kaikkea, eikä yhtään virhettä ole näkyvissä. Puiden kuvio jatkuu säännöllisenä spiraalina kohti mäen lakea. Taiteentutkijat ja kriitikot korostavat usein sitä, kuinka Denesin piirustusten säännönmukaisuus muistuttaa tietokoneavusteista suunnittelua tai tietokonegrafiikkaa, vaikka hän toteutti ne käsin täsmällisesti piirtämällä.¹⁵ Hän toteutti monet piirustuksensa millimetripaperille tai esitti ne sinikopioina ikään kuin ne olisivat teknisiä konepiirustuksia. Tällaisia olivat esimerkiksi *Human Hang-Up Machine* (1969) ja *Liberated Sex Machine* (1970), joissa hän esitti komediaallisen tiivistelmän aikakauden seksuaalisuutta ja sen vapauttamisyrkimyksiä käsittelevistä teorioista. Kumpikin on eräänlainen pastisi Marcel Duchampin tunnetusta teoksesta *Suuri lasi (Morsian poikamiestensä riisumana, jopa, 1915–1923)*, jonka taustalla oli Duchampin koneteknologiaa ja erotiikkaa yhdistävä tutkimustyö viitteineen, ja jonka Duchamp Rose Sélavyn roolissa myöhemmin julkaisi *Vihreä laatikko* -nimisenä. Samalla tavoin kuin Duchamp tavoitteli *peinture de précision* – täsmällistä ja tarkkaa maalaustaidetta, joka ei enää olisi taiteilijan kädenjäljestä riippuvaista – Denes irrottautui piirustuksissaan persoonallisesta kädenjäljestä ja ilmaisusta konepiirustuksen hyväksi.

Piirustuksen kuvaama, koverakylkiseen kartiomuotoon pohjautuva *Puuvuoren* idea on eräänlainen perusmuoto tai -rakenne, *primary structure*, käsitetaiteen ja minimalismin rajapinnalla. Amerikkalaisessa keskustelussa perusrakenne viittasi yksinkertaisiin, välittömästi havaittaviin muotoihin,

geometriisiin kappaleisiin, joista myös todellisuus tämän ajatuksen mukaan rakentuisi.¹⁶ *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* -näyttely vuonna 1966 New Yorkin Jewish Museumissa teki minimalismin ja käsitetaiteen yleisemmin tunnetuksi.¹⁷ 1960–70-lukujen käsitetaiteessa ja minimalismissa teoretisoitiin perusrakenteen rinnalla, lähes samaa tarkoittavana, ns. *single quality*, yksi tai yhtenäinen laatu. Se tarkoitti sitä, että taideteoksen – samalla tavoin kuin tietyn ideaalimuodon – voisi hahmottaa kerralla, mistä näkökulmasta hyvänsä, koska siinä ei ole mitään mikä kätkeytyisi tai ei olisi välittömästi esillä.¹⁸ Tämä yksi laatu, jota esimerkiksi *Primary Structures* -näyttelyyn osallistunut Robert Morris käsiteli *Artforumissa* julkaistujen artikkeleiden sarjassa, saattoi olla kuutio, joka usein palvelikin esimerkkinä.¹⁹ Denesin 1970-luvun työskentelyssä on nähtävissä sama kiinnostus yksinkertaisiin ideaalimuotoihin, vaikka häntä kiehtoivat myös erilaiset matemaattiset tai pseudomatemattiset mallinnokset.²⁰ Morris viittasi kirjoituksissaan havaintopsykologiaan ja fenomenologiaan, mutta samalla hänen tavassaan käsittää yksi laatu voi nähdä käsitteellistä sukulaisuutta platonilaisiin matemaattisiin ideaalimuotoihin. Eniten yhtäläisyyttä Platonin ideoihin voi nähdä abstraktissa ajattomuudessa, jota *primary structures* ja *single quality* -käsitteiden käyttö amerikkalaisessa 1960- ja 1970-lukujen keskusteluissa erityisesti korosti kiistäessään havaintoon sisältyvän ajan ulottuvuuden – platonilaisen idean tavoin yksi laatu ja perusrakenne olivat universaaleja, ajallisuudesta riippumattomia ideoita, joiden ei ollut millään lailla välttämätöntä saada materiaalista hahmoa.²¹ Samalla tavoin Denesin ratkaisu laatia suunnitelmia ilman konkreettista sijaintia kertoo hänen käsittäneen työskentelynsä ”vapaaksi” ajan ja materiaalisuuden ehdoista.

Minimalismin nyt-hetkisyttä on kritisoitu poliittisen ulottuvuuden unohtami-



Kuva 2. Dokumentaatiokuva Puuvuoresta Ylöjärvellä. Kuva: Strata ry, kaikki oikeudet pidätetään.

sesta, siitä että se ajatonta nykyhetkeä korostaessaan samalla implisiittisesti hyväksyi amerikkalaisen aikalaisyhteiskunnan monine ongelmineen alkaen epätasa-arvosta ja Vietnamin sodasta.²² Taiteentutkija Christine Filippone tuo toisaalta esiin, että aikakauden ekologisesti suuntautuneet amerikkalaiset naistaiteilijat kiinnostuivat modernien luonnontieteiden ja uusien teknologioiden avaamista mahdollisuuksista ja käyttivät niitä työskentelyssään kritisoidakseen amerikkalaista aikalaisyhteiskuntaa ja vahvistaakseen omaa sosiaalista identiteettiään taiteilijoina. Alice Aycockin ja Martha Roslerin lisäksi näihin toisen aallon feminismiin keskeisiin tekijöihin kuuluivat Holt ja Denes.²³

Varsinkin Denes työskenteli jatkuvasti viimeisimpien luonnontieteellisten ja teknologisten suuntausten parissa. Denes myös

suunnitteli ja piirsi uusimpiin teknologioihin perustuvia veistoksellisia objekteja, joita ei välttämättä ollut ajateltu välittömästi toteutettaviksi, vaan joissa hän kuvitteli tulevaisuuden mahdollisuuksia. Tässä työskentelyssä hän oli mukana Experiments in Art and Technology -ryhmässä 1960-luvun lopulta alkaen. *E.A.T.* oli New Yorkissa 1960-luvulta 2000-luvun alkuun toiminut ryhmä, joka toi yhteen taiteilijoita ja insinöörejä. Johdantoajatuksena oli, että taiteilijat esittäisivät suunnitelmia, jotka saisivat olla mitä utopistisimpia ja insinöörien tehtävänä olisi keksiä menetelmiä niiden toteuttamiseksi. Denesin ideat ovat usein todellakin lähempänä utopiasta kuin toteuttamista. Esimerkiksi *Teardrop – Monument to Being Earthbound* – riippuva kyyneleenmuotoinen pisaraobjekti, jonka hän piirsi vuonna 1984, ja jonka oli tarkoitus leijaila ilmassa magneettisen superjohtavuus-

den voimalla – pystyttiin toteuttamaan vasta vuonna 2019 ja silloinkin suunnitelmaa pienemmässä mittakaavassa.²⁴ Myös *Puuvuori* ensimmäisessä muodossaan ehdotuksena oli suunnittelun rajattomiin mahdollisuuksiin luottava utopia.²⁵

Isomorfisen universumin keskipisteessä

Tulevaisuuden suunnitelmiansa visuaalisessa ilmeessä Denes lainaa teknisten piirtäjien ja koneinsinöörien piirrosten objektiivisuutta ja tarkkuutta. Hän käyttää perspektiivistä kuvaustapaa, usein nimenomaan isometrinen kuvausta. Isometrinen piirros on tekninen esittämistapa, jossa perspektiivistä esitystä sovelletaan antamaan mahdollisimman paljon informaatiota tasopinnalla esitetystä kohteesta. Metodina perspektiivi kehkeytyi eurooppalaisessa ajattelussa 1400-luvulla yhteydessä antiikin rakennusten mittaamiseen ja esittämiseen. 1400-lukua aikaisemmin tilaa ei ajateltu joka kohdassa yhtäläisenä, toisin sanoen ei ajateltu, että jokainen piste tai paikka tilassa olisi samanlainen kuin mikä tahansa toinen. Perspektiivistä kuvaamistapaa on sen tähden pidetty myös samankaltaisuutta generoivana visuaalisena tekniikkana. Näin on esittänyt esimerkiksi filosofi J-F Lyotard. Hän ajatteli, että perspektiivisen kuvauksen välineistö – sellaisena kuin se näyttäytyy esimerkiksi Dürerin kuuluisassa perspektiivivälineistöä esittävässä kuvassa – tuottaa paitsi samankaltaisuutta, myös väistämättä yksinomaan perspektiiviteknologian itsensä kuvan.²⁶

Käsitys tilan isomorfisuudesta on lähtökohtaisena oletuksena Denesin *Puuvuorta* edeltäneessä *Syzygy*-teoksessa (1972–73). *Syzygy* on käsitteellinen runo, jossa Denes kuvittelee maailmankaikkeuden kaikkine linnunratoineen universumiksi, joka on geometris-matemaattisin metodein täydellisesti läpäistävissä. Runossa ideana on ajatella ”maailmankaikkeutta omalla kämmenel-

lä”; kaikki viivat, jotka kulkevat kämmenen kautta, riippumatta siitä, mikä niiden suunta on tai mitä pisteitä ne yhdistävät, myös palaavat takaisin kämmenelle – olettaen että universumi on sfäärimäinen. Absoluuttinen keskipiste on missä tahansa, jokaisessa paikassa, yhtä lailla jokaisessa koordinaatistossa – ja liikkuu niiden mukana.²⁷

Perspektiivin konstruoima tilan isomorfisuus mahdollistaa ihmiskehisen maailmankuvan ja asettaa ihmisen katsojana maailman keskipisteeseen. Filosofi Martin Heideggerille länsimainen tiede – ensisijaisesti tiede, jonka paradigmaattinen esimerkki on matemaattinen fysiikka – perustui ajattelutapaan, jossa ihminen on kaiken keskellä katsovana subjektina. Heideggerin näkemyksen mukaan moderni maailmankuva syntyi nimenomaan 1600-luvulla. Hän paikallisti maailmankuvan alkupisteen Descartesin filosofiaan ja luonnontieteelliseen ajatteluun, mutta totesi samaan hengenvetoon, että tietyt elementit jo Platonin ajattelussa olivat tehneet maailman ajatteleminen kuvana mahdolliseksi.²⁸

Heideggerille moderni maailmankuva tarkoitti tiettyä olemisen tulkintaa ja modernin metafysiikan olemus näyttäytyi hänelle nimenomaan koneteknologian muodossa. Tähän liittyi olennaisesti myös ajatus isomorfisuudesta, joka kohdassa absoluuttisesti samankaltaisesta tilasta. Vielä keskiaikana olisi Heideggerin mukaan ollut mahdollonta ajatella maailmaa kuvana. Varsinkin esisokraattisessa filosofiassa, johon Heidegger ajattelussaan usein palaa, olemisen tulkittiin hänen mukaansa kokonaan toisin: ihminen ei ollut kaiken keskipiste havaitsijana ja katsojana vaan itse katsottavana olevien keskellä. Ajatus ihmisen keskeisyydestä olevaisten joukossa ei toisin sanoen ollut esisokraattisessa filosofiassa ajateltavissa. Pikemminkin olevat katsoivat ihmistä – olevien olemisen tapa merkitsi Heideggerille keräytymistä, kasvamista esille, jatkuvaa kehkeytyvää liikettä, ei pysähdyskuvaa. Modernina aikakau-



Kuva 3. Dokumentaatiokuva Puuvuoresta. Kuva: Strata ry, kaikki oikeudet pidätetään.

tena oleminen sen sijaan hänen mukaansa tulkitaan vain esitettävyyden, representaation, mahdollisuuden lävitse: se, mikä on kuvattavissa, esitettävissä, on olevaa.²⁹ Tällä tavoin myös Denesin suunnitelmamuotoiset teokset tuntuvat läpikotaisin modernin maailmankuvan mukaisilta: niissä esitettävyyden on ensisijaista.

Heidegger näki isomorfisen tiläkäsityksen olevan kokonaan ja olennaisesti moderni: antiikin kreikkalaisten ajattelijoiden tilaa tai säiliötä tarkoittava sana *khora* ei ole verrannollinen joka kohdassa keskenään samankaltaiseen tilaan, vaan käsitys homogeenisestä tilasta on 1600-luvun

luonnontieteiden kehittämä tulkinta tilasta ja olevien olemisesta.³⁰ Myös Denesin käsiteruno *Syzygy* perustuu tällaiseen ajatukseen esteettömästä ja aineettomasta isomorfisesta tilasta.

Denesin tekniseen piirtämiseen pohjautuvat suunnitelmateokset käsittelevät nimenomaan tämän modernin tiläkäsityksen ja sitä säästävän maailmankuvan mukaista esitettävyyden ja representaation vaatimusta; teknisissä piirustuksissa olevien olemien on yhtä kuin kuvatuksi tuleminen – jopa siinä määrin, että kuvantaminen menetelmänä konkreettisesti konstruoi kohteensa niin kuin *Puuvuoressa*: puu on olemassa vain

representaationa insinöörin työpöydällä ja olemisen tulkinta on läpeensä teknologinen. Representaatioon redusoituna jokainen kohta, sijainti, tilassa on samanlainen kuin mikä tahansa toinen; oleminen ei keräydy tai kasva näyttäytyäkseen ihmisen välityksellä vaan ihmisen katse ja kuvantamisen mahdollisuus luovat todellisuutta, olemisen tyyliä, teknologista utopiaa – erityisesti tämä olemisen tulkinta ilmenee konepiirustuksissa, joita myös Denesin käsin piirretyt tarkkuuspiirustukset jäljittelevät.

Riisinjyvä, modernin metafysiikka ja ajattelu laskemisena

Denes kuvasi taiteen kykenevän välittämään universaaleja lausumia ja totuuksia sekä rakentamaan yhdistäviä siltoja pirstaloituneiden tieteiden välille.³¹ Hän korostaa usein sitä, kuinka tieteiden erikoistuminen estää ja rajoittaa kommunikaatiota.³² Kuraattori Hans Ulrich Obristin kysyessä, näkikö hän itsensä Leonardon kaltaisena yleisnerona, Denes korosti eroa itsensä ja Leonardon välillä tieteiden kehitysvaiheiden kautta. Renaissanceissa alkanut luonnontiede oli hänen mukaansa yksi yhtenäinen tiedonalue, mutta 1900-luvun lopulla tieteet ovat fragmentoituneet ja keskustelu niiden välillä oli muuttunut mahdottomaksi – taide oli kuitenkin keino yhdistää tieteenaloja, sillä taiteen ei tarvitse rajoittua tietyn tieteenalan tai tiedonalueen käytäntöihin ja konventioihin. Denes näki itsensä yhdistämässä tieteitä sen kehityksen päätepisteessä, joka Leonardon eläessä 1400-luvulla oli vasta alkamassa.³³

Mutta minkälaisesta tieteestä Denesin ajattelussa oikeastaan on kysymys? Onko tiedettä vain yhdenlaista vaiko ehkä monenlaista? Heidegger ajatteli, että jokaisella aikakaudella on omanlaisensa metafysiikka. Hän tarkoitti myös sitä, että jokainen aika – tai yhtä lailla jokainen kulttuuri – sisältää olemuksessaan, perustassaan niin kuin hän ajatteli, tietynlaisen tulkinnan olevien

olemisen tavasta. Tiedonkäsitteet liittyvät metafysiikan muotoon ja seuraavat siitä. Modernin aikakauden maailmankuvan erityispiirre on Heideggerin mukaan siinä, että tiedettä ja ylipäänsä käsitystä tiedosta hallitsee matemaattinen fysiikka. Tästä seuraa, että tieteen objektit ovat tutkijan, katsojan, edessä representaatioina – objekteina, jotka tiedetään etukäteen ja joihin suhtaudutaan kalkyloivan ajattelun mukaisesti hallittavana ja hyödynnettävänä kohteena.

Kun Denes tarkastelee riisinjyvän itämistä, kasvua ja kehkeytymistä *Anima/Persona* -teosta varten 1970-luvun lopulla, hän valokuvaa jokaisen vaiheen ikään kuin objektiivisen katseen alla ja toteuttaa teoksen lopulta hologrammina – tekniikalla, joka nykyisin muistetaan lähinnä ensimmäisen Tähtien sota -elokuvan viestitekniikkana.³⁴ Jyvän oleminen näyttää olevan täydellisesti representoitavissa pysäytyskuvien sarjan perusteella. Heidegger korosti, että kun fysiikka omaksuu matemaattisen mallin, se kohtaa kohteensa jo etukäteen tiedetyssä muodossa ja tulkitsee ne tilassa liikkuvina kappaleina. Mutta seurauksena on, että kun eläviä olentoja tarkastellaan matemaattisen fysiikan mallin mukaan tilallis-ajallisena liikkeenä, se mitä nähdään ei enää ole elävä olento.³⁵ Samalla modernin maailmankuvan aika-kausi tuottaa yhä uusia ja uusia tutkimuksen objekteja sen sijaan, että se pystyisi näkemään kohteensa olemisen kehkeytyvänä.³⁶ Hän jatkaa, että tämä ei ole ajattelua yleensä, vaan tietynlaista ajattelua, joka palvelee tiettyä etukäteen asetettua tavoitetta, tulosta. Hän toteaa vielä, että ilman tietokonettakin kalkyloiva ajattelu laskee ja laskelmoi. Tässä teknisessä modernissa maailmankuvassa luonto nähdään yksinomaan hyödyntämisen näkökulmasta.³⁷

Denesille tiede merkitsee laajentuvaa teknologisten mahdollisuuksien ja tiedon objektien kenttää, ei niinkään kvalitatiivista ajattelua tai kuten Heideggerilla meditatiivista ajattelua. Kalkyloiva ajattelu tiettyssä syste-

miteoreettisessa muodossa tuntuu läpäisevän jokaisen prosessin Denesin työskentelyssä.³⁸ Hänen metodinsa on usein myös ensyklopedinen; tiedon kasvu merkitsee tietämisen objektien lisääntymistä, sitä mitä kutsutaan *ta mathemata* – luetteloitavissa eli laskettavissa olevat asiat, joiden Heidegger korostaa olevan etukäteen tiedetyt. Myös Denesin ensyklopedinen, luetteloiva tutkimisen tapa suhtautuu tietämiseen samalla tavoin luetteloivana toimintana, jonka kohteet ovat tiedettävissä etukäteen. Ehkä voisi kysyä, onko Denesin työskentely kalkyloivaa ajattelua vai kalkyloivan ajattelun kritiikkiä sen liioittelun muodossa.

Denesin työskentelyssä näyttäytyvä moderni ajattelutapa ja suhtautuminen olevien olemiseen tuntuu rajaavan ulkopuolelleen sen, että oliot olisivat käsitettävissä eläviksi. Tässä hän eroaa 1400-luvun eurooppalaisen renessanssin ja ihailmansa Leonardon ajattelutavasta. 1400-luvun eurooppalaisessa, Leonardolle läheisessä renessanssifilosofiasa nimittäin olennot nähtiin kaikki elävinä, kaikki saman hengen tai tuulen elävöittäminä; filosofi Marsilio Ficino ajatteli, että sama henki – *pneuma* tai *anemos* – liikuttaa kaikkia olevia.³⁹ Leonardon työskentelyssä tämä pohjimmainen asenne, varhaisrenessanssin metafysiikka, tulkinta olevien olemisen tavasta, näkyy siinä, kuinka hän kuvaa esimerkiksi veden ja tuulen, kiven, kallioiden ja hiusten liikettä ja pyörteitä: kaikki on hänelle elävää siksi, että kaikessa on liikettä, myös kivessä.

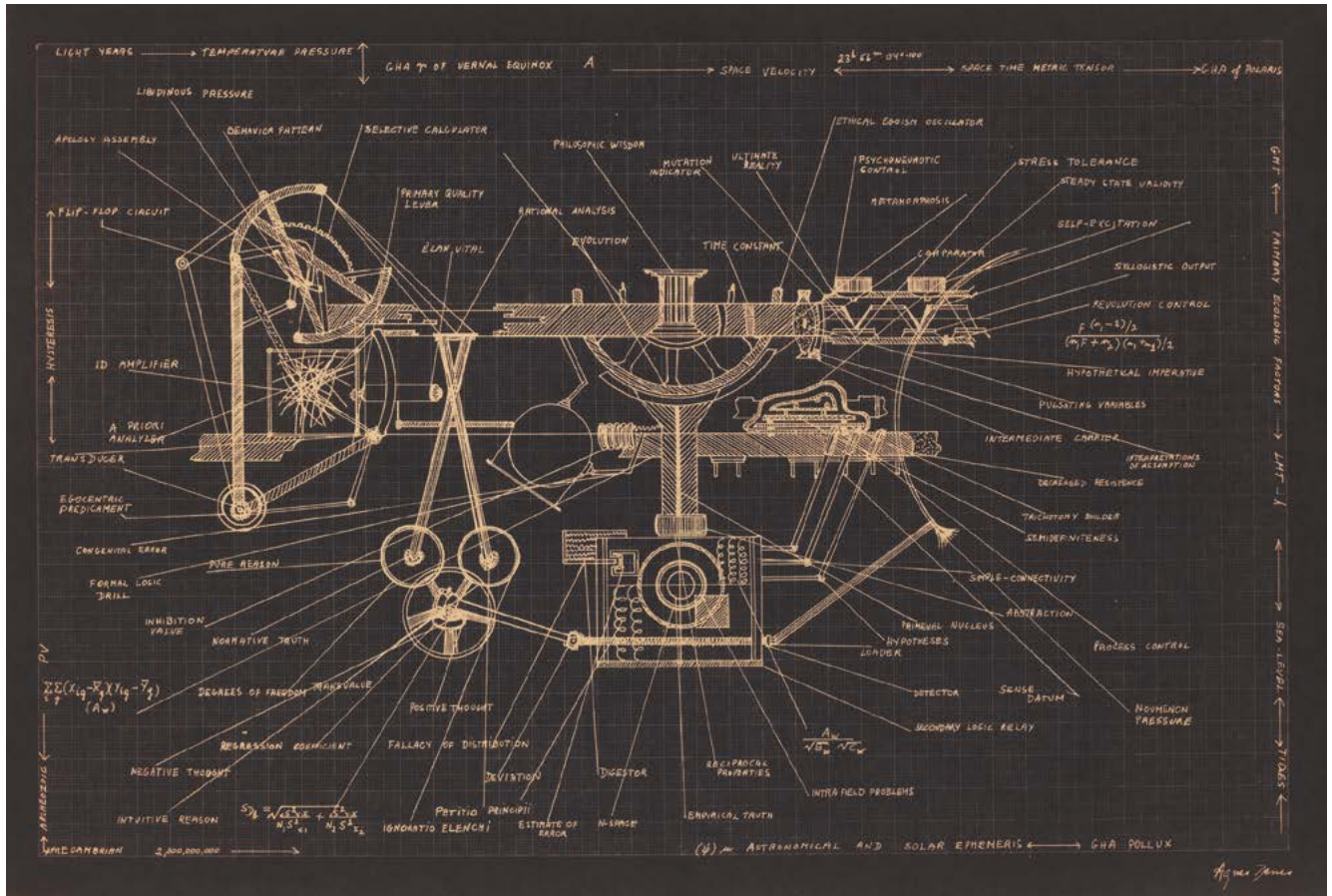
Denes ilmentää työskentelytavassaan olevien olemisen tulkitsemista niiden representoitavuuden kautta, varhaisrenessanssille vastakkaisella tavalla; hänen työskentelyprosessissaan luonto, ihminen mukaan lukien, tuntuu näyttäytyvän koneellisena, kuten esimerkiksi teoksessa *Human Hang-Up Machine*. Ajattelutapa on perua Descartesin tavasta ymmärtää eläimet koneina; Descartesille eläimet määrittivät yksinomaan niiden työtehtävän kaut-

ta; ne olivat ikään kuin koneita, joilla oli vain tietty funktio ja jotka eivät olleet eläviä siinä mielessä, että niitä olisi liikuttanut sisäinen henki tai tietoisuus. Samalla tavoin Denes teoksessaan kuvaa ihmiseläimen symptomien määrittelemäksi koneeksi.⁴⁰

Denesin työskentelyssä ei pysähdytä kysymään epistemologisia kysymyksiä tai kysymyksiä havaitsijan ja havainnon kohteen suhteesta, sen sijaan tutkittavat kohteet lisääntyvät lisääntymistään. Denes sanoo esimerkiksi käyneensä lävitse *Websterin* lyhennämätöntä sanakirjaa vuosikausien ajan poimien sieltä voiman ja heikkouden sanastoa.⁴¹ Ensyklopediaa ja sanakirjaa voi ehdottomasti pitää modernin metafysiikan ja luetteloivan tiedonkäsityksen epitomina! Samalla voi muistaa Heideggerin todenneen, että moderniin tieteeseen on sisäänkirjoitettuna jatkuva toimeliaisuus ja enenevä erikoistuminen. Tiede muuttuu hänen mukaansa yhä uusien objektien herkeämättömäksi tutkimiseksi.

Puuvuori systeeminä systeemien joukossa?

Puuvuori ehdotuksena on systeemiteoreettiseen aikalaisajatteluun pohjautuva utopia ihmisen ja luonnon yhteistoiminnasta. Kun Denes kirjoitti *The Dream* -tekstissään, kuinka hänen filosofiset käsitteensä heräävät eloon veistoksellisissa ja ympäristöön ajatelluissa teoksissa, hän korosti kuinka nämä käsitteet muuttuvat ja kehittyvät teosten muuttumisen myötä suhteessa ”ihmiskuntaan”.⁴² Toisin sanoen Denes odotti teosten toteutuvan omina systeeminä verkostoinaan tietyn kronologian mukaisesti. Christine Filippone on esittänyt, että Denesin ja hänen feministikollegojensa ajatteluun vaikutti erityisesti yleinen systeemiteoria. Ludwig von Bertalanffyn näkemys avoimista systeemeistä kyseenalaisti 1920-luvulta alkaen newtonilaisen fysiikan yksinkertaisen kausaalisuuden ja korosti vuorovaikutuksen merkitystä tapah-



tumaketjuissa. Kaikki luonnossa/kulttuuris-
sa ei Bertalanffyn mukaan välttämättä ole
kausaalisesti määräytyvää vaan kontingentit
tapahtumat vaikuttavat lopputuloksiin. Bertalanffy oli taustaltaan biologi, mutta hänen
kiinnostuksen kohteensa ulottuivat Nicolaus
Cusanuksen 1400-luvun filosofiasta eläintie-
teilijä Jacob von Üexkullin 1900-luvun alku-
puolen ajatuksiin lajienvälisistä risteävistä
ekologisista elämismaailmoista. Bertalanffyn
mukaan avoimet systeemit avautuvat myös
ulkopuolelleen – tai oikeastaan ulkopuoles-
ta ei voida puhua, koska eri systeemit limi-
tyvät periaatteessa loputtomasti toisiinsa.⁴³
Tällainen systeemien linkittymisen ajatus
on myös *Puuvuoren* Pinsiötä varten laadi-
tussa toteutus suunnitelmassa, jossa Denes
ajatteli ihmisten ja puiden vuorovaikutuk-

sen jatkuvaksi. 11000 puusta huolehtisivat
11000 huoltajaa tai vartijaa, ja puuntaimi-
en ja ihmiskaitsijoiden suhde tuli sinetöidä
asiakirja-dokumenteihin.⁴⁴ Aiempaan, vuoden
1983 suunnitelmaan merkitystä 10 000 ihm-
isestä kaitsijoiden määrä oli kasvanut 10 %.

Systemiteorioiden tämänhetkisen suo-
sion myötä myös Bertalanffyn yleinen sys-
teemiteoria on alkanut kiinnostaa uudelleen.
Hänen ajattelunsa liitetään nyt uusmaterialis-
min ja posthumanismin viimeaikaisiin antro-
poseeni-keskusteluihin. Bertalanffy kirjoitti
ensimmäiset teoksensa 1920- ja 1930-luku-
jen vaihteessa, kvanttifysiikan alkaessa hah-
mottua. Toista maailmansotaa edeltävää,
1960–1970-luvuille jatkunutta systemiteori-
aa yhdistää nykyisiin lähestymistapoihin uus-
materialismin ja posthumanismin kiinnostus

Kuva 4. *Human Hang-Up Machine*, monotypia, 28,3cm x
44,2 cm, 1969 © 2023 Digital
image, The Museum of Modern
Art, New York/Scala, Florence.

kvanttifysiikkaan ja painotukseen kaiken keskinäisestä yhteenkietoutuneisuudesta.⁴⁵

Mutta yhteenpunoutumisen ajatus on kuitenkin vain vaikeasti sovellettavissa Denesin 40 vuotta sitten kuvittelemaan ja suunnittelemaan *Puuvuoren* tulevaisuuteen, sillä Denesille ihminen on keskipiste, johon kaikki kohdistuu. Hän ajatteli teoksensa avoimiksi systeemeiksi, jotka avautuvat lukemattomiin muihin avoimiin systeemeihin ja vaikuttavat niiden kautta, mutta kuitenkin aina suhteessa ihmiskuntaan, ei niinkään muiden kuin inhimillisten toimijoiden maailmoihin.

Puut ja kaikki heidän elävyytensä

Systeemiteoreettisesta kiinnostuksestaan huolimatta Denes ei hahmottanut *The Dream* -tekstiä vuonna 1990 kirjoittaessaan tulevan *Puuvuoren* puita aktiivisina toimijoina vaan pikemminkin passiivisina kohteina. Kun Denes kutsuu suunnitelmiansa *Puuvuorta* aikakapseliksi, vaikuttaa, että hän hahmottaa puut muuttumattomiksi, kuin koneiksi, joilla on tietty käyttöikä, *planned obsolescence*. Hän ei ota huomioon, että puilla voisi olla toimijuutta, joka saattaa ylittää ihmisen toimijuuden.

Onko lähtökohtaisesti mahdollista suunnitella, että puut kasvavat, niin kuin Denes ajatteli, vähintään 400 vuotta? Mitä on tapahtunut sen jälkeen, kun puuntaimet todella istutettiin Pinsiön entiselle soranottoalueelle rakennetulle kartiomaiselle keinomäelle ja paikkaa ryhdyttiin kutsumaan Denesin teokseksi *Puuvuori*? Onko kysymyksessä Denesin filosofisen käsitteen herääminen henkiin, niin kuin hän itse ajatteli ja kirjoitti? Hahmotetaanko teos kurioositeettina tai pyhäkkönä? Dekadentin aikakauden jäänteinä vaiko korkeakulttuurisen sivistyksen muistomerkinä? Nämä kaikki mahdollisuudet kuuluivat niihin, joita Denes kuvitteli *The Dream* -tekstissään.⁴⁶

Vai onko pikemminkin niin, että massiivista maisemointirakennelmaa ei enää arvi-

oida suhteessa ihmiskuntaan? Voisiko olla niin, ettei Pinsiön *Puuvuori* olekaan tulevissa kuvitelmissa enää jääne korkeakulttuurista tai edes sortuneesta sivistyksestä, vaan paikka, joka kertoo istutettujen puiden kohdaloista tai siitä, kuinka ihmiset ovat muuttaneet ja hyödyntäneet laskelmoiden jääkauteisia soraharjuja?

Enemmän kuin Denesin kuvitteleman aikakapselin funktiosta, *Puuvuoren* todelliset mäännöt todistavat elävyydestään ja haavoittuvuudestaan mutta myös toimijuudestaan, vaikka niiden kasvutilanne sorasta rakennetulla keinomäellä on hankala. *Puuvuoren* ellipsimäisen spiraalimuodon voi ajatella perustuvan yhtä lailla havupuun neulasten kiertyvään, spiraalimaiseen kasvuun kuin Denesin ehdotuksen minimalismille tyyppilliseen *single qualityyn*, yhteen laatuun ja sen ideaaliseen platonilaiseen muotoon.⁴⁷ Puiden spiraalimainen kasvu, joka eri mittakaavoissa ulottuu rungosta neulasiin, on ehkä sanellut istutuskuvion muodon. Ei ole mahdotonta ajatella, että ihmisiä kauemmin seudulla vaikuttaneet havupuut ovat Pinsiön *Puuvuoren* todellisia toteuttajia. Havupuiden historia ja vaikutus pohjoisessa on hyvin pitkä, pidempi kuin ihmisen historia samoilla leveysasteilla, vaikka se kietoutuu monella tavalla, monessa vaiheessa, inhimillisen toiminnan mahdollisuuksiin. Puiden ajallisuus voi myös ylittää ihmisen sukupolviin perustuvan ajan hahmottamistavan. Havupuiden kasvua pohjoisimmalla havupuuvyöhykkeellä tutkinut biologi Leif Kullman on löytänyt Pohjois-Ruotsista ikivanhan puun, joka alkoi kasvaa jääkauden päättyessä, jo ennen kuin ihmiset jääpeitteen vetäytyessä alkoivat siirtyä alueelle. Puu näyttää pienehköltä ja hie-man kitukasvuiseltakin, mutta sen juurakko on 9000 vuotta vanha – se jatkaa ensimmäistä biologista elämää jääkauden jälkeen ja ennen ihmislajia näillä seuduilla.⁴⁸

Moderniin liittyvä ihmistoimijuuden korostaminen on peittänyt näkyvistä esimerkiksi juuri pohjoisten havupuiden elämän.

Filosofi Erich Hörl korostaa modernin projektin ja antroposentrisen hybriksen yhteyttä. Hän ajattelee, että modernin projektin perustuvan sokeudelle muille toimijoille.⁴⁹ Kuvaavaa on, että nykytaiteen kentällä uusi aikaskaala ja toimijoiden moninaisuus näyttäytyi ensimmäisiä kertoja oikeastaan vasta *documenta 13* -näyttelyn yhteydessä Kassellissa vuonna 2012, vaikka esimerkiksi juuri Denesin teokset olisivat jo paljon aiemmin voineet avata keskustelun toimijoiden moninaisuudesta. *documenta 13:ssa* Pierre Huyghen teos *Untilled* nosti moninaisten ei-inhimillisten toimijuuksien verkostot ja teemat esille.⁵⁰

Muiden olevien olemisen ja toimijuuksien enohduksen lisäksi modernin on ajateltu sisältäneen perustassaan – metafysiikkassaan, joka Heideggerin mukaan tulkitsee olevien olemisen tapaa – sokeuden myös historiallisuuden ja ajallisuuden suhteen, niiden torjunnan. Torjutun paluu on dynamiikka, jolla taidehistorioitsija Craig Owens 1980-luvulla näki ajallisuuden palaavan silloiseen nykytaiteeseen raunion teemassa.⁵¹ Psykoanalyttisessa teoriassa ajatellaan, että epämiellyttävät tai vaikeat mielensisällöt tukahdutetaan ja torjutaan tiedostamattomaan, mutta samalla ne patoutuvat ja voivat lopulta murtautua tietoisuuteen ennakoimattoman väkivaltaisella voimalla. Tämän hetken nykytaiteen painotukset tuskin voisivat olla erilaisempia kuin korkean modernismin visuaalisuuden autonomiaa tai mediaspesifisyyttä painottaneet keskustelut. Dramaattinen ero todistaa torjunnan voimasta, jonka avulla modernismi ja moderni taiteilija saattoi sulkea silmänsä siltä, että taide kuuluu väistämättä aina maailmaan, jossa teosten toiminta limittyi lukemattomien toimijuuksien kudelmiin ja moninaisiin ajallisiin sedimentteihin.

Palimpsestin aika

Puuvuoren idean erityinen silmukkamainen ajan muoto – se suuntautuu vähintään 400

vuoden päähän tulevaisuuteen katsomaan 400 vuotta taaksepäin – Denes ajattelee sen *futur antérieur* -aikamuodossa – on sidoksissa kontingenttien tulevaisuuden tapahtumien avoimeen horisonttiin. Pinsiön *Puuvuori* on toteutuneenakin utopia, avoin systeemi, jonka on tarkoitus vaikuttaa jatkuvasti toisiin avoimiin systeemeihin tavoilla, joita on mahdotonta tietää ennalta.

Jos ajattelemme Pinsiön *Puuvuorta* nyt, 30 vuoden päästä sen istuttamisesta, mikä se oikeastaan on? Onko se monumentti, jollaiseksi Denes sen ajatteli? Onko se pyhä paikka vai kuriositeetti, jääne oudosta tai kadonneesta sivilisaatiosta? Vai kertooko se tavasta, jolla modernissa maailmankuvassa suhtauduttiin olevien olemiseen, ja tekee näkyväksi moderniin olennaisesti sisältyneen muiden-kuin-inhimillisten enohduksen ja torjunnan?

Maan tasalla voi nähdä, että Pinsiön *Puuvuoren* puut, jotka Denesin ehdotuksissa vuonna 1982 ja 1983 olivat utopistisen koneen osia tai elementtejä, eivät ole toimineet koneen tavoin. Monet niistä ovat kärsineet tai tuhoutuneet ja korvattu uusilla istutetuilla taimilla, joiden mahdollisuudet kasvaa ja menestyä eivät ole olleet yhtään sen paremmat. Lähtökohtainen mahdottomuus on alusta lähtien ollut maaperä; puut yrittävät kasvaa keinotekoisella soravuorella, jota päällystää vain ohut multakerros – sekä eräs suomalaisen metsänhoidon perusongelma: yhden puulajin istutukset. Vaikka Denes ajatteli, että ihmiset – kaikki 11 000, jotka huolehtivat puuntaimista niiden istuttamisesta lähtien – toimisivat puiden suojelijoina, mitä mahdollisuuksia heillä olisi ollut huolehtia puistaan näissä olosuhteissa?⁵² Denesin ajattelutavassa heijastuu moderni maailmankuva, jossa ihmiset toimivat, kun toisenlaisissa kulttuureissa puiden on ajateltu toimivan ihmisten suojelijoina tai vanhempina.⁵³

Maantieteilijä Marcia Bjornerud kutsuisi *Puuvuoren* idean ja taimien istuttami-

sen taustalla vaikuttavaa asennetta *earth-illiteracyksi*, maanlukutaidottomuudeksi. Maanlukutaidottomuus on hänen mukaansa yleistä sekä vahingollista estäessään ihmisiä ymmärtämästä geologisia ja biologisia prosesseja samoin kuin niiden erilaisia rytmejä. Hän itse lukee ympäristöstä ja sen kerrostumista erilaisten tapahtumien jälkiä. Ympäristö on Bjornerudille kirjoituksen kaltaista, palimpsesti, jossa historia ja eri tapahtumat kuultavat toistensa lävitse.⁵⁴ Palimpsesti-käsite viittaa vanhoihin käsikirjoituksiin, joissa voi olla useita eri kerroksia. Pergamentteja tai papereita on käytetty useaan otteeseen; aiempi teksti on saatettu pyyhkiä pois ja kirjoittaa uusi poispyyhityn päälle lukuisia kertoja. Jännittävää kyllä, aiemmat kerrokset eivät katoa kokonaan vaan niihin kirjoitetut sanat tai piirretyt muodot näkyvät varjomaisina hahmoina myöhempien kerrosten alta. Palimpsestia on myös käytetty ihmismielen ja -muistin metaforana.⁵⁵

Bjornerud puhuu myös siitä, kuinka geologien on 1700-luvulta saakka täytynyt selittää maapallon historiaa kertoakseen, kuinka kauas menneisyyteen se ulottuu. Toisaalta myös geologisten prosessien aikaskaala on vaihteleva: jotkin tapahtumat kestävät miljoonia vuosia, mutta nopeita muutoksia tapahtuu yhtä lailla. Erityisesti antroposeenin aikana ihmisen toiminta on aiheuttanut nopeita ja peruuttamattomia muutoksia.⁵⁶

Maisema-arkeologi ja arkkitehtuurihistorioitsija Ömur Harmansah puolestaan on tuonut esiin, että ehkä suurin ja merkittävin käänne, jonka ajatus antroposeenista on tuonut keskusteluihin ekologiasta ja ilmastokriisistä, on aikaskaalan muuttuminen: raja historiallisen – inhimillisen historiankirjoituksen – ajan ja maapallon geologisen ajan välillä on kumoutunut.⁵⁷ Tähän ajattelumuutokseen liittyy samaan aikaan sekä käsitys ihmisen toiminnan vaikutuksista että suurempi ymmärrys siitä, että myös muilla olevilla kuin ihmisellä on merkittävä vaikutus ympäristöön: ihmisten aika

on maapallon aikaa, eikä niitä voi erottaa toisistaan.⁵⁸

Puuvuori on rakennettu viimeisen suuren jääkauden jälkeensä jättämälle harjujen jaksolle: Pinsiön maisemasta voi lukea, mihin jääpeite on geologiseksi hetkeksi pysähtynyt 10 000 vuotta sitten. Viimeisen suuren jääkauden lopulla 10 000 vuotta sitten ihmiset elivät vielä refuugeissa etelämpänä nykyisen Euroopan alueella. Samaan aikaan pohjoiseen syntyi harjumuodostelmia, kun jäänpinnanalaiset vesivirtaukset, sulavesijoet, koversivat jääpeitettä ontoksi ja kasasivat kiviainesta jäätikköalueen reunaan. Näin syntyneitä harjumaisemia on Suomessa 1800-luvulta lähtien ihailtu luonnonkauniina kohteina niin runoudessa kuin kuvataiteessa, mutta kauas ulottuvien näköalojen vuoksi arvostettuja harjuja on silti tuhottu varsinkin toisen maailmansodan jälkeen modernien rakenteiden rakennusainekseksi. Taitelija Eero Yli-Vakkuri kirjoittaa, että Pinsiön harjun soraa on käytetty niin Tampereen lentokentän kuin Helsingin ja Tampereen välisen moottoritien rakentamiseen.⁵⁹

Minkälainen palimpsesti Pinsiön maisema *Puuvuorineen* on 2020-luvulle tultaessa? Minkälaisia jääkauden vesivirtojen kulkuja, geologisten, inhimillisten ja erilaisten ei-inhimillisten toimijuuksien jälkiä, olevien olemisen historiaa ja ajan kerrostumia siinä voi nähdä, kun avaa silmänsä ja huomaa, ettei mikään taideteos ole yksinomaan inhimillisen toiminnan tulosta vaan moninaisten yhteenkietoutuneiden toimijoiden ja risteävien systeemien palimpsesti?

Eräs ulottuvuus, jonka Pinsiön *Puuvuori* tekee näkyväksi, on inhimillisen, geologisen ja biologisen elämän yhteenpunoitunut, kerrostuva ajallisuus; Harmansah kirjoittikin nimenomaan siitä, kuinka antroposeeni edellyttää aikaskaalojen uudelleenarvioimista siten että ihmisen toiminnan ja geologisen tapahtumisen mittakaavoja ei eroteta toisistaan. Kirjailija Susan Stewart puolestaan pohti *The Ruins Lesson* -kirjassaan ajalli-

suutta raunioitumisen näkökulmasta. Hän on kutsunut modernismin 1900-lukua kiihdyttävän raunioitumisen vuosisadaksi, jonka kuluessa tuhoavat teknologiat ovat ylittäneet rakentavat teknologiat ja saavuttaneet mitat, joita on mahdoton kuvitella.⁶⁰ Stewart huomauttaa, että 1900-luku on ollut monumenttien kiihkeän pystyttämisen aikaa, mutta toteaa myös, että kaikki maamerkit eivät ole monumentteja, sillä monumentti edellyttää muistamista.⁶¹ Hän lainaa myös taidehistorioitsija Alois Rieglä, joka painotti, että se mikä muistomerkissä – monumentissa – säilyy, ei välttämättä ole asia tai tapahtuma, joka on tarkoitettu muistettavaksi, vaan jotakin kokonaan muuta.⁶² Samalla tavoin Pinsiön *Puuvuoressa* voidaan nähdä ja havaita kerrostumia kerrostumien päällä; se mitä Denes tarkoitti muistettavaksi tai havaittavaksi on ehkä eräs kerrostumista. Pinsiön *Puuvuori* saattaa vielä tulevaisuudessa olla jollekulle temppele tai pyhäkkö – tai jotakin vielä kokonaan tuntematonta. Ehkä Denes kuitenkin erehtyi siinä, että *Puuvuori* olisi aikakapseli tai kertoisi tulevaisuuden ihmiskunnalle hänen filosofisista käsitteistään, sillä Pinsiön *Puuvuoressa* on tullut osa inhimillisen ja geologisen historian palimpsestia, osa ympäristöä, jota voi lukea niin kuin Bjornerud, kerros kerrokselta.

Inhimillisen ja geologisen rajalla sijaitsee erikoinen ajallisuuden muoto, jota Stewart kuvailee raunioksi. Rauniot ovat olemassa erityisesti kulttuurien rajalla: ne todistavat jostakin, mikä ei enää ole olemassa mutta mikä saatetaan vielä nähdä. Raunio on eräänlainen palimpsesti samalla tavoin kuin geologinen maisema; sen näkeminen edellyttää lukutaitoa. Stewart painottaa, ettei rauniota ole olemassa, jollei sitä osata tulkita ja sen olemassaoloa kääntää kulloisellekin nykyisyydelle merkittäväksi.⁶³ Nykyhetkessä Pinsiön *Puuvuoren* voi nähdä monumenttina modernismille, mutta sen kohdalla voi myös nähdä rajan modernin maailmankuvan utopistisen huippuhetken ja jonkin eri-

laisen, hahmottomassa olevan aika- ja tiläkäsityksen välillä.

Ihmistoimijuudesta katsoen *Puuvuori* on 2020-luvulla ehkä raunio Stewartin merkityksessä, mutta sitäkin vain silloin kun yhä tulkitsemme sitä taideteoksena tai menneen kulttuurin monumenttina. Palimpsestina katsoen voi sen sijaan nähdä, kuinka Pinsiön maisemaa on kirjoitettu yhä uudelleen erilaisin päällekirjoituksin. Voimme lukea siitä jääkauden ja geologisen historian kerroksia, veden ja kiviaineksen muinaisia dialogeja, modernin maailmankuvan mukaista teknologista ekstraktivismia, toisen maailmansodan jälkeisen rakennuskauden soranoton merkkejä, keinotekoisien maise-moinnin ideologioita, taiteilijan intentioita ja utopioita, mutta myös mäntyjen, kasvien, hyönteisten, lintujen, ihmisten elämää. Monikerroksisuudessaan se on vähemmän ja samalla paljon enemmän kuin mitä Agnes Denes ajatteli.

Lopuksi

Denesin työskentelyssä voi erottaa kaksi poolia: modernistisen oletuksen absoluuttisesta esitettävyydestä, jota hänen teostensa tulevaisuuteen suuntautuvat suunnitelmat ilmentävät, ja toisaalta hämmentävän rajan suunnitelman ja systeemien sisälleen kätkemän kontingenssin, sattumanvaraisuuden välillä – rajan tai hämärän vyöhykkeen, joka näyttyy teoksia toteutettaessa. Heidegger uskoi, että olevia todella elävinä ja hengittävinä on mahdoton kohdata, jos maailmankuva rakentuu modernin matemaattisen fysiikan käsitykselle liikkeestä ja muutoksesta geometrinen kappaleiden paikanvaihdoksina, sillä silloin tulos on tiedetty jo etukäteen. Ideana ja suunnitelmana *Puuvuori* näyttyy etukäteen tiedettävänä ja absoluuttisen representoitavana; siinä kiteytyy modernismin olemus utopiana ja projekteina. Mutta kun Pinsiön *Puuvuori* alkaa hahmottua jääkauden jälkeensä jättä-

män harjumuodostelman maisemoitavalle soranottoalueelle, tulee näkyväksi, kuinka myös toisenlaiset kuin antroposentriset toimijuudet rakentavat todellisuutta ympärilämmee eivätkä välttämättä ole esitettävissä tai hallittavissa.

Puuvuoren kaksi olomuotoa kertovat modernistiseen hybrikseen liittyvästä sokeudesta, ei pelkästään muita toimijuuksia kohtaan, vaan myös sokeudesta ajallisuuden ja historian kerrostumien vaikutuksille inhimillisessä toiminnassa itsessään. Marcia Bjornerud näkee ympäristössä joka hetki miljoonien vuosien ja toisaalta hetkellisten katastrofien läsnäolon; samalla tavalla on mahdollista nähdä ihmistoiminnan eri keskeisiä vaikutuksia ympäristössä – tästä näkökulmasta *Puuvuori*, sellaisena kuin sen voi kokea Pinsiössä, on vähemmän monumentti ihmiskunnalle, joksi Denes sen kuvitteli, kuin elegia jääkauden lopulta periytyville havupuille, tai monumentti eräälle utopialle korkean modernismin ja antroposeenin käsitteellisen ymmärryksen aikakauden välisellä rajalla.

FT Riikka Stewen on taidehistorioitsija, nykytaiteen tutkija ja kirjoittaja, joka toimii tällä hetkellä taidehistorian ja -teorian professorina Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa. Hänen tutkimusaiheensa käsittelevät mm. taiteen filosofiaa sekä modernin ja nykytaiteen kysymyksiä. Hän on toiminut myös kriitikkona ja kääntäjänä sekä koennut näyttelyitä.

Viitteet

- 1 Kiitän taiteilija Osmo Rauhala *Puuvuoren ja Up and Under* -teoksen taustojen ja tulevaisuuden ylläpitosuunnitelmien valaisemisesta sekä kollegaini Kuvataideakatemiassa, tila-aikataiteiden lehtori Tanja Kiiveriä inspiroivasta aiheesta. Professori Tutta Palinille olen kiitollinen monista avartavista keskusteluista modernismin kerrostuneisuudesta.
- 2 Katso esimerkiksi Boris Groys, ”Comrades of Time,” *e-flux Journal*, Issue 11, December 2009, <https://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/>
- 3 Nancy Holt (1938–2014), *Up and Under*, Yltä ja alta, Pinsiö, Ylöjärvi, suunnitelma 1987, toteutus 1992–1998; Agnes Denes (s. 1931), *Tree Mountain*, Puuvuori, ensimmäinen suunnitelma vuodelta 1982, toteutus 1992–1996. Denes suunnitteli myös toisen, myöhemmin toteutetun metsäteoksen, *A Forest for Australia*, ks. Clarissa Chevalier, ”Eco-phenomenology and the Maintenance of Eco Art: Agnes Denes’s A Forest for Australia,” *Australian and New Zealand Journal of Art*, Vol 21, No 2 (2021): 273–290, DOI: 10.1080/14434318.2021.1992726
- 4 The MIT Press alkoi julkaista nykyisin edelleen ilmestyvää *Leonardo*-lehteä vuonna 1968.
- 5 Ns ”viheliäiset ongelmat” -keskustelu sai alkunsa Horst W. J. Ritterin ja Melvin M. Webberin vuoden 1973 artikkelista ”Dilemmas in a General Theory of Planning”, joka julkaistiin alun perin aikakauslehdessä *Policy Sciences*, Vol 4, No 2 (1973).
- 6 Craig Owens, ”The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism,” *October*, Vol 12 (Spring 1980): 67–86, 71.
- 7 *Strata*, toim. Maaretta Jaukkuri (Helsinki: Tampereen taidemuseo & Nykytaiteen Museo, 1992). Denesin *Kuuma/Kylmä maalaiva A.D.*, 1992 on teosluettelon numero 21.
- 8 Ks. Buckminster Fuller, *Operating Manual for Spaceship Earth* (New York: Southern Illinois University Press, Simon & Schuster, 1969). Fuller korosti, että ongelmien ratkaisemiseksi erikoistuneiden tieteenalojen olisi yhdistettävä osaamisensa.
- 9 Osmo Rauhala, ”Strata – Ympäristö-Pinsiö,” teoksessa *Strata*, toim. Maaretta Jaukkuri (Helsinki: Tampereen taidemuseo & Nykytaiteen Museo, 1992), 28–31.
- 10 Ks. Eero Yli-Vakkuri, ”On Land and Environmental Art Conservation,” in *Crossroads: New Views on Art and Environment*, ed. Ilari Laamanen (Finnish Cultural Institute in New York & Academy of Fine Arts/University of the Arts Helsinki, 2019), 118–134. *Strata*-työryhmään kuuluivat Lauri Anttila, Altti Kuusamo, Osmo Rauhala sekä Tom Sandqvist, ks. tarkemmin Yli-Vakkuri mt.
- 11 Holtin tunnetuista Aurinkotunneleista ks. Shoji

- Kato, *The Place of Geometry* (Helsinki: The Academy of Fine Arts University of the Arts Helsinki, 2015), 105–108; Pamela M. Lee, “Art as a Social system: Nancy Holt and the Second Order Observer,” *Nancy Holt: Sightlines*, ed. Alena J. Williams (Los Angeles: University of California Press, 2011), 39–58.
- 12 Agnes Denes: *Absolutes and Intermediaries*, ed. Emma Enderby (New York: The Shed, 2019), 264.
 - 13 Agnes Denes, ”Wheatfield/Tree Mountain,” *Art and Ecology, Art Journal*, Summer 1992, Vol 51, No 2, 22–23.
 - 14 Agnes Denes, ”Wheatfield/Tree Mountain,” 22–23. Toteutuneena *Puuvuoren* mitat ovat 420 x 270 x 28 metriä taiteilijan antamien tietojen mukaan, ks. Agnes Denes: Works <http://www.agnesdenesstudio.com/works4.html>
 - 15 Denes osallistui esimerkiksi itse osin kirjoittamallaan ohjelmointikoodilla Software-näyttelyyn; Software oli Jack Burnhamin kokoama, American Motors Corporationin sponsoroima, tietokoneita esittelevä interaktiivinen näyttely, joka oli esillä Brooklynin Jewish Museumissa ja myöhemmin samana vuonna 1970 Smithsonian Institutessa.
 - 16 Robert Morrisin artikkelisarja oli vaikutusvaltainen tässä keskustelussa, ks. esim ”Notes on Sculpture, Part 3,” *Artforum*, Vol 5, No 10 (Summer 1967), 24–29; Riikka Stewen, ”Abstract, Directly Experienced, Highly Simplified, and Self-Contained: Discourses of Simplification, Disorientation and Process in the Arts,” in *Simplicity: Ideals of Practice in Mathematics and the Arts*, ed. Philip Ording and Roman Kossak (Cham, Switzerland: Springer International Publishing, 2017), 127–141.
 - 17 Primary Structures: Younger American and British Sculptors -näyttelyn vuonna 1966 New Yorkin Jewish Museumissa kuratoi Kynaston McShine.
 - 18 Stewen, ”Abstract, Directly Experienced, Highly Simplified, and Self-Contained: Discourses of Simplification,” 130–136.
 - 19 Robert Morrisin kuvanveistoa koskevat merkinnät, ”Notes on Sculpture”, julkaistiin *Artforum*-lehdessä neljässä jaksossa vuosina 1966–67.
 - 20 Agnes Denes: *Absolutes and Intermediaries*, ed. Emma Enderby (New York: The Shed, 2019), passim.
 - 21 Ks. esim. Lynn Gamwell, ”Mathematics in the Art of Agnes Denes,” teoksessa *Agnes Denes: Absolutes and Intermediaries*, ed. Emma Enderby (New York: The Shed, 2019), 113–116.
 - 22 Anna C. Chave, ”Minimalism and the Rhetoric of Power,” *Arts Magazine*, Vol 64, No 5, January 1990, 44–63.
 - 23 Ks. erityisesti Christine Filippone, *Science, Technology, and Utopias: Women Artists and Cold War America* (London & New York: Routledge, 2017).
 - 24 *Teardrop* toteutui The Shed -tilassa järjestetyn näyttelyn yhteydessä, ks. *Agnes Denes: Absolutes and Intermediaries*, 150–151, myös kirjaan sisällytetty toteutettujen teosten luettelo, Works Commissioned by the Shed.
 - 25 Denes työskenteli myös luetteloiden, havainnollistaen ja kuvantaen esimerkiksi erilaisia matemaattisia lausekkeita, logiikan päättelysääntöjä tai kategorioiden hierarkioita, kuten *Porfyrioksen puussa*. *Agnes Denes: Absolutes and Intermediaries*, 56–57.
 - 26 J-F Lyotard, *Les transformateurs Duchamp* (Paris: Galilée, 1977), passim.
 - 27 Agnes Denes: *Absolutes and Intermediaries*, 92–93.
 - 28 Martin Heidegger, ”Maailmankuvan aika,” teoksessa *Kirje humanismista ja Maailmankuvan aika*, suom. Markku Lehtinen (Helsinki: Tutkijaliitto, 2000), passim.
 - 29 Heidegger, ”Maailmankuvan aika,” passim.
 - 30 Esimerkiksi ranskalainen sosiologi Henri Lefebvre ajatteli tilan yhteisöllisenä konstruktiona ja Michel Foucault – Heideggeria, mutta myös Gaston Bachelardia seuraten – kyseenalaisti tilan jatkuvan joka paikassa samankaltaisena. Foucault puhui tässä yhteydessä kokonaan toisenlaisista tiloista ja viittasi Bachelardiin, joka on osoittanut, etteivät ihmiset todellisuudessa elä homogeenisessa, tyhjässä tilassa, vaan tilassa, joka ehkä on loppujen lopuksi perin pohjin fantasmaattista. Michel Foucault’n ”Of Other Spaces” -teksti on julkaistu englanniksi Nicholas Mirzoeffin toimittamassa antologiassa *The Visual Culture Reader*, 2nd ed, 2002, 229–236. Foucault tulkitsee ulkoista tilaa Bachelardin sisäisen tilan mallin mukaan. Jos utopiat olivat olemassa kuvitelmana ja sosiaalisina fiktioina, yhteisöllisen järjestyksen reunamilla tai limittäin sen kanssa eksistovia tiloja Foucault kutsui heterotopioiksi – Puuvuori on ehkä muuttunut erääksi heterotopiaksi.
 - 31 Denes, ”The Dream,” *Critical Inquiry*, Vol 16, No 4 (Summer 1990): 919–939; *Agnes Denes: Absolutes and Intermediaries*.
 - 32 Tämäkin on Buckminster Fullerin teema.
 - 33 Hans Ulrich Obrist with Agnes Denes, ”Holding the Universe in the Palm of Your Hand,” teoksessa *Agnes Denes: Absolutes and Intermediaries*, ed. Emma Enderby (New York: The Shed, 2019), 11–30.
 - 34 Anima/Persona – The Seed, 1978–1980, *Agnes Denes: Absolutes and Intermediaries*, 236–240.
 - 35 Heideggerin roolista nykyaidehistorian kirjoittamisessa, ks. esim. *Heidegger and the Work of Art History*, ed. Amanda Boetzkes & Aron Vinegar (London: Routledge, 2014).
 - 36 Heideggerin mukaan pako ajattelemisesta ilmenee myös tutkimisen kohteiden jatkuvana moninkeräytymisenä, Heidegger, ”Memorial Address,” in *Discourse on Thinking* (New York: Harper & Row, 1966), 49.

- 37 Heidegger, ”Maailmankuvan aika,” passim.
- 38 2010- ja 2020-lukujen tulkinnoissa Denesin ajattelu liitetään yhä kiinteämmin systeemiteorian näkökulmaan, joka puolestaan nähdään vahvassa merkityksessä posthumanismin ja uusmaterialismin edeltäjänä. Ks. esim. *Nervous Systems: Art, Systems and Politics Since the 1960s*, ed. Johanna Gosse & Timothy Stott (Durham: Duke University Press, 2022). Näkisin kuitenkin, että 1920–30-lukujen systeemiteoriasta alkaen, samoin kuin Norbert Wienerin kybernetiikassa painottui teknologinen edistys tavalla, joka kontekstualisoituu hyvin eri tavoin kuin nykyiset suuntaukset. Mutta Buckminster Fullerin ajattelu tuntuu todellakin siirtuvan Denesin käyttämiin sanueisiin ja päättelyketjuihin. ”Interaction of the unknown variables inside and outside the arbitrarily chosen limits of the system are probably going to generate misleading or outright wrong answers. If we are to be effective, we are going to have to think in both the biggest and the most minutely-incisive ways permitted by intellect and by the information thus far won through experience [-] universe is, inferentially, the biggest system.” Buckminster Fuller, *Operating Manual for Spaceship Earth*, 60–61.
- 39 Ficino, Marsilio, *Platonic Theology*, Vol. 1, Books I–IV, transl. Michael J. B. Allen, ed. James Hankins. The I Tatti Renaissance Library 2 (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2001).
- 40 Ks. Gilbert Simondon, ”Second Lesson,” *Two Lessons on Animal and Man*, transl. Drew S. Burk (Minneapolis: Univocal/University of Minnesota Press, 2011).
- 41 *Agnes Denes: Absolutes and Intermediaries*, 16.
- 42 ”All my philosophical concepts seem to culminate and come to life in my environmental /sculptural works. They are meant to begin their existence in the world when completed as works of art, and come to full realization as they grow and evolve with the changing needs and perspectives of mankind.” Agnes Denes, ”The Dream,” *Critical Inquiry*, Vol 16, No 4 (Summer 1990), 919.
- 43 Ludwig von Bertalanffy, *Perspectives on General System Theory: Scientific-Philosophical Studies*, ed. Edgar Taschdjian (New York: George Braziller, 1975).
- 44 *Agnes Denes: Absolutes and Intermediaries*, 16.
- 45 Systeemiteoreettisia ja uusmaterialistisia näkökulmia yhdistää erityisesti kvantifysiikkaan viittaminen, ks. esimerkiksi Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham: Duke University Press, 2007).
- 46 Agnes Denes, ”Wheatfield/Tree Mountain,” 1992. Alkuperäisteksti kuuluu näin: ”Through changing fashions and beliefs, Tree Mountain can pass from being a curiosity to being a shrine, from being the possible remnants of a decadent era to being one of the monuments of a great civilization. Tree Mountain is a living time capsule.”
- 47 Ks. esim. Stephen Jay Gould, ”D’Arcy Thompson and the Science of Form,” *New Literary History* Vol 2, No 2 (Winter 1971), 229–258; Kato, *The Place of Geometry*.
- 48 Ks. esim. Leif Kullman, ”Gamla och nya träd på Fulfället,” *Svensk Botanisk Tidskrift*, Vol 99, Häfte 6 (2005): 29–44.
- 49 Erich Hörl, ”Variations on Klee’s Cosmographic Method,” in *Textures of the Anthropocene: Grain Vapor Ray* Vol III eds. Katrin Klingan, Ashkan Sepahvand, Christoph Rosol & Bernd M. Scherer (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2014), 180–192.
- 50 Dorothea von Hantelman, ”Thinking the Arrival: Pierre Huyghe’s Untitled and the Ontology of the Exhibition,” *On Curating*, Issue 33, The documenta Issue: Curating the History of the Present, 2017, 89–96.
- 51 Craig Owens, ”The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, Part 2,” *October*, Vol 13 (Summer 1980): 58–80.
- 52 Yli-Vakkuri, ”On Land and Environmental Art Conservation.”
- 53 Esimerkiksi How to talk with birds, trees, fish, shells, snakes, bulls and lions -näyttely Berliinin Hamburger Bahnhof -nykytaiteen museossa 16.11.2018–12.5.2019 käsitteli näitä teemoja; ks. myös Eduardo Kahn, *How Forests Think. Toward an Anthropology Beyond the Human* (Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 2013); Eduardo Viveiros de Castro, *The Relative Native. Essays on Indigenous Conceptual Worlds* (Chicago: HAU Books, 2015).
- 54 Marcia Bjornerud, *Timefulness: How Thinking Like a Geologist Can Help Save the World* (Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2018).
- 55 Runoilija Charles Baudelaire puhui muistista kerroksellisenä, valtavana palimpsestina.
- 56 Bjornerud, *Timefulness*, 7–8. Hän puhuu myös kronofobiasta maapallon iän suhteen.
- 57 Ömur Harmansah, ”Deep Time and Landscape History: How Can Historical Particularity Be Translated,” *Timescales: Thinking across Ecological Temporalities*, ed. Bethany Wiggin, Carolyn Fornoff & Patricia Eunji Kim (Minneapolis: Minnesota University Press, 2020), 39–54.
- 58 Antroposeeni-käsitettä on kritisoitu ja sen tilalle ehdotettu muita vaihtoehtoja alkaen Donna Harawayn *Chthulucene*-termistä, tai monien käyttämästä *Capitalocene*-termistä, joka korostaa, että kyseessä on kapitalismin toimintatapa sen sijaan, että koko ihmiskunta olisi osallistunut maapallon mittakaavan ekstraktivismiin.
- 59 Yli-Vakkuri, ”On Land and Environmental Art Conservation.”

- 60 Susan Stewart, *The Ruins Lesson, Meaning and Material in Western Culture* (Chicago & London: University of Chicago Press, 2019), 266.
- 61 *Ibid.*, 266.
- 62 *Ibid.*, 268.
- 63 "Ruins arise at the boundaries of cultures and civilizations – syncretic phenomena, their very appearance depends on an act of translation between the past and the present, between those who have vanished and those who have survived." Stewart, *The Ruins Lesson*, XIV.

Lähdeluettelo

Agnes Denes: *Absolutes and Intermediaries*, edited Emma Enderby. New York: the Shed, 2019.

Bertalanffy, Ludvig von, *Perspectives on General System Theory: Scientific-Philosophical Studies*, ed. Edgar Taschdjian. New York: George Braziller, 1975.

Bjornerud, Marcia. *Timefulness: How Thinking Like a Geologist Can Help Save the World*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2018.

Chevalier, Clarissa, "Eco-phenomenology and the Maintenance of Eco Art: Agnes Denes's A Forest for Australia." *Australian and New Zealand Journal of Art*, Vol 21, No 2 (2021): 273–290, DOI: 10.1080/14434318.2021.1992726

Crossroads: New Views on Art and Environment, edited Ilari Laamanen. Finnish Cultural Institute in New York & Academy of Fine Arts/University of the Arts Helsinki, 2019.

Denes, Agnes. "The Dream." *Critical Inquiry*, Vol 16, No 4 (Summer 1990): 919–939.

Denes, Agnes. "Wheatfield/Tree Mountain." *Art and Ecology*, *Art Journal*, Vol 51, No 2 (Summer 1992), 22–23.

Ficino, Marsilio. *Platonic Theology*, Vol. 1, Books I–IV, transl. Michael J. B. Allen, edited

James Hankins. *The I Tatti Renaissance Library 2*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2001.

Filippone, Christine. *Science, Technology, and Utopias: Women Artists and Cold War America*. London & New York: Routledge, 2017.

Heidegger, Martin. *Discourse on Thinking*. New York: Harper & Row, 1966.

Heidegger, Martin. *Kirje humanismista ja Maailmankuvan aika*, suom. Markku Lehtinen. Helsinki: Tutkijaliitto, 2000.

Lyotard, J-F. *Les transformateurs Duchamp*. Paris: Galilée, 1977.

Owens, Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism." *October*, Vol 12 (Spring 1980): 67–86.

Stewart, Susan, *The Ruins Lesson, Meaning and Material in Western Culture*, Chicago & London: University of Chicago Press, 2019.

Strata, toimittanut Maaretta Jaukkuri. Helsinki: Tampereen taidemuseo & Nykytaiteen Museo, 1992.

Textures of the Anthropocene: Grain Vapor Ray Vol III, edited Katrin Klingan, Ashkan Sepahvand, Christoph Rosol & Bernd M. Scherer. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2014.

Timescales: Thinking across Ecological Temporalities, edited Bethany Wiggan, Carolyn Fornoff & Patricia Eunji Kim. Minneapolis: Minnesota University Press, 2020.

KATSE JA TULKINTA

TAIDETEOS SISÄLTÖNÄ JA YMPÄRISTÖNÄ

doi.org/10.23995/ths.673.c1182

Panofskyn ikonografis-ikonologisen metodin kriittisessä tulkinnassaan Bo Ossian Lindberg (1937–2021) jakaa tutkimuskohteen taideteoksen sisältöön ja sisältöön kuuluvaan ”ympäristöön”. ”Ympäristöllä” tarkoitan samaa kuin Lindberg uudissanalla ”utehåll”, josta en yritä tarjota tarkkaa käännöstä. Sellainen olisi väistämättä suomeksiikin uudissana, sillä vaikka kysymyksessä on, kuten seuraavassa ilmenee, yleinen metodologinen näkökulma taidehistorian tutkimuksessa, ”utehåll” ei ole sanana kovin spesifi eikä tarkkarajainen. Sillä on tiukka suhde sisältöön, mutta se voi silti tutkijan näkökulmasta riippuen vaihdella.

Eräs ehkä ei kovin merkittävä taiteen tutkimuksen ongelma on jostain syystä jäänyt mieleeni, kun yhdessä Tutta Palinin kanssa katselimme Turun taidemuseon Gunnar Berndtson -näyttelyä vuonna 1998. Tarkastelimme muun muassa maalausta, jonka sisältöä en enää tarkkaan muista, mutta siinä esiintyvän naishahmon käsivarren asento kiinnitti Tutan huomion, sillä se ei näyttänyt luonnolliselta. Oliko kysymyksessä taiteilijan taitamattomuus vai tahallinen poikkeama korrektista ihmisvartalon kuvaamisesta? Asentovirhe herättää huomiota Gunnar Berndtsonin taiteen yleistä taustaa vasten katsottuna, sillä tämän töille on ominaista erityisen luonteva ruumiinasentojen kuvaus. Berndtsonin ihmishahmot ovat omiaan synnyttämään välittömän vastakaian katsojan ruumiintunnon, jonka kautta syntyy yhteys

peruukkipäisiin taiteentuntijoihin Louvressa tai liittyminen taiteilijan ateljeessa musiikkiesityksen kuuntelijoihin.

Sikäli kuin edellä mainittu asentovirhe ei ole satunnaista kömpelyyttä, vaan tarkoituksella tehty painotus, sitä voisi tutkia Bo Ossian Lindbergin ”utehållin” näkökulmasta. Edellä mainitussa Erwin Panofskyn kuvantutkimuksen ”ikonografis-ikonologista” metodia käsittelevässä kirjoituksessa, ”Om innehåll och utehåll i bilder”, joka on hiljan postuumisti julkaistu uudestaan verkko-aikakauslehti *ICO-Iconografisk postissa*¹, Lindberg pyrkii selventämään kuvan fyysisen olemuksen (innehåll) ja siitä lähtevien tietopuolisten liittymien, erityisesti ikonografiseksi luokiteltavien merkkien antamien herätteiden (utehåll) tutkimuksellista asemaa ja sen osuutta teoksen ymmärtämisessä eli merkityksen muodostamisessa.²

Berndtsonin edellä mainitun teoksen taupauksessa ”virhe”, joka fyysisesti on kuvan sisältöä, on siis ehkä tähdätty vaikuttamaan katsojan havaintoon, joka kuuluu ”utehållin” maailmaan, vaikka kysymyksessä ei tietenkään ole ikonografisesti tulkittavasta merkistä. Näyttelyssä käyntimme aikoihin Tutan väitöskirjatutkimus oli ajankohtainen.³ Siinä 1800-luvun muotokuvien ja ryhmä- tai miljöömuotokuvien kulttuuriset merkit nähdään yhteiskunnan läpäiseviä sukupuolittuneita käytäntöjä ja arvostuksia vahvistavina ja siten myös paljastavina, ei niinkään yksittäisten taiteilijoiden kannanottoina, vaan

heidän ylläpitämäänsä ja ainakin osittain reflektioimattomiin konventioihin liittyvinä. Metodisesti Tutan tutkimustyö on edellyttänyt taideosten yksityiskohtien tarkkaa erittelyä, sillä juuri teosten ”mikrotasolla” tapahtuu hänen mukaansa vinoutuneen sukupuolittuneisuuden ”oireilua”.

Panofskya seuraten Lindberg tekee tai näyttää tekevän selvän eron ikonografisen ja ikonologisen tutkimustason välillä. Jälkimmäiseen kuuluu muun muassa ”historiallinen tausta” tai ”yhteiskunnalliset” kysymykset. Hän huomauttaa, että Panofskyn ikonografis-ikonologinen metodi toimii parhaiten 1400–1500-lukujen taiteen tutkimuksessa. Se tuskin ihmetyttää, sillä metodi on kehitetty juuri sen aikakauden taideosten tarkastelussa. Ikonografiset selvitykset koskevat kuvan ”utehallia”, mutta Lindberg laajentaa käsitteen toiminta-alueetta toteamalla, että se on se mikä katsojalle on kulttuurisessa mielessä tuttua tai tunnistettavaa.⁴

Tutan väitöskirjatutkimuksen aineistoon ei ikonografis-ikonologinen menetelmä, sellaisena kuin sen Panofskyn soveltamana tunnettu, oikein sovellu. Taide instituutiona ei 1800-luvulla ollut enää sama kuin renessanssin aikana, siitä huolimatta, että Tutan väitöskirja-aineistosta löytyvät motiivit, joita juuri 1500-luvulla alkaa esiintyä taiteessa enenevästi eli muotokuvat, ryhmämuotokuvat ja ihmiset toimintaympäristöissään. Ratkaiseva ero, joka on myös periaatteellinen, on aiheiden sekularisoituminen ja mytologisten elementtien poisjääminen. Metodologisesti (huom. ei metodisesti) Tutan tutkimuksen lähtökohta on, että taide on juuriltaan ja olemukseltaan yhteiskuntaa siinä missä muutkin sen prosessit ja toteuttaa siinä vallitsevia ihanteita ja normeja tai asetuu ehkä vastustamaan niitä. Taideteoksen ”ymmärtäminen” ei pääpiirteissään perustu erityiseen, väliin tulevaan merkitystasoon eli koodattuun ikonografiseen apparaattiin. Realismin taiteen kulttuuristen merkkien viitekehys, ”utehall”, on kokemuksen pohjal-

ta tunnistettava toimintaympäristö.

Olisiko metodologinen lähtökohta, joka ei priorisoi ikonografisia tai ylipäätään tekstijärjestelmiä, mahdollinen, tai suorastaan paremmin taiteen merkityksiä avaava, myös renessanssin taiteen tutkimuksessa? Tällaisen näkökulman Italian 1400-luvun taiteeseen tarjoaa Michael Baxandallin *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*.⁵ Baxandallin kuva-analyysit ovat Lindholmmin ”utehallin” alueetta, mutta ikonografisen tunnistamisen sijasta niiden viitekehys on ”ruumiillinen” ja taideyleisön omien käytäntöjen maailma eli katseet, liikkeet, tanssiasteleetit, eleet ynnä muut erityisesti seremonioissa, mutta myös arjen toimissa. Baxandallin tapa rakentaa tulkintasfääriä on saanut poikkeittieteellistä vastakaikua tahoilta, joita taidehistorian sisäiset diskurssit harvemmin kiinnostavat. Sitä ovat kommentoineet muun muassa etnologi Clifford Geertz ja sosiologi Pierre Bourdieu.⁶

Ossian Lindbergille ”innehåll”, sisältö, tarkoittaa vain ja ainoastaan sitä, mitä katsoja voi kuvan aineellisten ominaisuuksien perusteella nähdä tai havaita. Kommentoidessaan Lindbergin ”utehallia” Jan von Bonsdorff pitää sisällön rajaamista materiaaliseen teokseen problemaattisena ja viittaa kuvan ominaisuuteen tarjota ainesta sellaisenkin ”näkemiselle”, jota kuvassa ei esiinny, mutta jota se implikoi, esimerkiksi tilan jatkumisena kuvan rajojen ulkopuolelle.⁷ Tässä siirrytään kuitenkin katsojan eli kuvan vastaanoton ja ”vapaasti assosioivien” tulkintojen puolelle. Kuvan tekijä on voinut tarkoittaa tulkintaa, joka useimmille katsojille nousee ajatuksiin, mutta hän ei pysty kuvallaan täysin kontrolloimaan sitä, mitä se katsojan mielessä herättää. Lindbergille, joka itse oli monipuolinen ja taitava kuvantekijä, on täysin selvää, että kuva materiaalisena esineenä on tekijänsä tuote. Tämä hallitsee sen mitä kuvaan kuuluu ja mitä siihen ei kuulu sekä tekemiseen vaaditun teknisen apparaatin. Sisältö on teoksessa se kokonaisuus,

jonka taiteilija tuottaa ja panee esille. Kuvasta alkavat tapahtumat ja ilmiöt ovat vastaanottoa, tulkintaa ja kritiikkiä, tunteenomaista tai tiedollista, mutta ”utehällia”.

Sisällössä korostuu kaksi asiaa, taiteilijan tekninen suoritus ja hänen tekijänoikeutensa. Edellinen tarkoittaa, että teos on taiteilijan aikaansaannos, jonka olemassaoloa hän hallitsee (kunnes on kaupassa tai muuten siirtänyt teoksen toiseen omistukseen). Jälkimmäisellä en tässä tarkoita teoksen laisäädännöllistä asemaa, vaan sitä, että se kantaa lausumaa, viestiä tai toteamusta samassa mielessä kuin teksti. Se ilmaisee tekijän näkökannan tai mielipiteen, jonka esittämiseen hänellä on ilmeinen oikeus. Vastaanottoon kiinnittynyt taiteen tarkastelu ei aina riittävästi huomioi, että taideteoksen sisältöön (inhääll) kuuluu immateriaalinen puoli, joka sekin on taiteilijan hallinnan aluetta. Käytännössä nämä distinktiot ovat vaikeasti määriteltäviä ja aiheuttavat toisinaan ylireaktioita ja sekavia kiistoja, mutta periaatesinänsä on selvä. Esitykset, että taiteilijoiden tulee teoksissaan ottaa huomioon galleriayleisön mieltymykset ja pyrkiä siihen, että näyttelykäynnistä tulee tyydyttävä tai peräti euforinen kokemus, jollaista takavuosina joskus kuultiin, ovat ennakkosensuuria, joka kieltää taiteilijan omantakaisen ajattelun ja oikeuden sitä omalla tavallaan ilmaista.

Väitettä, että kuvalle ei ole esitettävissä mitään ”oikeata” tulkintaa Lindberg pitää järjettömänä (orimlig).⁸ Ikään kuin taiteilija olisi tehnyt kuvansa sattumanvaraisesti, ilman päämäärää tai tarkoitusta. Tällaista kai esittävät ne, jotka kuvan tulkinnassa haluavat ohittaa ”utehällin” ja mennä pelkän katsomisen pohjalta ”suoraan asiaan”. Voi olla, että todistusmateriaalin puuttuessa kuvaa ei pystytä tulkitsemaan yksiselitteisesti, mutta se ei merkitse, että kuvalla ei ole koskaan mitään tarkoitettukaan. Lindberg ei kiellä, etteikö kuvan vastaanotossa annetut merkitykset voi aikojen kuluessa muuttua, ja hänen mielestään olisi virhe ohittaa tällaiset muutokset,

sillä ne kertovat tulkintakentän inhimillisistä, poliittisista, taiteentutkimuksellisista ja mentaalihistoriallisista muutoksista.⁹

Merkitykset muuttuvat kuitenkin taideteoksen ”sisällön” ehdoilla. Sisältö on muuttuneissa tilanteissakin edelleen ihmisten välisen suhdeverkon solmukohta, joka herättää ja kanavoi tunteita ja aatteita ja joka joskus myös nostattaa toimintaan (vertaa ikonoklasmit ja patsaiden kaatamiset). Tutun väitöskirjatutkimus on oiva esimerkki siitä, miten taiteen tutkimus voi toimia tulkintakentän muutosvoimana. Teosanalyysi uudesta – feministisestä – näkökulmasta ei muuta teosten sisältöä, mutta laajentaa tulkintakenttää. Kuvat, jotka ovat aikoinaan vastanneet tekijän, tilaajan, mallien ja taideyleisön yhteisiä arvoja ja asenteita, osoittautuvat problemaattisiksi, kun nuo arvot ja asenteet otetaan kriittisen tarkastelun kohteiksi.

Onko taideteoksen alkuperäinen muoto, sen sisältöisenä (Lindbergin tarkoittamassa mielessä) kuin se tekijän käsistä on lähtenyt, tutkimuksellisesti priorisoitu verrattuna mahdollisiin myöhempiin muodonmuutoksiin? Tämä riippuu siitä, miten tärkeänä tekijänoikeutta pidetään eli miten pitkälle kunnioitetaan taiteilijan oikeutta teokseensa, silloinkin kun hän ei enää itse ole elossa. Tekijän tarkoitusperät ja taidot sekä tekovaiheissa vallinneet sosiaaliset ja materiaaliset edellytykset ovat olleet ratkaisevia sille, että teos ylipäättään on olemassa ja merkityksenantoprosessi käynnistynyt. Koska vastaanottoa ilman tarjottua havainnon kohdetta ei voi olla, vaikuttaa siltä, että teoksen syntyä on pidettävä erityisen tärkeänä tutkimuskohteena. Muutos, jonka teos on maailmassa aikaan saanut, lähtee sen ”syntypisteestä”, joka siis pohjustaa myös mahdolliset myöhemmät muutokset teoksessa ja sitä koskevissa tilanteissa. Kysymykset niin sanotusta vastaanotosta ovat itsessäänkin kiinnostavia, mutta alkuperäiseen sisältöön nähden sekundaarisia.

Alkuperäiseen sisältöön kiinnittyvää tutkimustehtävää, joka juuri ”utehällin” tutkimisen kautta yrittää selvittää merkityksenmuodostusta, on joskus arvioitu mahdolltomaksi, koska tutkija ei muka voi tuntea tekijän teokseen aikoinaan liittynyttä ajatuksen juoksua eli tutkimuksen esteenä on vierassieluisuusongelma. Jos teos kuitenkin on materiaalisena olemassa, se on tulosta toimista, joista on syntynyt objektiivista näyttöä. Tutkimus on kohdistettava tähän näyttöön, joka yhdessä fyysisen sisällön kanssa muodostaa taideteoksen. Teoksen voi siis rakentaa uudestaan tai rekonstruoida tutkimuksen avulla, ja jos pitäydytään alkuperäistä koskevaan tietoon ja vältetään anakronistista ”sekoilua”, on jopa mahdollista tavoittaa sellaistaakin, mikä viittaa taiteilijan ajatuksen juoksuun. Silloin ollaan kuitenkin tulkinnassa, sisällön ja ”utehällin” ulkopuolella, itse asiassa Panofskyn ikonologisessa vastaanotossa, jossa päätöksiä teosten merkityksestä tekee ”sivistynyt” tutkijajuhki.

Vaikka ”utehällia” koskevaa aineistoa monasti löytyy enemmän kuin tutkimuksen alussa on kuvitelu, täydellistä rekonstruktiota, missä kaikki detaljit ovat paikallaan kuin palapelissä, ei välttämättä synny, ja synnä on usein näytön tasolla oleva ristiriita tai tulkintaongelma. Teosta koskevaa todistusaineistoa, esimerkiksi asiakirjoja, ei ole valitettavasti tuotettu tulevaisuuden tutkijaa silmällä pitäen, ja tämä saa usein tyytyä pelkkiin todennäköisyyksiin ja hypoteesien rakentamiseen.

Taideteokset synnyttävät katsojissa erilaisia yksilöllisiä tai yhteisöllisiä assosiaatioita muun muassa koska ne ovat ”todellisemmin” läsnä olevia kuin tekstinä tarjotut kuvaukset.¹⁰ Tarkasteltiin niitä mistä näkökulmasta hyvänsä, niiden historiallisuutta on vaikea kieltää. Heti kun materiaalisen tuottamisen prosessi on päättynyt, teos siirtyy ”historiaan” muun muassa erilaisten tulkintojen ja selvitysten kohteeksi. Taideteokset viestivät vain rajallisesti menneiden aikakausien ih-

misistä, mutta sellaisinakin niiden erityinen informaatio tiivistyy työstössä, jonka materiaallinen muoto säilyttää.

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

Viitteet

- 1 Bo Ossian Lindberg, ”Om innehäll och utehäll i bilder, “ *ICO-Iconographisk post*, nro. 2 (2021): 65–85. <https://ojs.abo.fi/ojs/index.php/ico/article/view/1746>
- 2 Panofskyn oma, paljon huomiota saanut esittely ”metodistaan” sisältyy kahtena, toisistaan poikkeavina versioina hänen artikkelikokoelmiinsa *Meaning in the Visual Arts* (Garden City, N. Y.: Doubleday Anchor Books, 1955) ja *Studies in Iconology* (New York and Evanston: Harper and Row, 1962 [1939]).
- 3 Tutta Palin, *Oireileva miljöomuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina* (Helsinki: Kustannus Oy Taide, 2004).
- 4 Lindberg 2021, 70.
- 5 Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style* (Oxford/New York: Oxford University Press, [1972] 1985).
- 6 Geertz, Clifford, *Local Knowledge* (London: Fontana Press, [1983] 1993, 102–108; Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* (Cambridge: Polity Press, [1992]1996), 313–321, 334.
- 7 Jan von Bonsdorff, ”Några reflexioner kring Bo Ossian Lindbergs begreppspår ’utehäll’ och, ’innehäll,’ teoksessa *Songs of Ossian: Festschrift in Honour of Professor Bo Ossian Lindberg*, Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 27, eds Åsa Ringbom & Renja Suominen-Kokkonen (Helsinki: Taidehistorian seura 2003), 15–19, 16.
- 8 Lindberg 2021, 67.
- 9 Lindberg 2021, 73–74.
- 10 Lindberg 2021, 70.

Marie-Sofie Lundström

DEN DIALOGISKA BLICKEN

Närvaro och performativitet i Edvard Westermarcks (1862–1939) antropologiska fotografier från expeditioner i Marocko 1898–1913

doi.org/10.23995/ths.673.c1183



Bild 1. Fotograf okänd, *Gruppporträtt, sittande från vänster i förgrunden: Sîdi Abdsslam I; i mitten professor Edvard Westermarck; till höger Sîdi Rahhal; stående i bakre raden från vänster: Tousi; Abdlkrim, Sîdi Abdsslam II.* Fotografi, 1904–08. Åbo Akademis bibliotek/ Bildsamlingarna (1975/35:186).

Det finns en klart visuell dimension hos sociologen, socialantropologen och moralfilosofen Edvard Westermarck (1862–1939)¹ i och med hans antropologiska dokumentationsfotografier från hans expeditioner i Marocko 1898–1913. Under sitt liv som vetenskapsman reste han vitt och brett i Marocko vilket ingen annan västerlänning

hade gjort före honom. Hans totalt 21 expeditioner infaller mellan åren 1898 och 1926, de viktigaste ägde rum vid tiden före första världskriget (1898–1913).² I sina publikationer använder han fotografierna som stöd till texten. De illustrerar såväl ett antal av hans viktigaste vetenskapliga publikationer som de till allmänheten riktade, populärt hållna

Sex år i Marocko (1918)³ och *Minnen ur mitt liv* (1927), vilket visar att de hade både forsknings- och känslövärde för honom.⁴

Under sina expeditioner besökte han olika folkslag i landet; han fotograferade araberna i städerna, i tältbyarna och på slätten, samt berber och representanter för det judiska folket i Stora Atlasbergen.⁵ Det första belägget för att Westermarck ägde en kamera är från 1899, och året därpå inledde han sin fotokarriär på allvar. I ett brev från Marocko daterat i oktober 1900 skrev han att han hade sin kamera med sig men att han aldrig tidigare hade experimenterat med tekniken.⁶ Men som hans ofantliga fotografiska eftermäle visar, blev han snabbt van att hantera kameran.

I det följande diskuteras ett urval Westermarcks antropologiska fotografier som föreställer människor, med syftet att analysera hur närvaro och performativitet uttrycks i bilderna. Granskningen sker i ljuset av hur fotografier har utnyttjats inom antropologisk forskning. Med utgångspunkt i hur man kan karaktärisera Westermarcks dokumentärfotografier, ligger fokus på hur subjektets närvaro och blickens funktion kan bestämmas och hur vi som betraktare uppfattar bilderna. En annan viktig fråga berör i motiven inbyggda binära spänningar, och fokus ligger här på andrafiering.

Primärmaterialet utgörs av ett antal av Westermarcks antropologiska bilder i vilka människan står i fokus. Fotografierna föreställer kvinnor och barn, samt män i olika åldrar. Urvalet avgränsas till bilder i vilka personerna är stilla och ser in i kameran. De analyserade fotografierna är från ca 1900 framåt, då Westermarck inledde sin fotokarriär, och är tagna under expeditionerna före första världskriget; efter 1913 återvände Westermarck till Marocko först 1923. Under de senare vistelserna företog han inte längre expeditioner in i landet, utan bedrev sin forskning från bostaden utanför Tanger.⁷ Därför är det osannolikt att bilderna i

samlingen skulle vara från tiden efter kriget. Exakt tidpunkt för deras tillkomst kan emellertid inte alltid ges.⁸ Fotografierna och deras negativ är bevarade i Westermarcks bildsamling vid Åbo Akademis bibliotek.⁹

Antropologen Elizabeth Edwards teorier styr diskussionen om det avbildades närvaro (*presence*), medan begreppet performativitet är lånat från teaterforskningen. Den foto-teoretiska frågeställningen förankras i den dualism som uppstår i spänningarna mellan det avbildade och åskådaren. I det avslutande kapitlet ligger huvudfokus på huruvida Westermarcks fotografier kan granskas med hjälp av postkolonial teoribildning. Diskussionen kretsar kring om man i bilderna kan urskilja tecken på andrafiering och en motsättning mellan ”oss” och ”dem”.

Antropologi och Westermarcks fotografering

Etnografin och sedermera antropologin intresserade sig för kulturer som på grund av moderniseringen höll på att försvinna,¹⁰ varför det blev angeläget att dokumentera dem även i bild. Dylka idéer låg i tiden då Westermarck planerade nästa steg i sin karriär under 1800-talets sista år.¹¹ Början på hans bana som antropolog och hans ankomst till Marocko inföll under en tid då vetenskapens professionalisering inleddes.¹² Westermarck kom att på många avgörande sätt bidra till denna utveckling, och var för en tid en ledfigur för socialantropologin, vars program han var med om att skapa.¹³

Westermarcks forskningsmetodologi, deltagande observation i fält, innebar att leva tillsammans med den studerade kulturen för att få förstahandsinformation.¹⁴ Han lärde sig det arabiska språket och berberdialekter för att kunna kommunicera med det folk han studerade. Hans forskningsrapporter från expeditionerna är mycket detaljerade och tradig läsning.¹⁵ I det hänseendet skiljer de sig markant från hans fritt uppfattade fotografier.



Bild 2. Edvard Westermarck, *Genrebild: En kvinna sitter och spinner garn med sin son som står i helfigur i ett ökenlandskap i Fez, Marocko. De båda tillhör stammen riff-berber.* Fotografi, 1904-1908. Åbo Akademi bibliotek/Bildsamlingarna (1975/35:114).

Motivkretsen i Westermarcks fotografier är blandad. I de marockanska fotografierna dokumenterar han den marockanska vardagen. Människor som huvudmotiv utgör grovt räknat nästan hälften av bilderna, resten föreställer seder och bruk, traditioner, samt religiösa riter och platser, såsom undergörande grottor, heliga stenhögar och helgongravar. Därtill finns många vyer från de byar han besökte, och landskap. Till bilderna hör även många fotografier som föreställer medlemmarna i hans expeditioner samt hans lokala vänner och guider/tjänstefolk, hans läger och bostäder. Tommy Lahtinen noterar att Westermarck inte hade artistiska ambitioner, utan bildernas syfte var rent praktiskt. Det verkar inte heller som om han dokumenterat expeditionerna systematiskt.¹⁶

Speciellt i fotografierna från centrala Marocko där Westermarck stannade med berberstammarna under senare expeditioner, är stämningen avslappnad och uppriktig.¹⁷ En av dem föreställer en berberkvinna med en slända, bakom henne står ett barn (bild 2). Båda ser direkt på betraktaren, och deras närvaro är stark. I bakgrunden ser vi det tomma landskapet. Westermarcks förhållande till de marockanska berberna kommer här tydligt till uttryck. Redan 1899 konstaterade han i ett brev hur han kände sig lättad och lycklig bland detta folk, som lever i en helt annan

tidsålder och som djupt föraktar sådant som man betraktar som nödvändigt i Europa.¹⁸

Antropologin som vetenskap och fotografitekniken utvecklades parallellt, de växte så att säga upp tillsammans. Då Westermarck begav sig till Marocko 1898, var användningen av fotografier givetvis inget nytt eller ovanligt. "Antropologi" betydde under största delen 1800-talet i allmänhet att någon annan samlade materialet på plats – det kunde vara t.ex. missionärer, handelsmän eller administratörer i kolonierna – för att sedan underkastas en teoretisk analys i någon av de europeiska kulturmetropolerna, så som Oxford, Paris, Berlin och annanstans. Men i och med att fältarbete i slutet av århundradet blev allt vanligare, började man förstå att fotografier var ett centralt verktyg för insamlandet av data. Antropologen skulle själv samla in sitt material, och fotografiet ansågs vara en pålitlig dokumentationsmetod.¹⁹

En viktig pionjär inom antropologiskt fältarbete och fotodokumentation är etnologen Alfred C. Haddon (1855–1940). Han företog flera expeditioner till Torres Straitöarna mellan Australien och Nya Guinea, en kamera (kinematograf) införskaffades uttryckligen för den första expeditionen 1888.²⁰ En av de senare expeditionerna startade från London vid samma tid som Westermarck begav sig till Marocko för första gången 1898.²¹ Enligt Olli Lagerspetz och Kirsti Suolinna hade de två antropologerna tät kontakt.²² Haddons senare "performativa" fotografier är intressanta med tanke på Westermarck: bilderna präglas av social interaktion och relationer.²³ De liknar vid första anblick Westermarcks mer "rörliga" bilder. Två exempel är ett fotografi av förberedelserna för ett bröllop i Brisch (bild 3), och hans bildserie av den lokala shamanen Herma i Marrakech (bild 4).

År 1899 utgav Haddon boken *Notes and Queries*, i vilken ingick råd och anvisningar för hur antropologer skulle använda bilder.



Bild 3. Edvard Westermarck, *Förberedelser för bröllop i Brisch*. Fotografi, ca 1900–1913. Åbo Akademis bibliotek/Bildsamlingarna (1975/35:51).

Den byggde vidare på E. B. Taylors handbok från 1872 som ansågs bristfällig med tanke på hur fotografiskt material skulle samlas in och användas. Haddons version skulle i sin tur revideras 1912, och det var i den formen den hamnade i händerna på polacken Bronisław Malinowski (1884–1942), sedermera brittisk medborgare. Malinowski blev en förgrundsfigur för arbete i fält, vilket enligt Christopher Pinney även förändrade användningen av fotografier vid materialinsamling.²⁴

Deltagarna i Haddons expeditioner, liksom Haddon själv, var inte antropologer, utan det var deras elever som blev de första professionella antropologerna.²⁵ Då Westermarck från och med 1904 föreläste i sociologi vid London School of Economics, inledningsvis som lärare och därefter som deltidsanställd professor (1907–1930), blev de flesta av den tidens ledande namn inom brittisk socialantropologi hans elever. Till dem hörde även Malinowski, som kom till London 1910, troligen på uppmaning av Haddon. Westermarcks tidiga stöd och vänskap var viktiga för Malinowski, även

om deras relation senare kom att präglas av konkurrens.²⁶

Det finns således ett tydligt samband mellan Malinowski och Westermarck, som tillsammans med C. G. Seligman (en av deltagarna i expeditionen till Torres Straitöarna) handledde Malinowskis doktorsavhandling.²⁷ Malinowskis metod var i likhet

Bild 4. Edvard Westermarck, *Herma i Marrakesh*. Fotografi, ca 1900–1913. Åbo Akademis bibliotek/Bildsamlingarna (1975/35:469)



med Westermarcks deltagande fältarbete. Metoden har ansetts inleda den moderna antropologin på 1920-talet, då Malinowski blev dess förgrundsfigur. Den påverkade speciellt den brittiska antropologin en mycket lång tid framöver. Men David Shankland argumenterar att det handlar om en betydligt komplexare process, i vilken Westermarck hade en framstående position, långt före Malinowski. I mångt och mycket är han den felande länken mellan den äldre och yngre generationens antropologer.²⁸

Christopher Pinney menar å sin sida att det var Malinowskis performativa fotografier av människor i olika situationer som revolutionerade den internationella antropologiska forskningens användning av fotografier som arbetsredskap. Malinowskis *Argonauts of the Western Pacific* (1922), rikligt illustrerad med fotografier, är hans vetenskapliga genombrott. Den bygger på fältarbete från en sex år lång vistelse i Melanesien 1914–1920, dit han begav sig sannolikt på Haddons initiativ. Under resan ackumulerades ett stort fotografiskt material på över 1000 bilder.²⁹ Bokens utgivning markerar början på Malinowskis väg mot berömmelse; han fick genast anställning vid London School of Economics, där

han efter diverse undervisningstjänster fick anställning som professor 1927.³⁰

Liksom Malinowskis fotografier från Melanesien ger också Westermarcks tidigare bilder från Marocko ett intimt, icke-arrangerat och avslappnat intryck – i motsats till Haddon, som ibland kunde återskapa t.ex. religiösa riter som kristna präster hade förbjudit.³¹ De personer Westermarck avbildar, och sättet de ser på betraktaren, gör att det som kanske annars hade uppfattats som teatraliskt posering minskar. I bild 5 står samtliga personer, män och en pojke, stilla och ser direkt på fotografen. I all sin enkelhet ger bilden ett okonstlat och direkt intryck, ett fruset ögonblick. Förhållnings-sättet förekommer åtskilliga år tidigare hos Westermarck än hos Malinowski.³²

Närvarande blickar

Utgångspunkten för den efterföljande analysen är att en känsla av närvaro är stark i alla de Westermarcks bilder som granskas, dvs. det är bilder av människor som likt männen i den föregående bilden ser in i kameran. De har stannat upp i sina sysslor och poserar avslappnat inför fotografen. På en nivå,



Bild 5. Edvard Westermarck, Marocko: arabby vid vägen till Fez med ursprungsbefolkning. Fotografi, 1908. Åbo Akademi bibliotek/Bildsamlingarna (1975/35:118).

konstaterar Elizabeth Edwards, är närvaro alltid inbäddad i fotografier, och har med fotografiets materialitet att göra. Det är det fotografiska mediets faktum, och syftar till den stund då det avbildades fysiska kropp varit där, närvarande, en stund som någon genomlevt.³³

Fotografering är en social akt, och för antropologen en del av fältarbetet. I det följande anpassas Edwards definition av begreppet *presence*, närvaro, för att granska hur det kommer till uttryck i Westermarcks människobilder. Edwards utgår ifrån att antropologens fotografering under fältarbeten alltid varit en naturlig del av socialisering och affekt, och att det är närvaron som både kvalificerar och konkretiserar affekten. Hon hittar en parallell i historiografin och dess strävan efter att förstå meningen med upplevelser. Edwards lånar historiefilosofen Eelco Runia, som anser att närvaro (*presence*) innebär att vara *i kontakt* (min kursivering) antingen bokstavligen eller metaforiskt, med människor, föremål, händelser och känslor som gjorde dig till den person som du är, kombinerat med en känsla att allt plötsligt kan ta slut.³⁴

I Westermarcks bilder av människor möter vi allt från barn som nyfiket följer med fotografens rörelser till kvinnor som utför sina dagliga sysslor, och män som vänder sin blick mot fotografen (bild 6: Rif-berber och arabgosse). Figurerna är avbildade både

i närbild och från avstånd, i vissa ser man skuggan av fotografen. af Hällström noterar att det förefaller som om människorna inte alltid förstod att han fotograferade dem; han tog tillfället i akt när de nyfikna byborna ställde sig att stirra på honom där han satt bekvämt på sin tältstol.³⁵ Då det gäller de bilder som analyseras här utgår jag ifrån att de avbildade varit medvetna om att de blivit fotograferade.

Edwards för fram att ett fotografi är ett ögonblick, positivt eller negativt, lyckligt eller skrämmande, som någon levde igenom, dvs. kroppens närvaro i tiden. Denna ståndpunkt kan spåras i en bild, säger hon, genom att varje bild har potential att avslöja världen – en iscensättning (*setting*) för mänsklig erfarenhet, som man så att säga kan riva ut från bilden. Hon hänvisar till Roland Barthes i *Camera Lucida* och konstaterar att han inte enbart funderar på frånvaro av det avbildade, utan även på närvaro.³⁶

Enligt Barthes är varje fotografi ett certifikat över just närvaro. I bilden finns en verklighet som man inte längre kan röra, och det viktiga är att det har *evidential force*. Detta har emellertid inte med objektet som objekt att göra, utan med tid.³⁷ Det man ser är just ett levtt ögonblick. Bilden blir ett bevis för att något ägt rum. Westermarcks fotografier av berberstammen Aith Yúsi från den fjärde resan 1909–1910 är speciellt bra exempel på detta. De bevarade bilderna är cirka 20



Bild 6. Edvard Westermarck, *Rif-berber och arabgosse. Tre marockaner i bröstbild*. Fotografi, ca 1900-1913. Åbo Akademis bibliotek/Bildsamlingarna (1975/35:1).

Bild 7. Edvard Westermarck, *Marocko: I Aith Yúsi*. Fotografi, 1909-1910. Åbo Akademis bibliotek/Bildsamlingarna (1975/35:117).



Bild 8. Edvard Westermarck, *Bybor från slättbygden i Ulad Râfa i Dukkâla* (Marocko). Fotografi, ca 1900-1913. Åbo Akademis bibliotek/Bildsamlingarna (1997/36:31).



och karaktäriseras av stor spontanitet.³⁸ Den bild vi ser här föreställer två kvinnor stående i helfigur framför ett tält (bild 7). Den ena kvinnan täcker ansiktet med händerna, den andra ger ett mer avslappnat intryck. Längst till höger och i bakgrunden skymtar två män. Båda kvinnorna ser direkt in i kameran. Själva fotograferingsögonblicket är nästan plågsamt närvarande, speciellt i och

med gesten med vilken kvinnan täcker sitt ansikte. Hennes ansikte är dolt, men vi kan ändå se henne kika fram bakom händerna.

Ytterligare ett fotografi av Westermarck är ett exempel på närvaro (bild 8). Det föreställer några bybor framför deras tält, i förgrunden till vänster ses en man, i mitten mot bakgrunden en kvinna. Längst till höger lutar sig en person in i bilden, en leende

ung kvinna. Hennes leende är rättfram, och i förhållande till de två andra är hennes pose spontan, mer levande och därmed närvarande. Detta gör att direktheten och därmed deras dokumentativa värde ökar. Edwards noterar att det är detaljerna, till exempel armar som rör vid varandra – eller som i det här fallet det flyktiga leendet – som ger stöd för närvaron, stunden som någon genomlevt, liksom med kvinnan som täcker sitt ansikte med händerna (se bild 7).

Hos Westermarck ses närvaron således i rättframma blickar som ser direkt in i kamera, deras stillhet (de har stannat upp ett ögonblick för fotograferingen), och posen de antagit utan att formellt posera. Poserandet förekommer i stället i arrangerade grupporträtt från expeditionerna (se bild 1 i början av artikeln), och andra bilder av Westermarcks medhjälpare och vänner i Marocko. I enlighet med Edwards kan man karaktärisera Westermarcks bilder som privilegierade platser för kommunikation som ger en stark känsla av kulturbad (immersion). De markerar den personliga upplevelsen av fältarbetet, och ger auktoritet och trovärdighet åt berättelsen om vad som hade kunnat ses.³⁹

Blickens performativitet

I det följande kretsar diskussionen kring performativitet, som är starkt kopplat till olika sorters närvaro. Det är viktigt att i sammanhanget reflektera över begreppet, eftersom analysen av Westermarcks bilder visar att de är starkt präglade av en närvaro som överbygger avståndet mellan fotograf och modell. Performativitet i fotografier ska i just detta sammanhang förstås som frusna ögonblick, vilket gör dem ideala för dokumentation och arkivering av efemära händelser. Fotografiets ontologi är i sig själv kopplat till performativitet (*performance*). Man kan återknyta till Barthes i *Camera Lucida*, där han hävdar att fotografiets natur baserar sig på just posen, hur någon eller

något så att säga betar sig i bilden.⁴⁰ Performativitet handlar också om att bilden så att säga flyttar utanför ramarna och åsamkar (kraftiga) känslor hos betraktaren, affekt.⁴¹

Då man talar om performativitet behöver man ta i beaktande iscensättning, ”staged photography”. Enligt Joel Anderson och Wiebke Leister, som diskuterar bokstavligen teater och fotografering av teaterföreställningar, finns det en skillnad mellan iscensatt fotografi som konstruktion och ”teaterfotografi” som dokumentation: den första är oäkta och falsk (inövat skådespeleri), det andra alltid autentisk och verklig (performans).⁴² Detta ska sättas i relation till Westermarcks fotografier, då man funderar på huruvida de talar *till* oss. Vilken är deras performativa *speech act*, såsom professorn i teaterkunskap Laura Levin formulerar det?⁴³ Mobiliteitsforskaren Jonas Larsen är inne på samma linje, att man bör intressera sig för vad själva fotografiet ”gör”, och inte koncentrera sig enbart på representationen.⁴⁴ Även Levin för fram att man bör ta reda på vad bilden presterar (eng. *perform*).⁴⁵ Samtidigt saknar bildens estetik betydelse.⁴⁶

Larsen uppmärksammar Edward Saids kommentar att representationen i sig är essentiellt teatralisk,⁴⁷ och Saids metafor för Orienten som en scen är inte långsökt att hänvisa till.⁴⁸ Man kan även kort nämna Timothy Mitchells Said-inspirerade analys av världsutställningen i Paris 1889. I analysen är hans utgångspunkt att spektaklet kan liknas vid ett skådespel som utspelade sig på en gigantisk scen. Genom att ta del av skådespelet lärde sig besökarna att se världen på ett differentierande vis.⁴⁹

Då man ser på fotografier från ett historiskt perspektiv – speciellt tidigare antropologiska bilder – var iscensättning länge normen, även om det finns undantag. Detta gällde största delen fotografering, inte minst på grund av att speciellt den tidiga fototekniken krävde stillastående objekt. Men även om tekniken senare tillät det,

har man fortsatt arrangera fotografierna, i både personligt och dokumentärt syfte; detta gäller inte minst antropologin. I och med iscensättningen upprätthöll man den koloniala diskursens asymmetri.⁵⁰

Där Edwards noterar att begreppen *gaze* och *representation* så att säga sätter punkt för vidare diskussion genom att vidmakthålla en kategori av exempelvis kolonialiserade subjekt,⁵¹ är begreppen fortfarande centrala inom turismantropologisk forskning.⁵² Inom turismantropologin utnyttjas även Dean MacCannells omdiskuterade begrepp ”iscensatt verklighet”, som i viss betydelse kan jämföras med ”staged photography”, och hans sätt att tolka främlingens binära sätt att förhålla sig till omvärlden.⁵³ Detta sätt att se på det Andra kan i vissa sammanhang relateras till antropologins ibland likartade förhållningsätt.

Fotografen är alltid närvarande vid fotograferingsögonblicket, och väljer sin utsiktspunkt – redan då uppstår ett motsatsförhållande. Även kamerans objektiv sätter begränsningar.⁵⁴ Men som Mette Mortensen konstaterar, är maktförhållandet mellan fotograf, modell och betraktare dynamiskt och historiskt föränderligt, varför det ligger nära till hands att den utomstående betraktaren identifierar sig med fotografen.⁵⁵ Främlingskap/utanförskap uppstår således genom att betraktaren ser på omvärlden som om den var en iscensatt teaterföreställning, en *representation*. Men som den efterföljande diskussionen visar, var Westermarck allt annat än en främling i Marocko. Tack vare bildernas performativitet är hans fotografier utrustade med en tydlig inkluderande egenkap, som uppstår genom blickens närvaro och dess ”agens” som gör bilden aktiv.

Westermarcks antikononialism

Edwards konstaterar att kolonialismen är starkt närvarande i många antropologiska bilder, och alljämt idag har modern antro-

pologi svårt att förhålla sig till sitt koloniala förflutna.⁵⁶ Men kan Westermarcks bilder tolkas utifrån en postkolonial teoribildning, som uttryck för *alienation* och ett motsatsförhållande mellan ”oss” och ”dem”? Westermarcks modeller har varken bett om uppmärksamheten eller getts möjlighet att protestera mot den, varför man kan fråga huruvida en slags *dualism* ändå förekommer i bilderna.

Svaret på den implicita frågan är beroende av många olika faktorer som talar emot en postkolonial läsning. Det första, mest uppenbara motargumentet är att fotografierna är från tiden före kolonisationen; Westermarcks tidiga vistelser i Marocko inföll till största del under en prekolonial tid. Landet hade heller aldrig varit del av det Osmanska riket (1299–1923), som sträckte sig över den nordafrikanska medelhavskusten fram till landets gräns. Marocko koloniserades först 1912 och blev självständigt 1956, varför den koloniala tiden är förhållandevis kort. Marockanerna hade även en restriktiv inställning till europeisk invandring.

Det marockanska samhället var givetvis genomsyrat av det koloniala inflytandet långt innan den faktiska kolonisationen ägde rum, och stegrades under tiden kort före. Det första decenniet av 1900-talet, då Westermarck vistades i Marocko, präglas av flera snabbt på varandra följande kriser, som slutligen ledde till att den koloniala perioden inleddes. År 1904 etablerade både Spanien och Frankrike en intressesfär, som följande år utlöste en kris när Storbritannien erkände Frankrikes närvaro i Marocko. Krisen fick en lösning först 1906. År 1911 följde den s.k. Agadirkrisen, och spänningarna mellan de europeiska stormakterna ökade. Detta ledde till fördraget i Fès 1912, som gjorde Marocko till ett protektorat, uppdelat mellan Spanien och Frankrike.

Westermarcks tidiga vistelser i Marocko, från 1898 fram till året före första världskriget, sammanfaller således med en

turbulent tid då det västerländskas närvaro blev allt påtagligare. Motsättningarna mellan lokalbefolkningen och kolonisatorerna fortgick och tiden efter kriget präglas av oroligheter som återkom med jämna mellanrum. Då det gällde interna konflikter med kolonialmakten, låg Westermarck sympatier hos lokalbefolkningen. Exempelvis i samband med berberupproret 1921–1926 i Riff-bergen i norr publicerades en intervju i *Turun Sanomat*, i vilken hans inställning till kolonisatorerna respektive berberna blir tydlig. Han attityd gentemot spanjorer och fransmän är nedlåtande och aningen syrlig, medan han uttrycker sig respektfullt om Abdel Krim och hans styrkor.⁵⁷

För det andra innebar Westermarcks deltagande fältstudier att leva tillsammans med det folk han studerade. Han kunde röra sig bland berberna tack vare hans gode vän Abdessalam el-Baqqali och andra lokala guider. Hans kommunikation med informanterna underlättades av hans kunskaper i det arabiska språket och många av de berbiska dialekterna.⁵⁸ Den antikonkonialistiska inställningen yttrar sig i hans programförklaring hur samhället ska studeras från en sociologisk utgångspunkt. I installationsföreläsningen för professuren i sociologi vid London School of Economics 1907 beskriver han hur en sociolog bör förhålla sig till sitt forskningsobjekt:

”[- -] *The sociologist must, so far as possible, cut himself off in thought from his relationships of race, country, and citizenship ; must get rid of those interests, likings, prejudices, and superstitions which have been generated in him by the life of his own society and his own time ; must look on the changes which social phenomena have undergone and are undergoing, without reference to nationality, or creed, or personal welfare [- -].*⁵⁹

Dilemmat med att Westermarcks fotografier svårigen kan granskas inom ramen



Bild 9. Edvard Westermarck, *Berberkvinna från centrala Marocko*. Fotografi, ca 1900–1913. Åbo Akademis bibliotek/Bildsamlingarna (1999/120:300).

för en postkolonial diskurs kan även diskuteras utgående från dem själva. Ett exempel är en bild som föreställer en berberkvinna med ett litet barn i famnen, huvudet av en häst ses till vänster, och i bakgrunden den tomma öknen (bild 9). I likhet med de flesta av de marockanska bilderna som föreställer människor ser kvinnan in i kameran, direkt på oss. Hennes blick är intensiv och allvarlig, det blir nästan något intimt över det. Kanske kunde hon betraktas som en anonym ikon över den kultur hon representerar, men en slutsats som genast kan dras är att bilden inte kan underordnas samma kategori av hur man i väst porträtterat orientalska kvinnor.⁶⁰ Den kunde lika väl föreställa en man.⁶¹

I fotografiet av kvinnan finns inget av den kolonialistiska sexualitet som kunde karaktärisera även antropologiska fotografier vid tiden för Westermarcks vistelser i Marocko. Den uppriktiga och porträttliknande bilden kan således inte betraktas som en europeisk

syn på det Andra, även om Westermarck givetvis var en produkt av det västerländska samhälle han kom ifrån. I stället uppvisar den stor värdighet och integritet i och med den dialogiska blicken mellan fotografen och den avbildade. Detta återspeglar även hans förhållande till marockanerna: han hyste stor aktning för det folk som han bodde hos under långa perioder under sina fältarbeten. Om vi som betraktare identifierar oss med fotografen Westermarck, ser också vi på den avbildade på samma vis, med respekt.

En ny syn på människan

Avslutningsvis några sammanfattande iakttagelser. Tidigare i texten har subjektens närvaro i bilderna granskats, och som bildanalysen visar, kännetecknas Westermarcks fotografier av affekt. De avbildades rättframma blick och hur de ser tillbaka på betraktaren gör att en stark känsla av närvaro uppstår, medan bildernas performativa egenskaper skapar ett dynamiskt förhållande till fotografen. En annan aspekt som bidrar till de avbildade människornas ”mänsklighet” är hur blicken rör sig *mellan* den avbildade och antropologen/fotografen: betraktarens blick returneras, vilket skapar en stark känsla av närvaro och gemenskap. Som Tutta Palin konstaterar, är fotografier verktyg för att överbygga avstånd, i stället för att tolkas enbart som alienerande representationer.⁶² Det är också bra att påminna om att Westermarcks antropologiska dokumentärfotografier inte är konstverk i egentlig mening, och ska inte jämföras med estetiserande porträttfotografi. Icke desto mindre accentuerar porträttformatet de avbildades individualism – och detta trots att de förblivit anonyma.⁶³

Den starka känslan av närvaro som finns i Westermarcks fotografier understöds av deras performativitet, det vill säga hur blicken *beter sig i och utanför bilden*. Begreppet har sitt ursprung i teaterforskningen och

befattar sig med binära motsatsförhållanden. De avbildade människornas blick *möter* fotografens blick, i stället för att blicken skulle vara ensidigt fotografens. Eller som Anderson och Leister förklarar det, invaderar blicken vårt rum genom att återbördar vår blick.⁶⁴ Den dialogiska blicken skapar närvaro i bilden, vilket destabiliserar maktförhållandet mellan fotografen och den avbildade. Westermarck kan inte betraktas som vare sig kolonialist eller orientalist, ej utgående från forskningsämnen, inställning, eller forskningsmetoder.

Vad gäller Westermarcks plats i den antropologiska fotohistorien hävdar jag att den i likhet med hans vetenskapliga insats hade en bestämd plats i händelseförloppet, när den klassiska, evolutionistiska antropologin sakta övergick till den Malinowskiska funktionalismen.⁶⁵ Haddon verkar ha haft visst inflytande på Westermarck då det gällde att utnyttja fotografiskt material vid fältarbete, men enligt min mening står Westermarck på egna ben gällande bildernas uttryck.

Uttrycket står i stället närmare Malinowskis, vilket understöds av bildanalysen. David Shankland påpekar att Westermarck hade stor, om inte avgörande betydelse för hur socialantropologin tog form, och att hans tankar påverkade Malinowski starkt.⁶⁶ Även Lagerspetz och Suolinna har visat, att Malinowski inspirerades av sin mentor Westermarck. De hörde till olika forskargenerationer, men deras vänskap var livslång och kännetecknas av ett ständigt idéutbyte.⁶⁷ Man kan anta att de diskuterade även fotografering, speciellt eftersom de hade samma förebilder. Malinowskis fotograferande hade, liksom uppenbarligen Westermarcks, sina rötter i Haddons handbok och i Seligmans råd och anvisningar.⁶⁸

Pinney menar att Malinowskis fotografier, liksom hans antropologi, var ”revolutionerande”, men de behöver sättas i relation till uttrycket och sättet hur de avbildade personerna framstår i Westermarcks tidigare

bilder. Hos Westermarck överspänner den närvarande och dialogiska blicken det alie- nerande tomrum mellan det avbildade och fotografen som förekommer i en mångfald tidigare antropologiska fotografier. Bilderna utmärks i stället av affekt,⁶⁹ vilket delvis bottnar i Westermarcks antikolonialism. De människor han avbildar uppvisar stor mänsklighet och individualism redan långt innan Malinowski reste till Melanesien 1914. Detta är direkt förknippat med den nya etnografen, som byggde på lång vistelse i fält, en förutsättning att samla omfattande fotografiskt dokumentationsmaterial. Så småningom internerades fotografiet så fullständigt i antropologernas arbetsmetoder att det blev osynligt.⁷⁰ Westermarcks fotografier har, precis som hans vetenskap, en given plats i den internationella, antropologiska fotohistoriens utveckling.

Docent Marie-Sofie Lundström är biträdande professor (tenure track) i konstvetenskap vid Åbo Akademi. Till specialintressena hör bl.a. exotism i finländsk bildkonst, konstnärsmobilitet under 1800-talet till ca 1950, och visu- ell antropologi. Lundström leder bokprojektet Nya perspektiv på Finlands konsthistoria.

Noter

- 1 För mer om Westermarcks livsgärning, se t.ex. Juhani Ihanus, *Kadonneet alkuperät: Edvard Westermarckin sosiopsykologinen ajattelu* (Helsinki: Kirjayhtymä Py & Suomen Antropologinen Seura, 1990); Olli Lagerspetz, "Biografi över Edvard Westermarck," *Filosofia.fi* (29.9.2007), <https://dev.filosofia.fi/sv/arkisto/biografi-over-edvard-westermarck>; Olli Lagerspetz & Kirsti Suolinna, Edvard Westermarck: *Intellectual Networks, Philosophy and Social Anthropology* (Helsinki: The Finnish Society of Sciences and Letters & The Finnish Academy of Sciences and Letters, 2014); Niina Timonsaari, *Edvard Westermarck: Totuuden etsijä* (Helsinki: Gaudeamus, 2017). Äldre litteratur omfattar t.ex. Rolf Lagerborg, *Edvard Westermarck och verken från hans verkstad 1927–1939* (Helsingfors; Schildts, 1951); Ragnar Numelin, *Fältforskarer och kammarlärde: drag av socialantropologiens idéhistoria* (Helsingfors: Söderströms, 1947); Knut Pipping, "The First Finnish Sociologist: A Reappraisal of Edward Westermarck's Work," *Acta Sociologica* 25, Nr. 4 (1982): 437–357.
- 2 Dessa expeditioner är följande: I. 1898–1899; II. 1900–1902; III. 1904–1905: Tanger och Mazagan; IV. 1906–1908: Kortare resor i Marocko (Tanger); V. 1909–1910: ett halvt år i Fès; VI. 1911–1913: vistelser under somrarna, i fält utanför Tanger. Kirsti Suolinna, Catherine af Hällström & Tommy Lah- tinen (eds.), *Portraying Morocco. Edward Westermarck's fieldwork and photographs 1898–1913* (Åbo: Åbo Akademi University Press, 2000), 71–74.
- 3 Jag har tidigare granskat Westermarcks fotografier i "Interaktion, autenticitet och differentiering: Text och bild i Edvard Westermarcks reseskildring *Sex år i Marocko* (1918)", *Tahiti: taidehistoria tieteenä* 11, Nr. 2 (2021): 8–31. Resultatet är att då Westermarck använder sina egna fotografier som illustrationer, skapas tack vara en tydlig interaktion mellan texten och bilden ett starkt intryck av autenticitet. I motsats till detta uppstår en relativt skarp differ- entiering då han använder andra fotografers bilder, eftersom texten och bilden inte talar med varandra på ett övertygande vis.
- 4 Catherine af Hällström räknar upp antalet fotografier i de fem av Westermarcks publikationer som är illustrerade med hans bilder, publikationerna placerar sig mellan 1913 och 1927 (1929): en vetenskaplig artikel (1913); *The Moorish Concep- tion of Holiness (Baraka)* (1916); reseskildringen *Sex år i Marocko* (1918); storverket *Ritual and Belief in Morocco*, vol. 1 & 2 (1926); memoarerna *Min- nen ur mitt liv* (1927, i engelsk översättning 1929). Catherine af Hällström, "Edward Westermarck's Photographs from Morocco 1898–1902", in *Por- traying Morocco. Edward Westermarck's fieldwork and photographs 1898–1913*, eds. Kirsti Suolinna,

- Catherine af Hällström & Tommy Lahtinen (Åbo: Åbo Akademi University Press, 2000), 49 fn. 8. Detta kullkastar Katriina Etholéns påstående från 1992 att fotografering inte var speciellt viktig för Westermarck. Hon nämner *Sex år i Marocko* (1918) och *Minnen ur mitt liv/Memories of my Life* (1927/1929), men konstaterar felaktigt att han inte illustrerade sina vetenskapliga verk med egna bilder; hon nämner endast *The Moorish Conception of Holiness (Baraka)* från 1916. Katriina Etholén, ”Valokuvien kerrottua – suomalaiset kulttuurientutkijat ja valokuvaus pioneeriajoista vakiintumiseen”, *Suomen Antropologi* 4 (1992): 43.
- 5 af Hällström, ”Edward Westermarck’s Photographs from Morocco 1898–1902”, 34.
 - 6 af Hällström, ”Edward Westermarck’s Photographs from Morocco 1898–1902”, 30.
 - 7 Kirsti Suolinna, ”Focusing on fieldwork: Edvard Westermarck and Hilma Granqvist – before and after Bronislaw Malinowski”, *Scripta Instituti Donneriani Aboensis* 17, Nr. 2 (1999): 265. <https://doi.org/10.30674/scripta.67277>
 - 8 Tidsbestämningarna följer dem som anges i samband med Westermarcks bilder i bild databasen vid bildsamlingarna vid Åbo Akademis Bibliotek (Edvard Westermarck, *Edvard Westermarcks bildsamling*), samt den av af Hällström och Lahtinen i Suolinna & af Hällström & Lahtinen, *Portraying Morocco, passim*. De exakta dateringarna baserar sig på årtal som stått på fotokopia, negativ, dia eller i Westermarcks böcker, och approximativa dateringar på hans resor: 9 x 12 cm (1898) av okänd fotograf, 6 x 9 cm negativ (1900–1902), och 9 x 15 cm (1906–1913) av Westermarck. Catherine af Hällström, mejl till skribenten, 28.9.2022.
 - 9 Westermarck, Edvard. *Fotografier från Marocko*. I samlingen ingår 644 negativ, positiv och dupletter från Westermarcks Marockoresor 1898–1913. De är till största del tagna av honom själv. Samtliga bilder har digitaliserats i en mödosam process och är idag tillgängliga för forskning. Tommy Lahtinen & Catherine af Hällström, ”Edward Westermarck’s Morocco Pictures 1898–1913”, in *Portraying Morocco: Edward Westermarck’s fieldwork and photographs 1898–1913*, eds. Kirsti Suolinna, Tommy Lahtinen & Catherine af Hällström (Åbo: Åbo Akademis förlag – Åbo Akademi University Press, 2000), 27, 48 fn. 1, 2.
 - 10 Elina Haavio-Mannila, ”Etnologia ja sosiaaliantropologia”, toim. I R. Alapuro, M. Alestalo & E. Haavio-Mannila, *Suomalaisen sosiologian historia* (Porvoo, WSOY, 1992), 27–75.
 - 11 Kirsti Suolinna, ”Edward Westermarck’s Fieldwork and Field Expeditions in Morocco”, in *Portraying Morocco. Edward Westermarck’s fieldwork and photographs 1898–1913*, eds. Kirsti Suolinna, Catherine af Hällström & Tommy Lahtinen (Åbo: Åbo Akademi University Press, 2000), 7.
 - 12 Suolinna, ”Edward Westermarck’s Fieldwork”, 7; Christopher Pinney, *Photography and Anthropology* (London: Reaktion Books, 2011), 17–62, *passim*.
 - 13 David Shankland, ”Social Anthropology and its History”, *Zeitschrift für Ethnologie*, nr. 144 (2019): 55.
 - 14 För mer om Westermarcks metoder, se Suolinna, ”Focusing on fieldwork”, 263–277.
 - 15 Suolinna, ”Edward Westermarck’s Fieldwork”, 7–8.
 - 16 Tommy Lahtinen, ”Edward Westermarck’s Photographs from Morocco 1906–1913”, in *Portraying Morocco: Edward Westermarck’s fieldwork and photographs 1898–1913*, eds. Kirsti Suolinna, Tommy Lahtinen & Catherine af Hällström (Åbo: Åbo Akademis förlag – Åbo Akademi University Press, 2000), 53.
 - 17 Lahtinen, ”Edward Westermarck’s Photographs from Morocco 1906–1913”, 60–63.
 - 18 Suolinna, ”Edward Westermarck’s Fieldwork”, 9.
 - 19 Pinney, *Photography and Anthropology*, 15.
 - 20 Pinney, *Photography and Anthropology*, 46.
 - 21 Suolinna, ”Edward Westermarck’s fieldwork”, 7.
 - 22 Olli Lagerspetz & Kirsti Suolinna, ”Westermarck och Malinowski – vänskap och konkurrens under ett vetenskapligt paradigmskifte”, *Finsk tidskrift*, nr 5 (2022): 15–16. Bland deras korrespondens finns bl.a. en kopia av Haddons rekommendation för stipendier för Westermarcks två finländska elever, Rafael Karsten (1879–1956) och Gunnar Landtman (1878–1940).
 - 23 Edwards, ”Anthropology and Photogaphy”, 243. Pinney definierar bilderna som ”performativa”. Pinney, *Photography and Anthropology*, 48.
 - 24 Pinney, *Photography and Anthropology*, 15–16, 29, 40, 46, 50.
 - 25 Suolinna, ”Edward Westermarck’s fieldwork”, 7.
 - 26 Lagerspetz & Suolinna, ”Westermarck och Malinowski”, 8, 11. Mohamed Chtatou fäster uppmärksamheten vid Malinowskis introduktion till Westermarcks storverk *Ritual and Belief in Morocco* (2 band, 1926), i vilket Malinowski noterar att inget bättre fältarbete än Westermarcks i Marocko existerar. Mohamed Chtatou, ”Saints and Spirits and their Significance in Moroccan Cultural Beliefs and Practices: An Analysis of Westermarck’s Work”, *Morocco*, No. 1 (1996): 62.
 - 27 Chris Holdsworth, *Bronislaw Malinowski* (Oxford Bibliographies, 2019), Introduction, DOI: 10.1093/OBO/9780199766567-0096. Westermarck installerades som professor i sociologi vid London School of Economics 1907.
 - 28 Shankland, ”Social Anthropology and its History”, 54–55.
 - 29 Pinney, *Photography and Anthropology*, speciellt sidorna 50–62; Lagerspetz & Suolinna, ”Westermarck och Malinowski”, 13.

- 30 Lagerspetz & Suolinna, "Westermarck och Malinowski", 20.
- 31 Pinney, *Photography and Anthropology*, 84–85.
- 32 Redan en snabb titt på Westermarcks enorma fotosamling – över 600 bilder – från Marockovistelserna 1898–1913 i Åbo Akademis biblioteks bildsamling, understöder påståendet. Westermarck, Edvard. *Fotografier från Marocko*. Åbo Akademis bibliotek. Bildsamlingarna.
- 33 Edwards, "Anthropology and Photography", 240.
- 34 Elizabeth Edwards, "Anthropology and Photography: a long history of knowledge and affect", *Photographies* 8, Nro. 3 (2015): 240.
- 35 af Hällström, "Edward Westermarck's Photographs from Morocco 1898–1902", 38.
- 36 Edwards, "Anthropology and Photography", 240.
- 37 Roland Barthes, *Camera Lucida* (London: Penguin Random House, 1981), 105–107.
- 38 Lahtinen, "Edward Westermarck's Photographs from Morocco 1906–1913", 60–62.
- 39 Edwards, "Anthropology and Photography", 242.
- 40 Laura Levin, "Review Essay: The Performative Force of Photography", *Photography and Culture* 2, Issue 3 (2009): 328.
- 41 För mer om fotografi och affekt, se Elizabeth Edwards, "Objects of Affect: Photography Beyond the Image", *Annual Review of Anthropology* 41 (2012): 221–234. Se även Levin, "The Performative Force of Photography", 329. Affekt är ett centralt begrepp även i Edwards, "Anthropology and Photography", *passim*.
- 42 Joel Anderson & Wiebke Leister, "The Theatre of Photography: an interdisciplinary duologue", *Sens public* (2019): 20–21, DOI: <https://doi.org/10.7202/1067430ar>.
- 43 Levin, "The Performative Force of Photography", 332.
- 44 Jonas Larsen, "Geographies of Tourism Photography: Choreographies and Performances," in *Geographies of Communication: The Spatial Turn in Media Studies*, eds. J. Falkheimer & A. Jansson (Roskilde: Nordicom, 2006), 249.
- 45 Levin, "The Performative Force of Photography", 328.
- 46 Levin, "The Performative Force of Photography", 334; 335.
- 47 Larsen, "Geographies of Tourism Photography", 249.
- 48 Edward W. Said, *Orientalism* (London: Penguin Books, 2003 (1978)), *passim*.
- 49 Timothy Mitchell, "Orientalism and the Exhibitionary Order", in *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 2009 (1998)), 409–423.
- 50 Pinney, *Photography and Anthropology*, 48.
- 51 Edwards, "Anthropology and Photography", 242.
- 52 Begreppet *the tourist gaze* myntades 1990 av John Urry i *The Tourist Gaze* (London: SAGE Publications, 2002).
- 53 Dean MacCannell, *The Tourist: A new theory of the leisure class*. With a New Foreword by Lucy R. Lippard and a New Epilogue by the Author (Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1999 (1976)).
- 54 Etholén, "Valokuva kerrottua", 43.
- 55 Mette Mortensen, "Fotografiet som kolonialt väben och postkolonial kritik", *Välör* 4 (2005), 16–27.
- 56 Edwards, "Anthropology and Photography", 239.
- 57 "Marokon riff-heimo ja sen taistelut suurvaltoja vastaan. Tietoja Marokon viimeisistä sotatoimista, riffeistä, Ab del Krimistä y.m. Ratkaisevia aikoja odotettavissa Marokossa. (Eilen suoraan Marokosta saapunut professori Westermarck kertoo Turun Sanomille.)", *Turun Sanomat* 15.9.1925, 1. Jag tackar den anonyma sakgranskaren som fäste min uppmärksamhet vid artikeln.
- 58 Suolinna, "Edward Westermarck's Fieldwork", 22–26.
- 59 Edvard Westermarck, "Sociology as a University Study," installationsföreläsning för Martin White-professuren i sociologi, publ. 1908, *The Edvard Westermarck Online Collection*, red. Juhani Ihanus, Tommy Lahtinen & Yrsa Neuman, Filosofia.fi (Eurooppalaisen filosofian seura ry), 2011. <https://filosofia.fi/fi/arkisto/sociology-university-study> Jag tackar den anonyma granskaren som fäste min uppmärksamhet vid passagen.
- 60 Se t.ex. Reina Lewis, *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation* (London and New York: Routledge, 1996), *passim*.
- 61 Westermarck var starkt engagerad i kvinnoaksfrågor. Även under hans fältexpeditioner i Marocko, insåg han betydelsen av kvinnliga informanter. Timosaari, *Edward Westermarck*, speciellt sidorna 89–136.
- 62 Tutta Palin, "Valokuva tekstinä ja tunteita herättävänä esineenä: Esipuhe", teoksessa *Välissä: Valokuvat ymmärtämisen välineinä*, Turun ammatikorkeakoulun oppimateriaaleja 43, toim. Taina Erävaara & Ilona Tanskanen (Turku: Turun ammatikorkeakoulu, 2009), 13–15.
- 63 Jfr Palin, "Valokuva tekstinä ja tunteina herättävänä esineenä", 14.
- 64 Anderson & Leister, "The Theatre of Photography", 20.
- 65 Shankland, "Social Anthropology and its History", *passim*.
- 66 Shankland, "Social Anthropology and its History", 53.
- 67 Lagerspetz & Suolinna, "Westermarck och Malinowski", 28–29.

- 68 Pinney konstaterar att ett tänkbart inflytande från polacken Witkacy (Stanislaw Witkiewicz, 1885–1939), en modernistisk porträttfotograf som följde med Malinowski till Australien för att bli hans fältfotograf, inte kan uteslutas. Deras vägar skiljdes kort efter att de kommit fram 1914, men dessförinnan hade de hunnit fotografera en del tillsammans före Witkiewicz åkte till Ryssland för att tjäna i kejsarens armé. Pinney, *Photography and Anthropology*, 56–58.
- 69 Pinney för fram etnografen Luc de Heusch iakttagelse att det var ovanligt att publicera monografier med bilder från fältarbetet i senare, post-Malinovskiska vetenskapliga monografier. Han spekulerar att det kan ha att göra med att bildernas ”känslomässiga kraft” (affekt) var generande. Pinney, *Photography and Anthropology*, 61.
- 70 Pinney, *Photography and Anthropology*, 61–62.

Litteraturförteckning

- Andersson, Joel & Weibke Leister. “The Theatre of Photography: and interdisciplinary duologue.” *Sens public* (2019), 1-28. DOI: <https://doi.org/10.7202/1067430ar>
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*, translated from the French by Richard Howard. London: Vintage Classics, 2020.
- Chtatou, Mohamed. “Saints and Spirits and their Significance in Moroccan Cultural Beliefs and Practices: An Analysis of Westermarck’s Work.” *Morocco*, No. 1 (1996): 62–84.
- Edwards, Elizabeth. “Exhibits. *Impossible Science of Being: Dialogues between Anthropology and Photography*. Photographers Gallery, London 20 October 1995–12 January 1996 (and tour to Leeds City Art Gallery and Brighton Museum and Art Gallery).” *Visual Anthropology Review* 13, No 2 (1997–1998): 79–84.
- Edwards, Elizabeth. “Objects of Affect: Photography Beyond the Image.” *Annual Review of Anthropology* 41 (2012): 221–234.
- Edwards, Elizabeth. “Anthropology and Photography: A long history of knowledge and affect.” *Photographies* 8, No 3 (2015): 235–252.
- Etholén, Katriina. “Valokuvien kerrottua – suomalaiset kulttuurientutkijat ja valokuvaus pioneeriajoista vakiintumiseen.” *Suomen Antropologi* 4 (1992): 30–46.
- Haavio-Mannila, Elina. ”Etnologia ja sosiiaaliantropologia.” Teoksessa *Suomalaisen sosiologian historia*, toim. I R. Alapuro, M. Alestalo & E. Haavio-Mannila, 27–75. Porvoo: WSOY, 1992.
- af Hällström, Catherine. ”Edward Westermarck’s Photographs from Morocco 1898–1902.” In *Portraying Morocco: Edward Westermarck’s fieldwork and photographs 1898–1913*, eds. Kirsti Suolinna, Catherine af Hällström & Tommy Lahtinen, 30–50. Åbo: Åbo Akademi Förlag – Åbo Akademi University Press, 2000.
- af Hällström, Catherine. Datering av Edvard Westermarcks fotografier i bildsamlingarna vid Åbo Akademis bibliotek. Mejl till skribenten, 28.9.2022.
- Holdsworth, Chris. *Bronisław Malinowski*. Oxford Bibliographies, 2019. DOI: 10.1093/OBO/9780199766567-0096.
- Ihanus, Juhani. *Kadonneet alkuperät: Edvard Westermarckin sosiopsykologinen ajattelu*. Helsinki: Kirjayhtymä Oy & Suomen Antropologinen Seura, 1990.
- Lagerborg, Rolf. *Edvard Westermarck och verken från hans verkstad 1927–1939*. Helsingfors: Schildts, 1951.
- Lagerspetz, Olli. ”Biografi över Edvard Westermarck.” *Filosofia.fi* (29.9.2007). <https://dev.filosofia.fi/sv/arkisto/biografi-over-edvard-westermarck>;
- Lagerspetz, Olli & Kirsti Suolinna. *Edward Westermarck: Intellectual Networks, Philosophy and Social Anthropology*. Helsinki: The

- Finnish Society of Science and Letters & The Finnish Academy and Science and Letters, 2014.
- Lagerspetz, Olli & Kirsti Suolinna. "Westermarck och Malinowski – vänskap och konkurrens under ett vetenskapligt paradigmskifte." *Finsk tidskrift*, nr. 5 (2022): 7–34.
- Lahtinen, Tommy. "Edward Westermarck's Photographs from Morocco 1906–1913." In *Portraying Morocco: Edward Westermarck's fieldwork and photographs 1898–1913*, eds. Kirsti Suolinna, Catherine af Hällström & Tommy Lahtinen, 51–70. Åbo: Åbo Akademis Förlag – Åbo Akademi University Press, 2000.
- Lahtinen, Tommy & Catherine af Hällström. "Edward Westermarck's Morocco Pictures 1898–1913." In *Portraying Morocco: Edward Westermarck's fieldwork and photographs 1898–1913*, eds. Kirsti Suolinna, Tommy Lahtinen & Catherine af Hällström, 27–29. Åbo: Åbo Akademis förlag – Åbo Akademi University Press, 2000.
- Larsen, Jonas. "Families Seen Sightseeing: Performativity of Tourist Photography." *space and culture* 8, no. 4 (2005): 416–434. DOI: 10.1177/1206331205279354
- Larsen, Jonas. "Geographies of Tourism Photography: Choreographies and Performances." In *Geographies of Communication: The Spatial turn In Media Studies*, eds. J. Falkheimer & A. Jansson, 243–261. Roskilde: Nordicom, 2006.
- Levin, Laura. "The Performative force of Photography." *Photography & Culture* 2, Issue 3 (2009): 327–336. DOI: 10.2752/175145109X12532077132473
- Lewis, Reina. *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*. London and New York: Routledge, 1996.
- Lundström, Marie-Sofie. "Interaktion, autenticitet och differentiering: text och bild i Edvard Westermarcks reseskildring *Sex år i Marocko* (1918)." *Tahiti: taidehistoria tie-teenä* 11, Nro 2 (2021): 8–31. <https://doi.org/10.23995/tht.112148>
- MacCannell, Dean. *The Tourist: A new theory of the leisure class*. With a New Foreword by Lucy R. Lippard and a New Epilogue by the Author. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1999 (1976).
- "Marokon riff-heimo ja sen taistelut suurvaltoja vastaan. Tietoja Marokon viimeisistä sotatoimista, riffeistä, Ab del Krimistä y.m. Ratkaisevia aikoja odotettavissa Marokossa. (Eilen suoraan Marokosta saapunut professori Westermarck kertoo Turun Sanomille)." *Turun Sanomat* 15.9.1925, 1.
- Mitchell, Timothy. "Orientalism and the Exhibitionary Order." In *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi, 409–423. Oxford: Oxford University Press, 2009 (1998).
- Mortensen, Mette. "Fotografiet som kolonialt våben og postkolonial kritik." *Valör* 4 (2005): 16–27.
- Numelin, Ragnar. *Fältforskare och kammarlärd: drag av socialantropologiens idéhistoria*. Helsingfors: Söderströms, 1947.
- Palin, Tutta. "Valokuva tekstinä ja tunteita herättävänä esineenä: Esipuhe." Teoksessa *Välissä: Valokuvat ymmärtämisen välineinä*, Turun ammattikorkeakoulun oppimateriaaleja 43, toim. Taina Erävaara ja Ilona Tanskanen, 11–17. Turku: Turun ammattikorkeakoulu, 2009.
- Pinney, Christopher. *Photography and Anthropology*. London: Reaktion Books, 2011.
- Said, Edward W. *Orientalism*. London: Penguin Books, 2003 (1978).
- Shankland, David. "Social Anthropology and its History." *Zeitschrift für Ethnologie*, nr. 144 (2019): 51–76.
- Suolinna, Kirsti. "Focusing on fieldwork: Edvard Westermarck and Hilma Granqvist

– before and after Bronislaw Malinowski.” *Scripta Instituti Donneriani Aboensis* 17, No 2 (1999), 263 – 277: DOI: <https://doi.org/10.30674/scripta.67277>

Suolinna, Kirsti. “Edward Westermarck’s Fieldwork and Field Expeditions in Morocco.” In *Portraying Morocco: Edward Westermarck’s fieldwork and photographs 1898–1913*, eds. Kirsti Suolinna, Catherine af Hällström & Tommy Lahtinen, 6–26. Åbo: Åbo Akademis Förlag – Åbo Akademi University Press, 2000.

Suolinna, Kirsti, Catherine af Hällström & Tommy Lahtinen, *Portraying Morocco: Edward Westermarck’s fieldwork and photographs 1898–1913*. Åbo: Åbo Akademis Förlag – Åbo Akademi University Press, 2000.

Timosaari, Niina. *Edvard Westermarck: To tuuden etsijä*. Helsinki: Gaudeamus, 2017.

Urry, John. *The Tourist Gaze*. London: SAGE Publications, 2002 (1990).

Westermarck, Edvard. *Fotografier från Marocko*. Åbo Akademis bibliotek. Bildsamlingarna.

Westermarck, Edvard. *Minnen ur mitt liv*. Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur, 1927.

Westermarck, Edvard. *Sex år i Marocko*. Helsingfors: Holger Schildts Förlag, 1918.

Westermarck, Edvard. “Sociology as a University Study.” Installationsföreläsning för Martin White-professuren i sociologi, publ. 1908. *The Edvard Westermarck Online Collection*, red. Juhani Ihanus, Tommy Lahtinen & Yrsa Neuman. Filosofia.fi (Eurooppalaisen filosofian seura ry), 2011. <https://filosofia.fi/fi/arkisto/sociology-university-study>

KATSEKONTAKTI JA KOSKETUS 1600-LUVUN ITALIALAISISSA HAGAR JA ENKELI -MAALAUKSISSA

Osa I: Aiheen ”selittämätön” ilmaantuminen

doi.org/10.23995/ths.673.c1184

Tutkimuksen vähäisyys ja puutteet

Perehtyessäni usean vuoden ajan 1600-luvun italialaisiin Hagar ja enkeli -maalauksiin on käynyt ilmi, että tämän ajan maalausten ikonografia ja diskursiivinen dynamiikka ovat alueita, joissa taidehistoriallinen tutkimus ei ole edennyt kovinkaan pitkälle. Suhteellisen vähäisessä Hagar ja enkeli -tutkimuksessa piirtyvät kolme seikkaa esiin: 1) Hagar ja enkeli -aiheen suosion nousuun 1600-luvun ensi vuosikymmeninä liittyviä syytekijöitä ei ole kartoitettu, 2) Hagar ja enkeli -aiheen kosketuksen ongelmaa ei mainita tutkimuskirjallisuudessa, sama pätee 3) fiktiivisen Hagarin ja enkelin katsekontaktiin. Näihin kolmeen seikkaan tutkimukseni keskittyy, pääasiassa italialaisen kuva-aineiston pohjalta.

Kuva-aiheena Hagar ja enkeli perustuu Vanhan testamentin kertomukseen. Aihe ilmestyy kuvataiteeseen 1500-luvun loppupuolella ja yleistyy 1600-luvun puolivälissä. Vielä 1500-luvun lopussa kuva-aihe on suhteellisen harvinainen. Paolo Veronesen aiheita kuvaava maalaus vuoden 1585 paikkeilta on eräs ensimmäisistä. 1600-luvun alussa aihe nousi esiin Hollannin ja Flanderin alueen maalaustaiteessa, etenkin Pieter Lastmanin, Rembrandtin ja myöhemmin Karel Du Jardinin tuotannossa. Varsinaisesti Hagar ja enkeli -aihe tulee suosituksi

1630-luvulta lähtien, pääosin Italiassa. Giovanni Lanfranco (1582–1647), Andrea Sacchi (1599–1661), Guercino (1591–1666), Pietro da Cortona (1596–1669), Simone Cantarini (1612–1648), Gioacchino Assereto (1600–1649), Pier Francesco Mola (1612–1666), Francesco Maffei (1605–1660), Mattia Preti (1613–1699), Francesco Cozza (1605–1682), Salvator Rosa (1615–1673) ja Carlo Maratti (1625–1713), mainitakseni tärkeimmät, ovat kuvanneet Hagarin ja enkelin aiheita öljymaalauksissaan – Preti jopa neljään otteeseen.

Hagar ja enkeli -aiheen ikonografia on peräisin Vanhan testamentin ensimmäisestä Mooseksen kirjasta. Raamatun mukaan Abraham karkottaa orjattarensa Hagarin ja tämän ja Abrahamin pojan Ismaelin Beerseban autiomaahan Abrahamin vaimon Saaran pyynnöstä. Hagarilla ja Ismaelilla on vain leipää ja vettä mukanaan, ja kun ne loppuvat, Hagarin tila käy epätoivoiseksi: hän laittaa poikansa kauaksi itsestään, pensaalle, koska ei halunnut nähdä tämän kuolevan. Tässä vaiheessa Herran enkeli tulee apuun ja osoittaa Hagarille vesikaivon paikan. Kiinnostavaa tässä episodissa (kato-lisen) Vulgatan mukaan on seuraava lause: ”Jumalan enkeli huusi *taivaasta* Hagarille” (1. Moos. 21.17; korostus AK).¹ Kuitenkin barokin ajan Hagar ja enkeli -maalauksis-

sa enkelin paikka on harvoin kovin kaukana Hagarista – samoin Ismael on kuvattu usein jopa Hagarin syliin, vaikka Raamatun kertomuksen mukaan hänen pitäisi sijaita kaukana Hagarista. Kuten myöhemmin käy ilmi, Hagar-aiheen visuaalisissa toteutuksissa otettiin enemmän kuin usein välimatkaa Raamatun sananmukaiseen sanomaan.

Perehtyessään Hagar ja enkeli -maalauksiin tutkija tulee yllättävästi törmänneeksi ns. lattean empirismin ongelmaan ja jopa esseemäisiin käytäntöihin: kaikissa seuraavaksi luettelemisani taiteilijoiden monografioissa mainitaan Hagar ja enkeli -maalaukset, mutta ei viitata sanallakaan siihen, miten ja miksi aihe tulee suosituksi eurooppalaisen kuvataiteen kartalla 1600-luvun alussa.² Ei kysytä syitä tai kontekstia; ei esimerkiksi kysytä, mikä on katolisen kirkon kanta avioliiton ulkopuolella syntyneisiin lapsiin – jollainen on maalauksissa kuvattu Hagarin poika Ismael. Ei kysytä, tuliko tässä suhteessa muutoksia Trenton kirkolliskokouksessa (1545–1563) ja sen jälkeen. Muuttuivatko avioliiton säädökset? Onko suhtautumisessa lapsiin tapahtunut muutoksia? Hämmästyttävää kyllä, näitä kysymyksiä ei problematisoida eikä kontekstualisoida silloin, kun tutkimuksessa viitataan Hagar ja enkeli -aiheeseen. Peter Bloch kyllä toteaa, että aihe ei ole kovin yleinen kuvataiteen historiassa,³ mutta hän ei kiinnitä huomiota aiheen yleistymiseen 1600-luvun kuvastossa. Peruskysymys, miksi *juuri* 1600-luvun alkupuolella aiheen suosio kasvoi, ei eksistoi seuraavien taidehistorioitsijoiden kuvauksissa – aivan kuin aihe synnyisi tyhjästä. Mainitsen tässä monografistit, heidän teostensa julkaisuvuodet ja taiteilijat: John T. Spike (1999), Angelo Mazza (2001), Vittore Scarpi (2013) – Mattia Preti; Ann Sutherland Harris (1977), Andrea d' Avossa (1985) – Andrea Sacchi; Denis Mahon (1968, 1991, 2003), Luigi Salerno (1986) – Guercino; A. M. Ambrocini Massari (2012), Massimo Pulini (2012), Franco Pozzi (2008) – Simone Cantarini; Giuliano Briganti (1982),

Anna Lo Bianco (1991) – Pietro da Cortona; Giovanni-Pietro Bernini (1985), Leslie Brown Kessler (1992), Erich Schleier (2001) – Giovanni Lanfranco; Tiziana Zennaro (2011) – Cioacchino Assereto; Paola Rossi (1991) – Francesco Maffei; Richard Cocke (1972), Erich Schleier (1989), Francesco Petrucci (2005), Sonja Brink (2002) – Pier Francesco Mola; Clovis Whitefield (2007) – Francesco Cozza; Luigi Salerno (1963), Jonathan Scott (1995), Helen Langdom (2010) – Salvator Rosa; Pignatti (1976), Badt (1981), Palluchini (1984) – Verona.

Ajan taiteen monografioiden Hagar-maainnat antavat kuvan aukosta tutkimuksessa. Joissakin tapauksissa selitys hiljaisuuteen on yksinkertainen: aihe on taiteilijan tuotannossa marginaalinen. Miten tahansa, itse teosanalyysija aiheesta on erittäin vähän, jos ollenkaan. Tämä kysymys ei ollenkaan tyhjene sillä, että viitataan Raamatun tapahtumiin – sehän pysyy historiallisesti ja ikonografisesti vakiona. Vanhan testamentin kertomukseen Hagarista ja Ismaelistä (1. Mooses, 21, 9–21) toki viitataan. Kuitenkaan Raamatun kertomus ei tuo valaistusta siihen, miksi juuri 1600-luvun alussa aihe alkaa laajemmin herättää kiinnostusta. Raamatun kertomus ei luonnollisestikaan kontekstoi 1600-luvun alun kulttuuritilannetta. Aiheen synnyn kannalta keskeinen kysymys jää kysymättä; sen sijaan liiankin usein keskitytään maalausten proveniensseihin ja tyylikysymyksiin – ikään kuin maalauksen myöhemmillä omistussuhteilla olisi selitysarvoa maalauksen synnyn merkityskontekstissa. Ei siis ole pohdittu, onko aiheen ilmaantuminen merkki jostakin osakulttuurisesta mentaliteettien tai asenteiden muutoksesta. Luulisi jopa, että sosiologisesti suuntautuneen 1900-luvun lopun tutkimuksen ansiosta tämä tulisi ensiksi mieleen. Vähäisen tutkimuskirjallisuuden valossa on sanottava, että Hagar ja enkeli -aiheen tutkimus on vasta tulemisen tilassaan.

Sama aika, joka synnytti kuvat lasta auttavasta suojelusenkelistä, synnytti Hagar ja

enkeli -aiheen pari vuosikymmentä myöhemmin. Vaikka suojeleuskeli ja lapsi -maalauksissa auttamisen kohde on lapsi vain ulkonäöltään mutta sielu merkitykseltään,⁴ kummassakin kuvastossa enkelin toiminta kohdistuu lapseksi kuvattuun olioon, Hagar ja enkeli -aiheessa Hagarin lapsen, Ismaelin kautta. Voidaan alustavasti todeta, että valaistusta aiheen yleistymiseen on syytä etsiä vastauskonpuhdistuksen eli katolisen reformaation ajan tietyistä piirteistä ja myös uudesta lapseen kohdistuvasta positiivisesta mielenkiinnosta, joka puolestaan ei kaikinensa ole kuitenkaan katolisen reformin seurausta.⁵ Nämä tekijät olivat myös suojeleuskelimotiivin ja teeman synnyn ja esittämistapojen taustalla.⁶ Selvin ero Hagar-aiheeseen on kuitenkin se, että suojeleuskelikuvat syntyivät 1500–1600-lukujen vaihteen runsaan suojeleuskelikirjallisuuden (esim. Andrea Vittorelli, 1605, Luigi Gonzaga, 1606, Francesco Albertini, 1612) jälkeen ja sen seurauksensa, kun taas Hagar ja enkeli -aiheella ei vastaanvanlaista kirjallisesti pohjattua erillistä narratiivia esiinny. Kuitenkin suojeleuskelikirjallisuudessa, esimerkiksi Albertinilla ja Vittorellilla, on useita viitteitä Hagar ja enkeli -aiheeseen; ne antavat esimerkkiä siitä, että Hagar-kertomuksessa esiintyvä enkeli nähdään nimenomaan suojeleuskelinä.⁷ Kuitenkaan en ole löytänyt merkkejä siitä, että 1610-luvun jälkeen tätä yhteyttä muutoin kirjallisesti tähdennettäisiin, etenkin kun aihe ei esiinny liturgisessa kirjallisuudessa.⁸ Suojeleuskelin eri aktiivisten tekojen kuvaus suojeleuskelikirjallisuudessa ja sittemmin niiden esiintyminen maalaustaiteessa tuotti aiempaan tutkimukseeni käsitteen *aktiivinen enkeli*.⁹ Katson, että se saattaisi perustellusti olla validi myös Hagar-kertomuksen enkelin kuvausten suhteen, koska tämä suorittaa *beneficio corporalea (ruumiillista eli näkyvää hyvää työtä)*.¹⁰

Enkeliä Hagar ja enkeli -aiheistossa on siis monesta syystä pidettävä ns. aktiivisena

suojeleuskelinä.¹¹ Kun mietimme, mikä suhde Hagar ja enkeli -aiheella oli suojeleuskeliiheseen, huomioon on otettava kaksi käsitteellisesti ja historiallisesti hyvin eritasoisista aikaviivettä: 1) koska Hagar ja enkeli -aihe yleistyy suojeleuskeliihettä kaksi vuosikymmentä myöhemmin Italian kuvataiteen kartalla, 2) ne psykohistorialliset tekijät, joilla suojeleuskeli ja lapsi -aiheen kuvaamista voidaan tulkita ja selittää, esiintyvät aikaviiveellä Hagar ja enkeli -aiheessa. Tämä luo pienen ongelman itse selitysmallia ajatellen. Aikaviiveen voi käsittää niin, että etsittiin uusia visuaalisia kohteita aktiivisen enkelin aiheelle varsinaisten suojeleuskelikuvien jälkimainingeissa.

Analysoin ja lähiluen Hagar ja enkeli -aiheen elekieltä, katsekontaktia, enkelin kosketusta ja siihen liittyvää tunneilmaisun dynamiikkaa ottamalla myös huomioon psykohistoriallisen muutoskontekstin aiheen ilmaantumiselle: sen tarjoaa ajan lasta käsittelevä kirjallisuus ja aviottoman lapsen ja tämän äidin asemaan liittyvä empiirinen tutkimus. Keskityn aiheen käsittelyyn 1600-luvun osalta niin, että Giovanni Lanfrancon *Hagar autiomaassa* (1616) on ensimmäinen tarkasteluni kohde ja Francesco Solimenan (1657–1747) *Hagar ja enkeli* (1689–90) puolestaan viimeinen, jonka analyttisesti otan huomioon. Tarkasteluni raja sijoittuu 1600-luvun loppuun, Sebastiano Riccin (1659–1734) ja Daniel Seiterin (n. 1645–1705) vastaaviin aiheisiin. Aikarajaukseen vaikuttaa aiheen esittämistapojen muutokset 1700-luvulla: kuvatila vaalenee ja aiheen lähikuvamaiset episodit psyykkisesti ”kylmenevät”.

Lausuttu ja lausumaton

Pyrin havainnollistamaan tutkimusongelmaani seuraavalla kaaviolla (kaavio 1). Näkymättömän tai vaikuttavan tekijän voi nähdä eräänlaisena syynä: mistä syystä syntyy tietty konteksti? On oletettava: uuden, hylättyyn lapseen kohdistuvaan positiivi-

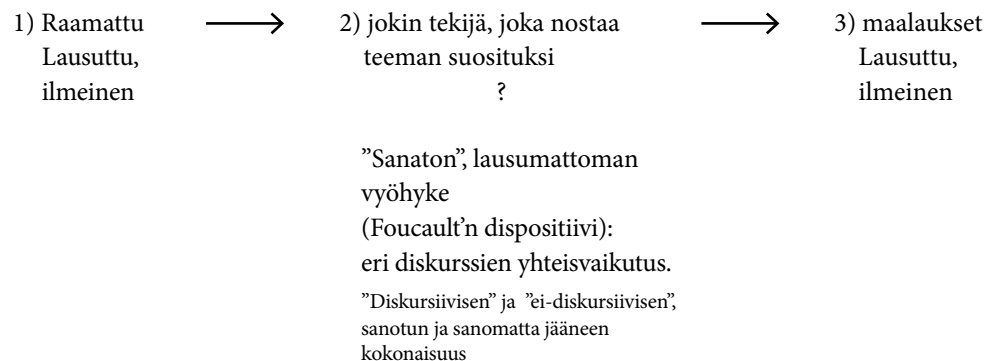
sen asenteen voisi nähdä ”lausumattomana” – selkeiksi diskursseiksi pukemattomana – kulttuurisena ilmaisuaineistona. Tätä ei myöskään meidän aikamme juuri ole sanoiksi pukeut. Se on merkitysvyöhyke, joka on Michel Foucault’n käsitettä käyttäkseni julkilausumaton: näemme, että 1600-luvun toisesta neljänneksestä lähtien maalattiin suuri määrä Hagar ja enkeli -aiheita, mutta sitä, miksi niitä maalattiin, ei ole julkilausuttu silloin – eikä nykyisessä tutkimuksessa, niin pitkälle kuin tiedän. Raamatun kertomus ja sen kuvaus maalauksina ovat ilmeisiä seikkoja, mutta itse se kulttuurinen mekanismi, joka synnytti ja ”kehysti” nämä aiheet, on sitä kulttuurisen merkityksen aluetta, jota Foucault kutsuu dispositiiviksi, erilaisen lausumattomien diskurssien yhteisvaikutukseksi: se on diskursiivisen ja niin sanotun ei-diskursiivisen merkitysalueen heterogeeninen kokonaisuus.¹² Tämä näkymätön (ja suoraan aiheeseen liittyen lausumaton) vaikutus on siis löydettävissä myös muualta kuin maalauksista (jos se ”vain” näyttäytyy): ensinnäkin laajasti ottaen ajan esseekirjallisuudesta, jossa on lausuttu joitakin tälle ajalle kuuluneita mietteitä uudentyypisistä lapsikäsitöksistä; lisäksi se on löydettävissä

katolisen reformin avioliittokäsityksistä ja etenkin niistä muutoksista, jotka koskevat avioliiton ulkopuolella syntyneiden lasten hoitoa ja ylipäänsä armeliaisuuskäsityksen muutoksista. Näin voi perustellusti olettaa.

Vaikka tutkimuskirjallisuudessa ei kysytä, miksi Hagar ja enkeli -aihe tuli suosituksi, siis ei haeta avainkontekstia, on selvää, että ajan muutosilmiot, tietyt asennesisältöiset ja elämäntyyliin liittyvät kontekstimuutokset liimasivat Hagar ja enkeli -aiheen barokin kartalle tiettyyn asentoon. Voidaan olettaa, että uusi asenne lasta kohtaan on havaittavissa Giovanni della Casan, Stefano Guazzon, Michel de Montaignen ja miksei myös Erasmus Rotterdamilaisen kirjoituksissa. On myös puhuttu uuden identiteettirakenteen ilmenemisestä, ”vilpittömästä selfistä”.¹³ Alustavasti voi olettaa, että tämä uusi sentimentti alkoi näkyä enkelien ja etenkin suojelusenkelien vapaammissa esitystavoissa, tavoissa kuvata enkelin ja ihmisen suhdetta.¹⁴ Voi myös todeta, että kuvataide toi havainnollisemmin esille sen uuden emotionaalisen elekielen ”lausumattoman vyöhykkeen”, josta kirjallisuus puhuu vain uusien maksiminkaltaisten lausumien kautta, kuten Montaigne esseesään ”De l’affection des pères aux enfants”.¹⁵

Kaavio 1

Hagar ja enkeli -aihe 1600-luvun maalaustaiteessa



Gestiikasta kosketukseen

Hagar ja enkeli -aihe on etenkin elekielen kannalta mitä kiinnostavin. Enkelin ja Hagarin kommunikaatio esitetään käsien ja katseiden kontaktina. Hagarin hätä lapsestaan ja vedensaannista korostuvat maalauksissa – samoin kuin enkelin kiihkeiksikin kuvatut laupiaat vastaukset. Käsien liike saattaa huipentua yhtäaikaiseksi ja voimakkaaksi käsien kommunikaatioksi kuten Gioacchino Assereton *Hagar ja enkeli* -maalauksessa (1640-luku) tai Francesco Maffeilla (1650-luku). Kun enkelin tehtävä on osoittaa sormellaan nääntyville vesilähde, samalla Hagar vastaa siihen viittilöimällä takaisin ja osoittamalla lasta.

Monessa maalauksessa Hagarin ja enkelin käymä elekielikeskustelu saa huipennoksensa enkelin kosketuksessa: useissa 1600-luvun puolivälin Hagar ja enkeli -maalauksissa enkeli koskettaa Hagaria kädellään, pääasiassa olkapäähän (Lanfranco, Preti, Cantarini, Maratti). Näin pyhä koskettaa kuolevaista. Lanfrancon *Hagar autiomaassa* -maalaus (Louvre, Pariisi) on tässä suhteessa hyvin varhainen, noin vuodelta 1616. Maalauksessa kommunikaatio pitää sisällään myös tiiviin ja pysähtyneen katsekontaktin. Etenkin Mattia Pretin (1613–1699) useat aiheen kuvaukset ovat kosketuksen ja eleiden suhteen kiinnostavia. Preti kuvasikin Hagar ja enkeli -aihetta enemmän kuin kukaan taiteilija 1600-luvulla.¹⁶ Hänen kaikissa neljässä maalauksessaan pyhä enkeli koskettaa maallista Hagaria, hieman eri tavoin. Pyhä olio koskettaa hylättyä orjatar-naista. Tämän olisi pitänyt herättää tutkijat. Kuitenkin kosketuksen ongelma on jäänyt täysin vaille huomiota. Enkelin koskettaminen, jopa tarttuminen Hagariin olisi myös voinut kiinnostaa niitä tutkijoita, jotka ovat tarkastelleet kosketusta ajan maalaustaiteessa. Kuitenkaan silloin, kun renessanssin ja barokin ajan kosketuksen ongelmaa on käsitelty, etenkin epäilevä Tuomas ja *noli me*

tangere -aiheissa, Hagar ja enkeli -aiheeseen ei ole viitattu. L.M. Rafanellin teoksessa *The Ambiguity of Touch* (2004) aihe jää huomiotta, samoin E. Benayn & L. Rafanellin teoksessa *Faith, Gender and the Senses in Italian Renaissance and Barock Art. Interpreting the Noli me tangere and Doubting Thomas* (2015) ja edelleen Jean-Luc Nancyn kirjasessa *Noli me tangere* (2008). Aihetta ei myöskään löydä Geraldine Johnsonin kokoavasta teoksesta *The Art of Touch in Early Modern Italy Art. Art and the Senses* (2011). Kuitenkin jo G. P. Bellori (1672) mainitsee enkelin kosketuksen, tosin vain kohdassa, jossa tämä käsittelee Domenichinon *Pietarin vapauttamista vankilasta*.¹⁷ Myöskään Malte Goga (2018) ei pohdi enkelin kosketusta puhuessaan Pietarin ja enkelin läheisestä suhteesta ajan maalauksissa,¹⁸ vaikka 1600-luvun alussa yleistyi ”enkeli pelastaa Pietarin vankilasta” -kuvatyyppi, jossa enkeli hyvin usein koskettaa, jopa tarttuu Pietariin tai vetää häntä puoleensa (Domenichino, Guercino, Antonio de Bellis, Giovanni Caracciolo). Tässä topoksessa enkelin aktiivinen rooli on samaa luokkaa kuin Hagar ja enkeli -aiheessa.¹⁹ Voikin sanoa, että suojelusenkeli-, Hagar ja enkeli- ja Pietarin vapauttaminen -aiheiden kuvauksissa liikkeelle paneva voima on uusi, tapahtumien keskellä toimeksi paneva *aktiivinen (suojelus)enkeli*. Analysoin siis Hagaria lähestyvän yliluonnollisen enkelin kosketuksen ongelmaa ja sen yllättävän ”maallisia” esittämisen muotoja.

Typologioista ikonografisiin eroihin ja yhtäläisyyksiin

Typologisesti Hagar ja enkeli -kohtaus Raamatussa (1. Moos. 21. 9–21) viittaa Uuden testamentin Jeesus ja samarialainen nainen -kohtaukseen (Joh. 4.14.): matkasta väsynyt Jeesus pyytää vettä Jaakobin lähteellä samarialaiselta naiselta. Kysymys on symbolisesta yhteydestä: janoinen saa vettä – ja samalla tietty raja ylitetään: Hagar on suhteessa yli-

Kuva 1. Andrea Sacchi, *Hagar ja Ismael autiomaassa*, 1631. Öljyväri kankaalle, 75,6 x 92 cm. National Museum of Wales, Cardiff. Kuva (museon luvalla): Altti Kuusamo. Kaikki oikeudet pidätetään.



luonnolliseen enkeliin samalla tavalla kuin ystävällinen samarialainen on suhteessa juutalaiseen Jeesukseen. Kysymyksessä on vieläpä sama Jaakobin kaivo.²⁰ Erikoista Blochin mukaan on se, että Hagar ja enkeli -episodi ei esiinny kuvauksina liturgisissa kirjoissa. Myöskään messuliturgisissa teksteissä teema ei esiinny; edelleen ns. typologisessa taiteessa episodi on harvinainen.²¹ Tässä mielessä aihe yleistyy vapaammin, kirkon liturgisten tekstien puutteen uhallakin. Tällä tavalla aiheen ”lausutun” vyöhyke kapenee.

Kuten totesin, lähteiden valossa enkeli, joka maalauksissa lähestyy Hagaria, voidaan luokitella suojeleusenkeliksi: Raamatun kertomuksessa Jumala lähettää enkelin autiomaahan pelastamaan Hagar ja Ismael nälkäkuolemalta. Kuitenkin Hagar ja enkeli -aihe poikkeaa suojeleusenkeliaiheista monin tavoin. Ennen kaikkea aiheessa esiintyvää pelastustehtävää ei liitetä paholaisen ja paholaiskuvien yhteyteen, kuten suojeleusenkelikuvissa usein oli laita. Kysymyksessä on myös erikoinen ”viive”: Hagar ja enkeli -aihe yleistyy vasta 1600-luvun puolivälin tuntumassa, kun taas suojeleusenkeli ja lapsi -aiheet valtaavat alaa kuvastossa 1610-luvulta lähtien. Pitkin 1600-lukua käsitykset suojeleusenkelin rooleista laajenevat kattamaan yhä uusia visuaalisia rooleja, muun muassa Hagar ja enkeli -aiheen.

Hagar ja enkeli -aiheessa voi nähdä merkit kahden ajatustavan muutoksesta: toisaalta se, että suojeleva enkeli, auttajafiguuri, lä-

hestyy orjatarta, Hagaria, on merkki ”pyhän sekularisoimisesta”,²² toisaalta aviottoman lapsen auttaminen suojeleusenkelin kautta voidaan tulkita uudeksi suhtautumiseksi aviottomiin lapsiin: (suojeleu)enkeli auttaa jälleen lasta – Hagarin kautta. Tämä on siis premissini, jolle nykyinen barokin ajan sosi-aalihistoriallinen tutkimus antaa tukea, mutta vain ”ei-näkyvän” osalta.

On oikeastaan hämmästyttävää, että aikalaislähteet Passerista Pascoliin ja Martireen eivät viittaa Hagar ja enkeli -aiheeseen; eivät myöskään arkistojen inventaarioluettelot. Whitefield, joka ottaa asian esille,²³ jättää mainitsematta Giovanni Battista Bellorin, joka viittaa Andrea Sacchin *Hagar ja Ismael autiomaassa* -maalaukseen²⁴. Verbaali hiljaisuus oli siis jostakin syystä aiheen ympärillä jo 1600-luvulla – eikä tämä johdu siitä, että tämä aihe ei olisi ollut tuttu, päinvastoin.

Oma ikonografinen kiinnostavuutensa on lapsen koko ja tämän paikka maalauksessa. Raamatun mukaan enkelin tullessa paikalle Ismael on jätetty kauemmaksi (”jousen kantaman päähän”), koska Hagar ei halunnut nähdä hänen nääntyvän (1. Moos. 21,15-16; Lastman, Cantarini, Guercino, Rosa). Kuitenkin Mattia Preti (n. 1670) ja Pietro da Cortona (1653) kuvaavat Ismaelin Hagarin syliin – ja Veronese jo 1500-luvun lopussa. Ismael on Raamatun mukaan sellaisessa iässä, että tämä voi jo kävellä. Silti hänet kuvataan vapauksia ottaen vauvasta (Andrea Sacchi, Cantarini) jopa yli kymmenvuotiaaksi (Mattia Preti, Pietro da Cortona, Pier Francesco Mola). Tämä proksemaattinen vaihtelu ja suuret erot iän suhteen antavat ymmärtää, että kyse on nimenomaan symbolisesta tapahtumisesta, jossa Hagarin tunteet ja lapsen ahdinko sinänsä nousevat keskeisiksi.

On myös kiinnitettävä huomio toiseen keskeiseen proksemaattiseen tekijään, siihen, millainen läheisyysuhde enkelille ja Hagarille on kuvattu. Melkein poikkeuksetta 1600-luvun maalaustaiteessa yliluonnollinen enkeli ja karkotettu Hagar käyvät viittilöivää

keskustelua toistensa kanssa *lähietäisyydeltä*, vieläpä maan kamaralla, kuten Andrea Sacchi maalauksessa vuodelta 1631 (kuva 1). Tähän muutokseen on saattanut vaikuttaa Tobias ja enkeli -aiheen laveneminen suojelusenkeli ja lapsi -aiheeksi juuri 1610-luvulla. Poikkeuksia tästä uudesta läheisyysnäkökulmasta näyttäisi olevan vain muutama. Francesco Molan (1612–66) Louvren versiossa, Cozzan suhteellisen tuntemattomassa maalauksessa (1665) sekä Salvator Rosan (1660-luku) vastaavassa aiheessa enkeli on kuvattu puiden latvojen tasolle mutta ei yleensä korkeammalle, kuitenkin Raamatun kertomuksen vastaisesti. Joskus enkeli on kuvattu putkauttamassa ulos läheisyydessä leijuvasta pilvestä, kuten Pieter Lastmanin varhaisessa *Hagar ja enkeli* -maalauksessa (1621) tai Guercinolla (National Gallery 1650), joko niin, että pilvi sijaitsee Hagarin yläpuolella (Rosa, Seitel) tai että se melkeinpä ympäröi Hagarin, kuten Guercinolla ja Pieter Lastamanilla. Tässä näkyy enkelin roolin muutos: kaukaa pilvistä laskeudutaan eräänlaiseksi ”lähienkeliksi” Hagarin seuraan. Usein pilvi jopa ympäröi enkelin, vieläpä lähellä maan pintaa, kuten Guercinolla. Ei ole sattuma, että barokissa pilvi ja enkeli ovat muutamissa maalauksissa melkeinpä yhtä. Pilven allegorinen kapasiteetti kasvaa enkelin mukana. Kuitenkaan aiheen ensimmäisissä italialaisissa maalauksissa, kuten Veronesella, enkeli ei vielä kytkeydy pilveen. Jo seuraavalla vuosisadalla pilvellä on episodin yliluonnollisuutta vahvistava tehtävä. Pilven rooli yliluonnollisen näyttäjänä käy sitten tutuksi täysbarokkisissa Hagar ja enkeli -maalauksissa.²⁵

Melkeinpä kaikissa 1600-luvun maalauksissa aihe kuvataan peripeteiassa: enkeli osoittaa janoiselle Hagarille vesilähteen paikan, mikä tuo ratkaisun ja pelastuksen. Vain Karel Du Jardinin (1621–1678) maalaus 1660-luvulta on poikkeus: siinä vesilähde on jo löydetty ja putto ojentaa vesikupin Ismaelille Hagarin enkelin seuratessa läheltä.²⁶

Alustava katsaus kontekstiin

Laajan kulttuurisen muutoksen Italiassa pani alulle Trenton konsiili (1545–63). Sen käynnistämän uskonnollisen reformin käsitykset avioliitosta kiristyivät kahdessa vaiheessa. Ensimmäinen vaihe sijoittuu konsiiliin loppuvaiheeseen, sessioon 24 marraskuussa 1563. Silloin laadittiin avioliittoa koskevat kaanonit ja dekreetit. Ne hyväksyttiin yksimielisesti.²⁷ Kun katolinen reformi vahvisti tällä tavalla avioliiton sakramentin voimaa, se myös loi epävakaa tilan aviottoman lapsen kuvaamiselle taiteessa.

Hieman myöhemmin avioliiton sakramentti saa lisäkorostuksensa Pius V:n katekismuksessa *Catechismus ex decreto Concilii Tridentini ad parochos* vuodelta 1566. Siitä käytetään myös nimeä *Il Catechismo romana*.²⁸ Piuksen katekismuksessa mainitaan myös, että enkelit eivät ainoastaan ole viestinvälittäjiä Jumalalta ihmiselle tai päinvastoin vaan myös suojelijoita: he suojelevat ihmistä tämän elämän kulussa. Esimerkkeinä mainitaan arkkienkeli Rafaelin Tobiaaseen kohdistuva suojelustyö ja myös se, miten enkeli pelastaa Pietarin vankilasta (”angelo Petrum per custodias libere eductum e carcere”).²⁹ Näitä seikkoja tähdentää sittemmin Andrea Vittorelli suojelusenkeli-kirjassaan (1610) – ja mainitsee myös Hagarin ja enkelin tarinan.³⁰

Hatara vilkaisu historiaan saattaisi antaa pelottavan kuvan: aviottomia lapsia ei tuntunut suojaavan kukaan Trenton kirkolliskokouksen jälkeen. Esimerkiksi vuoden 1560 jälkeen aviottomien lasten osuus Ranskan katolisen kirkon hallitsemilla alueilla kasvaa. Myös Firenzessä ja Bolognassa aviottomien ja orpojen lasten lukumäärä alkoi huolestuttavasti kohota jo 1500-luvun ensimmäisellä puoliskolla. Kuitenkin ongelmaan oli haettu yllättävän nopeasti ratkaisuja jo ennen konsiilia. Perustettiin suuri määrä huostaanotto-laitoksia sekä aviottomille pojille että tytöille, ensisijaisesti Firenzessä, Bolognassa ja Mila-

nossa; hoitomuotojen määrällinen kehitys oli tasaista pitkin 1500-lukua.³¹ Nicholas Terpstra toteaa: aviottomien lasten hoitolaitosten ”laajamittaisuus ja koordinaatio oli yllättävän kehittyntä ja merkitsi historiallista askelta Euroopan julkisrahoitteen sosiaalisen hyvinvoinnin evoluutiossa”.³²

On erittäin vaikea osoittaa, että Hagarin ja enkelin kohtaamisaihe on uusi merkki aviottomaan tai hylättyyn lapseen kohdistetusta myönteisestä huomiosta; toisin sanoen, että huomio armoon kävisi tässä tapauksessa oikeudesta. Suoraa, täsmällistä vaikutussuhdetta ei nykyisen tutkimuskirjallisuuden valossa juuri ole näytettävissä. Raamattu kyllä tuo ilmi Jumalan lupauksen, jonka mukaan avioton poika saa aloittaa suuren suvun (1. Moos. 21.18). Voisi kuitenkin ajatella, että tämän seikan huomioon ottaminen allegorisen viittauksen muodossa vaatii tietyn otollisen kulttuurissosiaalisen ilmapiirin – ja sellainen tilanne näytti aukeavan katolisen reformin syvenemisen aikaan.

Vaikka katolinen reformi toteutui katolisen kirkon eri alueilla eri tavoin,³³ Carlo Borromeon Milanossa harjoittamasta äärikonservatiivisesta uskonkiihkosta Venetsian ja Padovan alueen vapaamielisiin tulkintoihin, itse aihe on tulkittava uuden toleranssin merkiksi siitä huolimatta, että Trenton konsiiliin uusi tiukka suhde avioliiton sakramenttiin ei antaisikaan siihen aihetta. Ns. Tamesi-säädös (1563) nimittäin teki eron kihlauksen ja avioliiton välillä.³⁴ Kontrolli ja misogynia edellyttivät toisiaan.³⁵ Ylipäänsä siirryttiin ennen Trentoa edeltäneestä evankelisuudesta Trenton jälkeiseen tunnustuskulttuuriin, konfessionalismiin.³⁶ Suunnan määritteli Carlo Borromeo, josta tuli Milanon arkkipiispa vuonna 1564. Toisaalta Roomassa tunnettiin syvää kiinnostusta alkukristillisyyteen Cesare Baronion ja muiden toimesta.³⁷ Katolinen reformi ei todellakaan ollut tietystä rigorismistaan huolimatta tiivis projekti. Esimerkistä käy teatterin kehittyminen samanaikaisesti je-

suiittojen organisaation kanssa 1500-luvun puolivälissä.³⁸ Hagar ja enkeli -aiheen saaman visuaalisen aikalaishiinnostuksen kannalta teema voidaan olettaa kahdensuuntaiseksi, ja siten aviottoman lapsen kuvaus taiteessa voidaan palauttaa kahteen melkein samansuuntaiseen intressiin: kuvauksissa tunnetaan myötätuntoa isän hylkäämää lasta kohtaan samalla kun on esimerkkejä siitä, että tunnetaan lisääntyntä kiinnostusta sekä lasten kasvatusta että aviottomien lasten hoitojärjestelyjä kohtaan.³⁹ Intressi lapsen myönteistä kasvatusta kohtaan tulee vastaan 1500-luvun loppupuolen kirjallisuudessa della Casan *Galateosta* (1552) alkaen ja huipentuu Stefano Guazzon kirjoituksissa. Vaikka jesuiittojen piirissä Canisius ja Ignatius Loyola vastustivat Erasmusen ajatuksia kasvatuksesta, sallivimmat kasvatusmenetelmät ja Erasmusen opit eivät olleet pois suljettuja Rooman Collegio Romanon ulkopuolella.⁴⁰ Erasmusen *De Civilitate Morum Puerilium Libellus* (1530) olikin suosituin kouluopas 1500-luvulla – ja vielä jopa seuraavalla vuosisadalla.⁴¹ Tässä mielessä onkin erikoista, että aikakauden lapsikäsitteitä käsittelevä Matthew Knox Averett teoksessaan *The Early Modern Child in Art and History* (2015) ei mainitse aivan keskeistä aikakauden kirjailijaa, Stefano Guazzoa (1530–1593) ja hänen ajatuksiaan lapsuudesta tai tämän teoksen vaikutusta ajan kulttuuriin. Hän vain mainitsee, että lapsiaiheet maalaukset lisääntyivät 1600-luvulla.⁴² Kuitenkaan hän ei viittaa Hagar ja enkeli -aiheeseen. Näissä kaikissa luetelluissa merkityksissä Hagar ja enkeli -aiheen tutkimus on selvästi vasta alussaan. Empirismi ilman muutoksen syiden tai kontekstin etsintää näkee ja luetteloi aiheen mutta ei piittaa kulttuurisen muutoksen kontekstuaalisista aläänistä. Cicero on todennut: ”He ovat nähneet asian, mutta eivät ole nähneet syytä.” ”Rem viderunt, causam non viderunt.”

Aina Philippe Arièsin tutkimuksista (1960) lähtien on enenevässä määrin kiin-

nitetty huomiota siihen, miten 1500-luvun loppupuolelta lähtien myönteinen kiinnostus lapsuutta kohtaan kasvaa. Ensinnäkin on huomioitava lapsen kasvatukseen liittyvät aikuisille suunnatut ohjeet, jotka pehmentävät käyttäytymistapoja ja kasvatusmuotoja, toiseksi tapaukset, joissa äidit halusivat imettää itse lapsensa, yleistyvät; varottiin myös itkettämistä lapsia nälkäisinä kehossa, sen lisäksi että äidit saattoivat lopettaa julman tavan kapaloida lapset.⁴³ Toisaalta katolinen kirkko tiukensi opillista otettaan alamaisiaan kohtaan, ei vähiten jesuiittojen Ignatius Loyolan ja Bellarminon kautta.⁴⁴ Kysymyksessä on erikoinen kulttuurinen tilanne, jossa kardinaali Bellarminon lapsiviha toisaalta⁴⁵ ja Stefano Guazzon uudet näkemykset⁴⁶ lapsia kohtaan toisaalta mahtuivat samaan laajaan aikaikkunaan. Humanismin monet ajatukset ja ideaalit etenivät pohjavirtana konservatiivisessa kulttuuri-ilmapiirissä 1500-luvun viimeisinä vuosina.⁴⁷ Näihin psykohistoriallisiin monimuotoisiin syykonteksteihin palataan vielä loppujaksossa tarkemmin.

Hagar ja enkeli -aihe on myös osoitus kuvallisesti esitetyn yliluonnollisen olion uudesta tulkinnasta: yliluonnollinen enkeli kuvataan laskeutuneena aviottoman lapsen avuksi jopa niin, että hän myös koskettaa vaikeroivaa äitiä. Koskettaminen ymmärretään italialaisessa kulttuurissa lohdutuksen merkiksi. Tällä tavalla katolisen kirkon tiukka avioliittotulkinta luo pelastavan vastakohtansa; Hagar ja enkeli -maalauksissa individualistinen psyyke käy katolisen kirkon virallista ja yhdenmukaistavaa pneumaa vastaan. Pitkin 1600-lukua barokin kuvataide löytääkin jokaisessa uudessa klerikaalisessa vaiheessaan oman tulkinnallisen vapautensa nurkkauksen. Tämä näkyy etenkin enkelin ja lapsen suhteen uudenlaisena kuvauksena varsinaisissa suojelusenkelimaalauksissa 1610-luvulta lähtien.⁴⁸ Vaikka jesuiitat ”pitivät” enkeleistä, kuten jesuiittatutkija Gauvin Baylay toteaa,⁴⁹ tämä ei merkinnyt, että heidän kuvastossaan lapsen ja enkelin suhdetta

olisi käsitelty uudella tavalla, päinvastoin: enkeli heille merkitsi vain saatanan vastakohtaa ja messupalvelijaa.⁵⁰ Kuitenkin enkelin liikkumatila laajenee barokin kuvastossa: Hagar ja enkeli -aiheen kautta tästä tulee lohduttaja.

Hagar ja enkeli -aiheen ilmestyminen 1600-luvun taiteeseen ja Lastman

Tietääkseni aihe nousee ensimmäistä kertaa esiin 1500-luvun lopussa Paolo Veronesella. Vaikka hänen *Hagar ja enkeli* -maalauksensa (1584–1586, Kunsthistorisches Museum, Wien; kuva 2) ei ole Veronesen tuotannon keskeisimpiä teoksia, siihen on kuitenkin viitattu tutkimuksessa siellä täällä.⁵¹ Tutkimustilanteelle on ollut tunnusomaista myös Veronesen maalauksen väärät identifioinnit.⁵² Teoksessaan *Piety and Display in an Age of Religious Reform* (2001) Richard Cocke karakterisoi Veronesen *Hagar ja enkeli* -maalausta hieman, mutta aiheen kannalta oletettavissa oleva kontekstointi katolisen reformin suhteen jää täysin tekemättä.⁵³ Rodolfo Paluchini mainitsee, että maalaus on osa suurta kadonnutta friisiä ja että se on *Kristus ja samarialainen nainen* -maalauksen (Kunsthistorisches Museum) sisarteos.⁵⁴ Kuitenkin typologinen yhteys näiden kahden maalauksen välillä jää häneltä maininnatta.

Veronesen *Hagar ja enkelin* leijuvaa enkeliä on syytä verrata hollantilaisen Pieter Lastmanin (1583–1633) ensimmäiseen *Hagar ja enkeli* -maalaukseen vuodelta 1614 (kuva 3). Lastmanin enkeli roikkuu viistoasennossa ilmassa samalla tavalla kuin Veronesella. Maalauksen enkelit ovat peilikuvamaisesti symmetrisessä suhteessa toisiinsa. Veronesen vaikutus hänen Hagar-aiheeseen näyttää jollakin tavoin selvältä, kävihän Lastman Italian matkallaan Venetsiassa vuosien 1606–1607 tuntumassa ja kopioi Veronesen maalauksia.⁵⁵ Yhteyttä ei tietääkseni ole ennen havaittu. Veronesen enkeli leijuu vielä sopivan välimatkan päässä Hagarista, jolla

Kuva 2. Paolo Veronese, *Hagar ja enkeli*, 1585. Öljyväri kankaalle, 160 x 302 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien. Kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 3. Pieter Lastman, *Hagar ja enkeli*, 1614. Öljyväri puulle, 50,8 x 68,3 cm, kehys: 70 x 87 x 3,8 cm. Los Angeles County Museum of Art, purchased with funds provided by The Ahmanson Foundation, Mr. and Mrs. Stewart Resnick, Anna Bing Arnold, Dr. Armand Hammer, and Edward Carter in honor of Kenneth Donahue (M.85.117). Kuva: © Museum Associates/LACMA. Kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 4. Giovanni Lanfranco, *Hagar autiomaassa*, 1616. Öljyväri kankaalle, 138 x 159 cm. Louvre, Pariisi. Kuva: Wikimedia Commons.



on Ismael-lapsi sylissänsä. Kuitenkin juuri tässä Lastmanin maalaus eroaa edeltäjästään: enkeli kuljettaa mukanaan maahan saakka ulottuvaa pilvää.

Vaikka Lastman sai selvästi jotain Veroneselta, hänen eräällä teoksellaan on myös yllättävä yhteys Giovanni Lanfrancon varhaiseen *Hagar autiomaassa* -maalaukseen (kuva 4). Kun otetaan huomioon, että ensimmäiset suojelusenkeliaiheet syntyivät maalaustaitteessa vuoden 1615 tienoilla, Giovanni Lanfrancon *Hagar autiomaassa* vuodelta 1616 (tai 1617) on todella varhainen italialainen kuvaus teemasta, joka pysyi harvinaisena 1600-luvun parina ensi vuosikymmenenä.

Lanfranco oli saanut ensikoulutuksensa Parmassa Agostino Carraccin työhuoneella. Vuonna 1602 hän siirtyi Roomaan ja oli Agostinon veljen, Annibale Carraccin, avustajana Farnese-palatsin suuren Gallerian maalausohjelman toteutuksessa. Annibalen kuoltua vuonna 1609 hän palasi Parmaan ja tuli uudelleen Roomaan vuonna 1612. Tässä vaiheessa hänen vaikutustaustansa alkoi olla erittäin monivivahteinen: Bolognan koulun

Carraccit, Parman Correggio, Caravaggio,⁵⁶ Schleierin mukaan jopa Borgianni vuosina 1614–1616⁵⁷ ja Bartholommeo Schedoni varityksen ja chiaroscuroon puolesta.⁵⁸ Osittain tästä syystä on ymmärrettävä Lanfrancon hyvin erityylyiset maalaukset melkein samalta vuodelta: *Jeesus enkelten palveltavana* (1616, Capodimonte, Napoli) ja uskomaton *chiaroscuroa* korostava schedonilainen *Enkelin ilmoitus* (1615) San Carlo ai Catinari -kirkossa Roomassa ja lisäksi Rooman Sant'Agostinon Buongiovanni-kappelin tummat maalaukset (1616). Lanfrancoa ei siis turhaan ole luonnehdittu eklektiseksi taiteilijaksi. Capodimonten työtä yhdistää *Hagar ja enkeli* -maalaukseen ainoastaan maisemalle annettu tärkeä rooli. Rudolf Wittkower puhuukin Lanfrancon ”maalauksellisesta vapaudesta”.⁵⁹

Lanfrancon *Hagar autiomaassa* -maalauksessa figuurit täyttävät kuvatilän illusorisen etualan tavalla, joka toteutuu harvemmin aiheen myöhemmissä esimerkeissä, ehkä vain Mattia Pretillä. Lanfrancon *Hagar autiomaassa* on diagonaalinen figuurisomitelma.⁶⁰ Hagar nojautuu taaksepäin takanaan synkkä metsä, kun taas enkelin takana



Kuva 5. Pieter Lastman, *Hagar ja enkeli*, 1601. Kynäpiirros ja vesiväri paperille, 24,3 x 39,9 cm. Yale University Art Gallery, New Heaven. Kuva: Yale University Art Gallery. Kaikki oikeudet pidätetään.

avautuu autio tasainen maa. Ismael on suljettu pois kuvasta. Maalauksen sentimentti on lähellä Caravaggion maalauksia siinä mielessä, että kohtauksen yliluonnollisuutta ei korosteta; se on melkeinpä *arkipäiväinen* eikä viittaa aiheen yliluonnollisiin ulottuvuuksiin. Hagarin ja enkelin katsekontaktikin tuntuu hyvin maalliselta. Lanfrancon vuosien 1616–17 syvää uskonnollista hartautta korostavien maalausten joukossa tämä teos on selvä poikkeus. Aihe on käsitelty enemmän sekulaarin tuttavuussuhteen psykologisiin korostuksiin kuin enkelin yliluonnollista vaikutelmaa tähdentäen: enkeli esitetään kuin ystävänä, kuten itse asiassa 1600-luvun alun suojelusenkeliteksteissä myös korostettiin – ”*amico vero*”.⁶¹ Lanfrancon maalauksen enkeli on kuvattu jossakin määrin Amorin kaltaiseksi. Enkeli on melkein alasti, sen asu koostuu eräänlaisista liinoista, jotka on solmittu edestä ja ovat paljastavia, hieman samaan tapaan kuin Caravaggion enkelillä maalauksessa *Lepohetki matkalla Egyptiin*, jossa enkelin alastomuudesta Joosefin edessä annetaan selvä viite. Lanfrancon enkeli sen sijaan on kuvattu edestäpäin, mutta tämän päällä olevat liinat on sidottu hyvin löyhästi yhteen.

Nuori enkeli, joka on lähestynyt Hagaria kävellen, koskettaa Hagarin vasenta olkaparta ja osoittaa vasemman käden sormellaan kohti (näkyvätöntä) vesilähdettä. Hagar katsoo enkeliä luottavaisesti kädet rinnalla. Lanfrancon enkeliä ei esitetä lentävänä, ja siten se poikkeaa melkeinpä kaikista myöhemmistä aiheen esityksistä. Lanfrancon maalauksen lähikuvamainen näytteilepano toistuu harvoin myöhemmin. Sekä Schleier että Kessler väittävät, että *Hagar autiomaassa* -maalauksella tuo mieleen Orazio Gentileschin tavan maalata.⁶² Tämä näyttää pitävän paikkansa: siinä klassinen muodonanto ja värien vastakohtat sekä etualan valaistus ovat lähellä Gentileschin tapaa maalata, joka – aiheesta riippuen – tapaa realistisia nyansseja.

On merkittävää, että tietääkseni tässä 1600-luvun ensimmäisessä italialaisessa Hagar ja enkeli -maalauksessa enkeli ei ainoastaan kävele Hagarin luokse vaan myös koskettaa häntä. Tässä on erikoinen kosketuskohta Pieter Lastmanin varhaiseen teräskynäpiirroksen *Hagar ja enkeli* vuodelta 1601 (kuva 5). Sommitelma on yllättävän samanlainen: Hagar istuu kuva-alan vasemmassa laidassa, enkeli lähestyy ja koskettaa tätä olkapäästä ja viittooo vasemmalle samalla tavalla kuin Lanfrancon maalauksen enkeli. Lastmankaan ei ole mahdollistanut Ismaelia kuvaansa, vain lähteen janon viitteinä. Kuitenkin Lanfrancon kuvan tausta poikkeaa Lastmanin taustan metsästä, jonka kaukaisessa takaosassa on – aiheen kannalta irrelevantisti – pieni taloryhmä, vaikka Raamatun mukaan kysymys on autiomaasta. Yhteneväisyydet illusorisella etualalla ovat kuitenkin selvästi havaittavissa. Aiheen samankaltaisuus ei näyttäisi olevan sattuma, etenkin kun otetaan huomioon, että Lanfranco oli samaan aikaan Roomassa kuin Lastman. Hän saapui Roomaan vuoden 1602 tuntumassa.⁶³ Juuri silloin Lanfranco oli keskittynyt auttamaan Farnese-palatsin kuvaohjelmien maalaustyössä. Tietääkseni tähän yhdenmukaisuuteen ei ole aiemmin viitattu.

On jotenkin poikkeuksellista, että Pieter Lastman on jo 19-vuotiaana amsterdamlaisena maalarioppilana tehnyt piirroksen, jossa kuvataan enkelin ja Hagarin suhdetta sekulaarein painotuksin: enkeli lähestyy Hagaria kuin ystävä. Nämä samat psykologiset ratkaisut tulevat vasta hieman myöhemmin italialaisten maalareiden ulottuville. Kuitenkin sommitelmallinen yhdenmukaisuus Lanfrancon maalauksen kanssa herättää joi-takin vaikeasti ratkaistavia tunneilmaisuu- liittyviä kysymyksiä. Tähän ongelmaan palataan tutkimukseni seuraavassa osassa.

Kaiken kaikkiaan tutkimukseni ensimmäinen osa virittää 1600-luvulla ilmaantuneen Hagar ja enkeli -aiheen perusongelmat ja tutkimusmetodit ja luo kriittisen katsauk-

sen niihin mahdollisiin konteksteihin, jotka saattaisivat auttaa ymmärtämään Hagar ja enkeli -teeman suosiota 1600-luvun alussa. Lisäksi luodaan katsaus varhaisiin Hagar ja enkeli -maalauksiin aloittamalla tarkastelu Lanfrancon ja Lastmanin varhaisten Hagar ja enkeli -teosten yhtäläisyyksistä ja sitä kautta pyritään osoittamaan, että kysymys on pohjoisen ja eteläisen Euroopan tiivistä kosketuksesta myös tämän teeman suhteen.

Tutkimukseni perusajatus on tuoda valoa kahteen kysymykseen, joita olemassa olevassa ja todella vähäisessä Hagar ja enkeli -tutkimuksessa ei tietojeni mukaan esiinny: pyrkiä löytämään aiempaa tarkempia avaimia 1600-luvun alussa suosituksi tulleen Hagar ja enkeli -aiheen syiden ja sosiokulttuuristen perusteiden tarkastelemiseen; tämän lisäksi suuntaan analyttistä huomiota enkelin ja Hagarin kosketuksen teemaan, joka renessanssin ja barokin tutkimuksessa on jäänyt oikeastaan vaille huomiota.⁶⁴ Myös triadi enkeli-Hagar-lapsi avaa tuolle ajalle uuden psykologisten suhteiden esittämisen kuvamuodon.

Tutkimukseni seuraava osa keskittyy ensin Alankomaiden rooliin Hagar ja enkeli -aiheessa ja syvenee sitten käsittelemään kosketuksen ongelmaa Cantarinin, Pretin, Marattin, Assereton, Sacchin, Guercinon ja Maffein tuotannossa. Kolmas osa syventää Hagar ja enkeli -aiheen suhdetta lapsuuden historian kysymyksiin.

Allti Kuusamo on Turun yliopiston taidehistorian emeritusprofessori, Helsingin yliopiston taidehistorian dosentti ja Lapin yliopiston mediasemiotiikan dosentti. Hänen kiinnostuksen kohteisiinsa lukeutuvat renessanssin jälkivaihe ja varhaisbarokin taide, taidehistorian metodologia sekä modernismi ja nykytaide teoriineen.

Viitteet

- 1 Engelbert Kirschbaum, *Lexikon der christlichen Ikonographie* (Freiburg – Basel: Herder, 1968), 78–80.
- 2 Mm. keskeiset aiheeseen liittyvät teokset Richard Cocke, *Piety and Display in an Age of Religious Reform* (Aldershot: Ashgate, 2001) ja Malte Goga, *Engel-Bilder. Die Sichtbarkeit von Engelfiguren in italienischer Malerei um 1600* (Berlin: Wilhelm Fink, 2018) eivät puutu mainitsemaani seikkaan sanallakaan.
- 3 Peter Bloch, ”Bemerkungen zu Hagar und Ismael,” teoksessa *Kunst als Bedeutungsträger. Gedankeschrift für Günter Bandmann*, red. W. Busch & R. Hausherr & E. Trier (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1978), 481.
- 4 Ks. Francesco Albertini, *Trattato dell'angelo custode* (Roma: Cuglielmo Facciotti, 1612), 12, 45. Ks. myös Allti Kuusamo, ”1600-luvun alun suojelusenkelikuvat ja muuttuva lapsuus. 'Aktiivisen enkelin' psykohistoriaa. Osa IV: Pyhä koskettaa kuolevaista,” *Syn-teesi* 32, nro. 1(2013), 20.
- 5 Ks. esim. Nicholas Terpresta, *Abandoned children of the Italian Renaissance: Orphan care in Florence and Bologna* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 2005), 54, 55–58. Myös Nicholas Terpresta, *Cultures of Charity: Women, Politics, and the Reform of Poor Relief in Renaissance Italy* (Villa I Tatti: I Tatti Studies in Renaissance, 2013), passim.
- 6 Kuusamo, ”1600-luvun alun suojelusenkelikuvat ja muuttuva lapsuus,” 20–28.
- 7 Ajan suojelusenkelikirjallisuudessa esiintyy muutamia mainintoja Hagarista. Ks. Andrea Vittorelli, *Trattato della Custodia, channo i beati Angeli degli huomini* (Venetia: Appresso Mattio Valentini, 1610), 11; Albertini, *Trattato dell'angelo custode*, 153, 157, 175–176.
- 8 Vrt. Bloch, ”Bemerkungen zu Hagar und Ismael,” 480.
- 9 Ks. Kuusamo, ”1600-luvun alun suojelusenkelikuvat ja muuttuva lapsuus,” 28–34.
- 10 Albertini, *Trattato*, 175.
- 11 Ks. *ibid.*
- 12 Michel Foucault, *Power/Knowledge Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, ed. Colin Gordon, trans. Colin Gordon (Hassocks: Harvester Press, 1980), 194–226; Michel Foucault, *Archaeology of Knowledge*, trans. S. Smith (London: Routledge, 2002), 138–139, 145.
- 13 Ks. esim. John J. Martin, *Myths of Renaissance Individualism* (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2004), 38–40, 107–108.
- 14 Kuusamo, ”1600-luvun alun suojelusenkelikuvat ja muuttuva lapsuus,” 24–26.
- 15 Michel de Montaigne, *Essais II*, préface d'Albert

- Thibaudet (Paris: Gallimard, 1965), 82.
- 16 John Spike, *Mattia Preti, Catalogo ragionato dei dipinti. Catalogue Raisonné of the Paintings* (Taverna: Centro Di Museo Civico di Taverna, 1999), 166.
 - 17 Giova Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, red. Evelina Borea (Torino: Einaudi 2009), 309.
 - 18 Goga, *Engel-Bilder. Die Sichtbarkeit von Engelfiguren in italienischer Malerei um 1600*, 34–36.
 - 19 Kuusamo, "1600-luvun alun suojelusenkelikuvat ja muuttuva lapsuus," 18.
 - 20 Vrt. Bloch, "Bemerkungen zu Hagar und Ismael," 482.
 - 21 Ibid.
 - 22 Vrt. Carlo Ossola, "Introduzione," teoksessa *Gli angeli custodi. Storia e figure dell' amico vero'* (Torino: Giulio Einaudi editore, 2004), xxi.
 - 23 Clovis Whitefield, *Francesco Cozza (1605-1682). Un calabrese a Roma tra Classicismo e Barocco*, red. Claudio Strinati, Rossella Vodret & Giorgio Leone (Roma: Rubbettino Editore, 2007), 94.
 - 24 Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, 67.
 - 25 Ks. esim. Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture* (Paris, Seuil, 1972), 102–112.
 - 26 Ks. Jennifer Kilian M., *The Paintings of Karel Du Jardin. 1626–1678. Catalogue Raisonné* (Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2005), 188.
 - 27 Ludwig Pastor, *Storia die Papi*, Vol. VII (Roma: Desclée & Co. Editori Pontefici, 1950), 256.
 - 28 Pastor, *Storia die Papi*, 133–134.
 - 29 *Catechismus, Ex Decreto Concili Tridentini, ad Parochos. Pii qvinti pont. max. ivssv eitvs Romae. In aedibus Populi Romani* (Roma: Apud Paulum Manutium, 1566), 307.
 - 30 Vittorelli, *Trattato della Custodia*, 11.
 - 31 Terpstra, *Abandoned children of the Italian Renaissance*, 47, 54, 55–58, 184; Ks. myös Joseph Conwell, *Impelling Spirit. Revisiting the Founding Experience: 1539. Ignatius Loyola and His Companion* (Chicago: Loyola Press, 1997), 177–180.
 - 32 Terpstra, *Abandoned children of the Italian Renaissance*, 280.
 - 33 *Health Care and Poor Relief in Counter-Reformation Europe*, eds. Ole Peter Grell & Andrew Cunningham & Jon Arrizabalaga (London: Routledge, 1997), passim.; Ks. myös Diarmaid MacCulloch, *Reformation. Europe's House Divided 1490-1700* (London: Penguin, 2003), passim.
 - 34 Sara F. Matthews-Grieco, "Marriage and Sexuality," teoksessa *At home in Renaissance Italy*, eds. Marta Ajmar-Wollheim & Flora Dennis (London: Victoria and Albert Museum, 2006), 104–119.
 - 35 Vrt. Erin E. Benay & Lisa M. Rafanelli, *Faith, Gender and the Senses in Italian Renaissance and Barock Art. Interpreting the Noli me tangere and Doubting Thomas* (Aldershot: Ashgate, 2015), 178.
 - 36 Wietse De Boer, *The Conquest of the Soul. Confession, discipline, and public order in Counter-Reformation Milan* (Leiden – Boston – Köln: Brill, 2001), 79.
 - 37 Frederick J. McGinness, *Right Thinking and Sacred Oratory in Counter-Reformation Rome* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2006), 184.
 - 38 Marcia B. Hall, "Introduction," teoksessa *The sensuous in Counter Reformation church*, eds. Marcia Hall & Tracy Cooper (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 10–11.
 - 39 Ks. Manon van der Heiden, Ariadne Schmidt & Griet Vermeesch, "Illegitimate parenthood in early modern Europe," *The History of the Family*, 26(2021), 3.
 - 40 Karl A.E. Enenkel, *The Reception of Erasmus in the Early Modern Period* (Leiden: Brill, 2013), 150, 156.
 - 41 Franz Bierlaire, "Erasmus at School: The De Civilitate Morum Puerilium Libellus," teoksessa *Essays on the Works of Erasmus*, ed. Ricard DeMolen (New Haven and London: Yale University Press, 1978), 242; De Boer, *The Conquest of the Soul*, 143.
 - 42 Matthew Knox Averett, "Introduction," teoksessa *The Early Modern Child in Art and History* (London: Pickering & Chatto, 2015), 9.
 - 43 Ks. Stefano Guazzo, *La civil conversatione: nuovamente dall'istesso autore corretta, & in diversi luoghi di molte cose, non meno utili che piacevoli, ampliata* (Vinegia: Altobello Salicato, 1580), 210a–213a; Claude DeMause, *The Emotional Life of Nations* (New York: Karnac, 2002), 419–421; Rudolf M. Bell, *How to do It. Guides to Good Living for Renaissance Italians* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1999), 127, 129, 130–31; Caroline Collier Frick, "Boys to Men: Codpieces and Masculinity in Sixteenth-Century Europe," teoksessa *Gender and Early Modern Constructions of Childhood*, eds. Naomi J. Miller & Naomi Yavneh (Farnham: Ashgate, 2012), 158–162.
 - 44 Stefania Macioce, *Undique Splendent. Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592–1605)* (Roma: De Luca Edizioni d'Arte, 1990), 21–23; Ks. myös Marcia Hall, "Reform After Trent in Florence," teoksessa *Art and Reform in the Late Renaissance After Trent*, 93–110, ed. Jesse Locker (New York & London: Routledge, 2019), 10–11. Toisaalta jesuiitat tekivät hyödyllistä sosiaalisuutta Loyolasta alkaen: prostituoituja haluttiin pelastaa eri konservatorioiden huomaan Roomassa. Lance G. Lazar, "'Et faucibus daemonis' Daughters of Prostitutes, the First Jesuits, and the Compagnia delle Vergini Miserabili di Santa Caterina della Rosa," teoksessa *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy. Ritual, Spectacle, Image*, ed. Barbara Wisch (Cambridge: Cambridge University

- Press, 2000), 262–263.
- 45 Frick, "Boys to Men," 159–160.
- 46 Teoksessaan *La civil conversatione* Guazzo tuo selvästi esiin melko liberaalin kasvatustavan. Guazzo myös arvostelee voimakkaasti lapsiin kohdistuneita raakoja rangaistustapoja ja näkee lapset tasa-arvoisina perinnön suhteen ja tuo esille monta muuta uutta näkemystä lapsista. Ks. Guazzo, *La civil conversatione*, 170, 200, 210, 213, 222, 223, 228, 217, 49, 220.
- 47 Martin, *Myths of Renaissance*, 40, 108.
- 48 Altti Kuusamo, "Kirjallisen ja kuvallisen diskurssin suhteet suojelusenkelitopoksen varhaisvaiheessa. Pyhä koskettaa katoavaista, 1. osa," *Synteesi* 30, nro. 2 (2011), 3–19.
- 49 Gauvin A. Bailey, *Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome, 1565–1610* (Toronto: University of Toronto Press, 2003), 11, 54.
- 50 Kuusamo, "Suojelusenkelikuvat ja muuttuva lapsuus," 19–20.
- 51 Kurt Badt, *Paolo Veronese* (Köln: DuMont, 1981), 213; Rodolfo Palluchini, *Veronese* (Milano: Mondadori, 1984), 155–156.
- 52 Terisio Pignatti sen sijaan identifioi maalauksen väärin; ks. Pignatti, *Veronese* (Venezia: Alfieri, 1976), Bd. 1, 221.
- 53 Cocke, *Piety and Display in an Age of Religious Reform*, 159.
- 54 Palluchini, *Veronese*, 155–156.
- 55 Astrid Tümpel & Peter Schatborn, *Pieter Lastman: Leermeeester van Rembrandt / The Man Who Taught Rembrandt* (Rembrandthuis: Amsterdam, 1991), 11, 148.
- 56 Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750* (London: Penguin, 1982), 85–86.
- 57 Erich Schleier, "Note sul percorso artistico di Giovanni Lanfranco," teoksessa *Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, red. Erich Schleier (Milano: Electa, 2001), 34.
- 58 Schleier, *ibid*; Wittkower, *ibid*.
- 59 Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, 85.
- 60 Vrt. Leslie Brown Kessler, *Lanfranco and Domenichino: The Concept of style in the -early development of Baroque painting in Rome* (Philadelphia: University of Pennsylvania, 1992), 212.
- 61 Ks. Vittorelli, *Trattato della Custodia*, 89–91.
- 62 Schleier, "Note sul percorso artistico di Giovanni Lanfranco," 36; Kessler, *Lanfranco and Domenichino*, 212.
- 63 Tico Christian Seifert, *Pieter Lastman. Studien zu Leben und Werk* (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2011), 26–30. Kun Seifert käsittelee Lastmanin varhaista teräskynätyötä, hän ei viittaa Lanfrancon vastaavaan aiheeseen (ks. *ibid.*, 24).

- 64 Kun totean näin, nojaan siihen suhteelliseen kattaamaan tietoaaineistoon, jonka Euroopan suurin taidehistoriallinen kirjasto, Rooman Bibliotheca Hertziana, on luetteloidensa ja mahdollisimman laajan tutkijainaineistonsa kautta antanut minulle.

Lähdeluettelo

Albertini, Francesco. *Trattato dell'angelo custode*. Roma: Cuglielmo Facciotti, 1612.

Averett, Matthew Knox. "Introduction." Teoksessa *The Early Modern Child in Art and History*, edited by Matthew Averett, 1–21. London: Pickering & Chatto, 2015.

Badt, Kurt. *Paolo Veronese*. Köln: DuMont, 1981.

Bell, Rudolf M. *How to do It. Guides to Good Living for Renaissance Italians*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1999.

Bellori, Giovan Pietro. *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*. Torino: Einaudi, 2009.

Bailey, Gauvin A. *Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome, 1565–610*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

Benay, Erin E. & Rafanelli, Lisa M. *Faith, Gender and the Senses in Italian Renaissance and Barock Art. Interpreting the Noli me tangere and Doubting Thomas*. Aldershot: Ashgate, 2015.

Bierlaire, Franz. "Erasmus at School: The De Civilitate Morum Puerilium Libellus." Teoksessa *Essays on the Works of Erasmus*, edited by Ricard DeMolen, 239–251. New Haven and London: Yale University Press, 1978.

Bloch, Peter. "Bemerkungen zu Hagar und Ismael." Teoksessa *Kunst als Bedeutungsträger. Gedankenschrift für Günter Bandmann*, Redakteure Werner Busch, R Haussherr & E. Trier, 479–490. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1978.

- Brink, Sonja. "Disegnatore virtuoso." Teoksessa *Die Zeichnungen des Pier Francesco Mola und seiner Kreises*, Redakteurinnen Sonja Brink, 57–58. Düsseldorf: Kunstakademie, 2002.
- Briganti, Giuliano. *Pietro da Cortona o della pittura barocca*. Firenze: Sansoni Editore, 1982.
- Bernini, Giovanni-Pietro. *Giovanni Lanfranco (1582-1647)*. Parma: Centro studi della Val Baganza, 1985.
- Catechismus, Ex Decreto Concili Tridentini, ad Parochos. Pii qvinti pont. max. ivssv eitvs Romae. In aedibus Populi Romani*. Roma: Apud Paulum Manutium, 1566.
- Cocke, Richard. *Pier Francesco Mola*. Oxford: Clarendon Press, 1972.
- Cocke, Richard. *Piety and Display in an Age of Religious Reform*. Aldershot: Ashgate, 2001.
- Collier Frick, Caroline. "Boys to Men: Codpieces and Masculinity in Sixteenth-Century Europe." Teoksessa *Gender and Early Modern Constructions of Childhood*, edited by Naomi J. Miller & Naomi Yavneh, 157–179. Farnham: Ashgate, 2012.
- Conwell, Joseph. *Impelling Spirit. Revisiting the Founding Experience:1539. Ignatius Loyola and His Companion*. Chicago: Loyola Press, 1997.
- Damisch, Hubert. *Théorie du nuage. Pour une historire de la peinture*. Paris: Seuil, 1972.
- D'Avossa, Antonio. *Andrea Sacchi*. Roma: Edizioni Kappa, 1985.
- De Boer, Wietse. *The Conquest of the Soul. Confession, discipline, and public order in Counter-Reformation Milan*. Leiden – Boston – Köln: Brill, 2001.
- DeMause, Lloyd. *The Emotional Life of Nations*. New York: Karnac, 2002.
- Enenkel, Karl A. E. *The Reception of Erasmus in the Early Modern Period*. Leiden: Brill, 2013.
- Foucault, Michel. *Power/Knowledge Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*, edited by Colin Gordon, translated by C. Gordon, 194–228. Hassocks: Harvester Press, 1980.
- Foucault, Michel. *Archaeology of Knowledge*, translated by S. Smith. London: Routledge, 2002.
- Goga, Malte. *Engel-Bilder. Die Sichtbarkeit von Engelfiguren in italienischer Malerei um 1600*. Berlin: Wilhelm Fink, 2018.
- Guazzo, Stefano. *La civil conversatione: nuovamente dall'istesso autore correستا, & in diversi luoghi di molte cose, non meno utili che piacevoli, ampliata*. Vinegia: Altobello Salicato, 1580.
- Hall, Marcia. "Introduction." Teoksessa *The sensuous in Counter Reformation church*, edited by Marcia Hall & Tracy Cooper, 1–68. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Hall, Marcia. "Reform After Trent in Florence." Teoksessa *Art and Reform in the Late Renaissance After Trent*, edited by Jesse Locker, 93–110. New York & London: Routledge, 2019.
- Johnson, Geraldine. "The Art of Touch in Early Modern Italy Art." Teoksessa *Art and the Senses*, edited by Francesca Bacci & David Melcher, 59–84. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Kessler, Leslie Brown. *Lanfranco and Domenichino: The Concept of style in the -early development of Baroque painting in Rome*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1992.
- Kilian, Jennifer M. *The Paintings of Karel Du Jardin. 1626–1678. Catalogue Raisonné*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2005.

- Kirschbaum, Engelbert. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Freiburg – Basel: Herder, 1968.
- Kuusamo, Altti. "Kirjallisen ja kuvallisen diskurssin suhteet suojelusenkeli-topoksen varhaisvaiheessa. Pyhä koskettaa katoavaista. I osa." *Synteesi* 30, nro 1 (2011), 3–19.
- Kuusamo, Altti. "1600-luvun alun suojelusenkelikuvat ja muuttuva lapsuus. 'Aktiivisen enkelin' psykohistoriaa. Pyhä koskettaa kuolevaista. IV osa." *Synteesi* 32, nro1 (2013), 18–38.
- Langdon, Helen. "The Art and Life of Salvator Rosa." Teoksessa *Salvator Rosa*, edited by Helen Langdom, 10–49. London: Paul Hoberon Publishing house, 2010.
- Lazar, Lance G. "Et faucibus daemonis. Daughters of Prostitutes, the First Jesuits, and the Compagna delle Vergini Miserabili di Santa Caterina della Rosa." Teoksessa *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy. Ritual, Spectacle, Image*, edited by Barbara Wisch, 259–280. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Macioce, Stefania. *Undique Splendent. Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592–1605)*. Roma: De Luca Edizioni d'Arte, 1990.
- MacCulloch, Diarmaid. *Reformation. Europe's House Divided 1490-1700*. London: Penguin, 2003.
- Mahon, Denis. *Giovanni Francesco Barbieri, Il Guercino*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1991.
- McGinness, Frederick J. *Right Thinking and Sacred Oratory in Counter-Reformation Rome*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Martin, John Jeffries. *Myths of Renaissance Individualism*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2004.
- Matthews-Grieco, Sara F. "Marriage and Sexuality." Teoksessa *At home in Renaissance Italy*, edited by Marta Ajmar-Wollheim & Flora Dennis, 104–119. London: Victoria and Albert Museum, 2006.
- Mazza, Angelo. "Agar, Ismaele e l'angelo: un nuovo dipinto de Mattia Preti." Teoksessa *Scritti di Storia dell'arte in onore di Sylvia Béguin*, redattore Mario Di Gianpaolo. Napoli: Paparo edizioni, 2001.
- Montaigne, Michel de. *Essais II*, préface d'Albert Thibaudet. Paris: Gallimard, 1965.
- Ossola, Carlo. *Gli angeli custodi. Storia e figura dell' "amico vero"*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2004.
- Ossola, Carlo. "Angeli custodi." Teoksessa *Jacques-Bénigne Bossuet: Discorso sugli angeli custodi*, redattore Carlo Ossola, 7–67. Bologna: Pendragon, 2008.
- Palluchini, Rodolfo. *Veronese*. Milano: Mondadori, 1984.
- Pastor, Ludwig. *Storia dei Papi*, vol. VII. Roma: Desclée & Co – Editori Pontefici, 1950.
- Pastor, Ludwig. *Storia dei Papi*, vol. VIII. Roma: Desclée & Co – Editori Pontefici, 1952.
- Pignatti, Terisio. *Veronese*. Venezia: Alfieri, 1976.
- Petrucchi, Francesco. "Mola e il suo tempo." Teoksessa *Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla Collezione Koelliker*, redattore Francesco Petrucci, 23–87. Milano: SKIRA, 2005.
- Pozzi, Franco. "Le antinomie di Simone Cantarini." *Storia dell'Arte* 120, nro. 20 (2008), 7–40.
- Pulini, Massimo. "Le antinomie di Simone Cantarini." Teoksessa *Fano per Simone Cantarini – Genio ribelle*, redattrice Anna Ambrosini Massari, 97 – 107. Fano: Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2012.
- Rafanelli, Lisa Marie. *The Ambiguity of*

- Touch: Saint Mary Magdalene and the Noli Me Tangere in Early Modern Italy*. New York: University of New York, 2004.
- Rossi, Paola. *Francesco Maffei*. Milano: Benenice, 1991.
- Salerno, Luigi. *Salvator Rosa*. Firenze: G. Barbèra editore, 1963.
- Salerno, Luigi. *I dipinti del Guercino*. Roma: Ugo Bozzi editore, 1988.
- Seifert, Christian Tico. *Pieter Lastman. Studien zu Leben und Werk*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2011.
- Sgarbi, Vittorio. *Mattia Preti*. Roma: Rubettino editoriale, 2013.
- Schleier, Erich. "Pier Francesco Mola e la pittura a Roma." Teoksessa *Pier Francesco Mola 1612-1666*, redattrice Manuela Kahn-Rossi, 60-89. Milano: Electa, 1989.
- Schleier, Erich. "Note sul percorso artistico di Giovanni Lanfranco." Teoksessa *Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, redattore Erich Schleier, 27-52. Milano: Electa, 2001.
- Scott, Jonathan. *Salvator Rosa. His Life and Times*. New Haven and London: Yale University Press, 1995.
- Spike, John T. *Mattia Preti, Catalogo ragionato dei dipinti. Catalogue Raisonné of the Paintings*. Taverna: Centro Di Museo Civico di Taverna, 1999.
- Sutherland Harris, Ann. *Andrea Sacchi. Complete editions of the paintings with a critical catalogue*. Oxford: Phaidon, 1977.
- Terpstra, Nicholas. *Abandoned children of the Italian Renaissance: Orphan care in Florence and Bologna*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2005.
- Terpstra, Nicholas. *Cultures of Charity: Women, Politics, and the Reform of Poor Relief in Renaissance Italy*. Villa I Tatti: I Tatti Studies in Renaissance History, 2013.
- Tümpel, Astrid & Schatborn, Peter. *Pieter Lastman: Leermeester van Rembrandt / The Man Who Taught Rembrandt*. Rembrandthuis: Amsterdam, 1991.
- van der Heiden, Manon, Schmidt, Ariadne, Vermeesch, Griet. "Illegitimate parenthood in early modern Europe." *The History of the Family*, 26 (2021), 1-11.
- Whitefield, Clovis. *Francesco Cozza (1605-1682). Un calabrese a Roma tra Classicismo e Barocco*, redattori Claudio Strinati, Rossella Vodret & Giorgio Leone, 94. Roma: Rubbettino editore, 2007.
- Wittkower, Rudolf. *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*. London: Penguin, 1982.
- Vittorelli, Andrea. *Trattato della Custodia, c'hanno i beati Angeli de gli huomini*. Venetia: Appresso Mattio Valentini, 1610.
- Zennaro, Tiziana. *Cioacchino Assereto (1600-1650) e i pittori della sua scuola*. Volume I. Soncino: Edizioni di Soncino, 2011.

DAYDREAMING WOMEN – PASSIVE BODY, ACTIVE MIND

Some Notes on Elin Danielson-Gambogi's and Helene Schjerfbeck's Art, the Brain and Creativity

doi.org/10.23995/th.s.673.c1185

A young woman is sitting at a messy breakfast table, smoking a cigarette. Her gaze does not seem to fix on anything in particular – she seems to be stuck in a daydream. This is Elin Danielson-Gambogi's (1861–1919) painting *After Breakfast (Päättynyt aamiainen, 1890)*, depicting her sister Rosa [Fig. 1]. From today's perspective, the scene is not very spectacular and the image depicted in the painting reminds us of a snapshot of someone in a relaxed Sunday mood. However, back then (in 1890) the painting was a revolutionary statement: the young woman in the painting does not seem to care if she meets expectations or not. And indeed, she did not. During that time, it was the duty of women to keep the household tidy. But it is not only the chaos on the table that was unconventional – smoking was as well for a woman. Women that were seen smoking (in public) were in general associated with marginalised social groups, such as prostitutes, actresses or New Women. Also, the room hints at a way of life that was the opposite of the normative life of a bourgeois woman. One can see some sketches pinned to the wall, which make it clear that we are not looking at a normal dining room, but at a room that also serves as a painter's studio. A closer look at the painting shows that the artist has left other traces of her presence

as well: the empty chair on the right and the lit cigarette on the table edge give the impression that the artist has just left the table in a moment of inspiration in order to transfer this scene onto the canvas.¹

The painting is quite unique in Finnish art, or even in European art, of the time due to its motif and especially due to the hazard of showing a woman smoking without socially discrediting her (as was typically done through caricatures depicting smoking women). *After breakfast* is painted in a naturalistic style, which was particularly

Fig. 1. Elin Danielson-Gambogi: *After Breakfast (Päättynyt aamiainen)*, 1890, 67 x 94 cm, Private collection.



Fig. 2. Helene Schjerfbeck: *Girl at the Gate I (Tyttö veräjällä I)*, 1897–1902, watercolour, charcoal and pencil on paper, 55 x 34 cm, Villa Gyllenberg, Signe and Ane Gyllenberg Foundation, Helsinki. Image: Villa Gyllenberg, Signe and Ane Gyllenberg Foundation / Matias Uusikylä, licence: CC BY-NC-SA 4.0.



popular in the 1880s in the Nordic countries.² During that time, many Finnish artists travelled to France and often studied at the private academies in Paris, such as the Académie Julien or the Académie Colarossi (where Danielson-Gambogi was a student in the 1880s). It was a special time for women artists in Finland as they had easier access to art education, as well as to travel grants, than before. One focal reason for this was the strengthening urge for independence as Finland was an autonomous grand duchy in the Russian Empire until 1917. Both, men and women were supported in their professional careers as artists, partly in order to contribute to forming the national identity by means of art. As a result, the number of female art students in Finland was above the average compared with most other European countries.³ This also had an impact on the subjects of paintings: many women painters invented unconventional

self-representations as a professional artist – either adapting forms of representation that were previously only used by their male colleagues or inventing completely new ones. From the 1880s onwards, many interesting self-portraits of women painters emerged – Elin Danielson-Gambogi's *After Breakfast* is one of those. She staged herself as a professional painter while being physically absent in the picture and showing only the moment of inspiration.

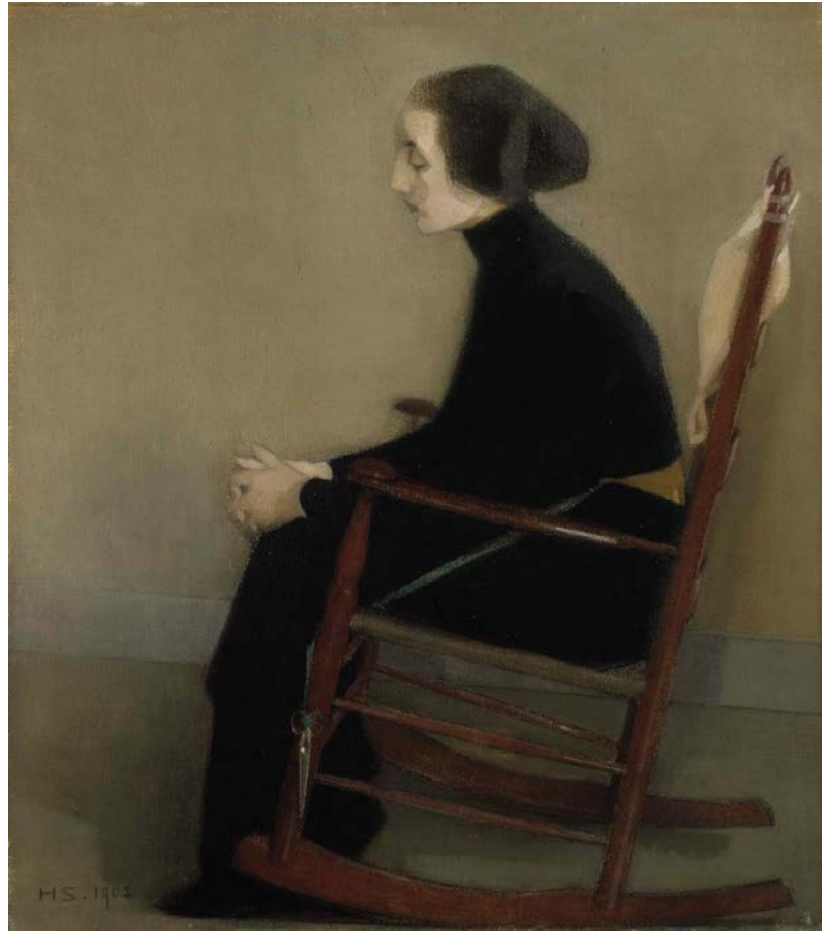
The first time I saw Danielson-Gambogi's painting, I was fascinated by its visual power and decided to write my master's thesis about it. It was the beginning of my research on Finnish women painters working in the nineteenth and twentieth centuries. After my master's thesis, I focused on the self-portraits of Helene Schjerfbeck (1862–1946) and this is where I got to know Tutta – who, almost from the beginning of my PhD thesis, supervised my work sharp-mindedly and who was always ready to give advice, for which I am very thankful. Without her energetic support, I am not sure whether I would have ever finished writing my PhD.⁴

In this short text I would like to analyse some of Elin Danielson-Gambogi's and Helene Schjerfbeck's artworks that show daydreaming female figures by referring to neuroscientific research.⁵ I already discussed this approach with Tutta years ago but, back then, I discussed it with more of a focus on emotions and on the question of how artworks affect us emotionally and trigger neurological responses.⁶ By adding an interdisciplinary approach to the preceding art historical research, I hope to open up new perspectives on gender biases concerning the concepts of activity and passivity.

Danielson-Gambogi's *After Breakfast*, as well as many of Helene Schjerfbeck's paintings, depict women that are not engaged in any particular activity. Schjerfbeck's *Girl at the Gate I (Tyttö veräjällä I, 1897–1902)* or *The Seamstress (The Working Woman)*

(*Ompelijatar [Työläisnainen]*, 1905) are good examples of this [Fig. 2, 3]. The young girl at the gate is holding a twig and leaning on a gate or fence – it is hardly recognisable what it is exactly. She does not seem to look at anything in particular, her gaze is dreamy. The painting on paper has a sketchy character as one can see the lines from the charcoal and pencil drawing shimmering through the watercolours. The only thing that is worked out more thoroughly is the face and the head of the girl. No other details that would give more insight into her surroundings are given. So, the focus in Schjerfbeck's painting is clearly on the dreamy facial expression of the girl, which is also emphasised by the light blue that surrounds her head. The colour contributes to the general impression of an ethereal mood. With these characteristics, *Girl at the Gate I* can be seen in the context of the Symbolist movement, which was quite strong in the Nordic countries at the time, even if Schjerfbeck herself did not follow any Symbolist agenda with her art.⁷ On the contrary, in her letters – about 2000 of her letters have been preserved – she expresses rather pragmatic perspectives on life and art: 'Einar, tell me, one can't like a "movement", a theory, only a painter, or *one* of his paintings, as one is not an academic!'⁸ From the turn of the century onwards, Schjerfbeck's works became increasingly reduced. There were less narrative elements in her paintings and their content shifted more and more to moods and atmospheres. This characteristic was quite strong, especially in her figurative paintings.⁹ She mainly painted female figures that often have a lowered gaze and seem somehow lost in thought. In her painting *Fragment (Fragmentti)*, 1904) these features are particularly present and the dreamy atmosphere is evoked not only by the young woman's gaze but also by the pastel colours [Fig. 4].

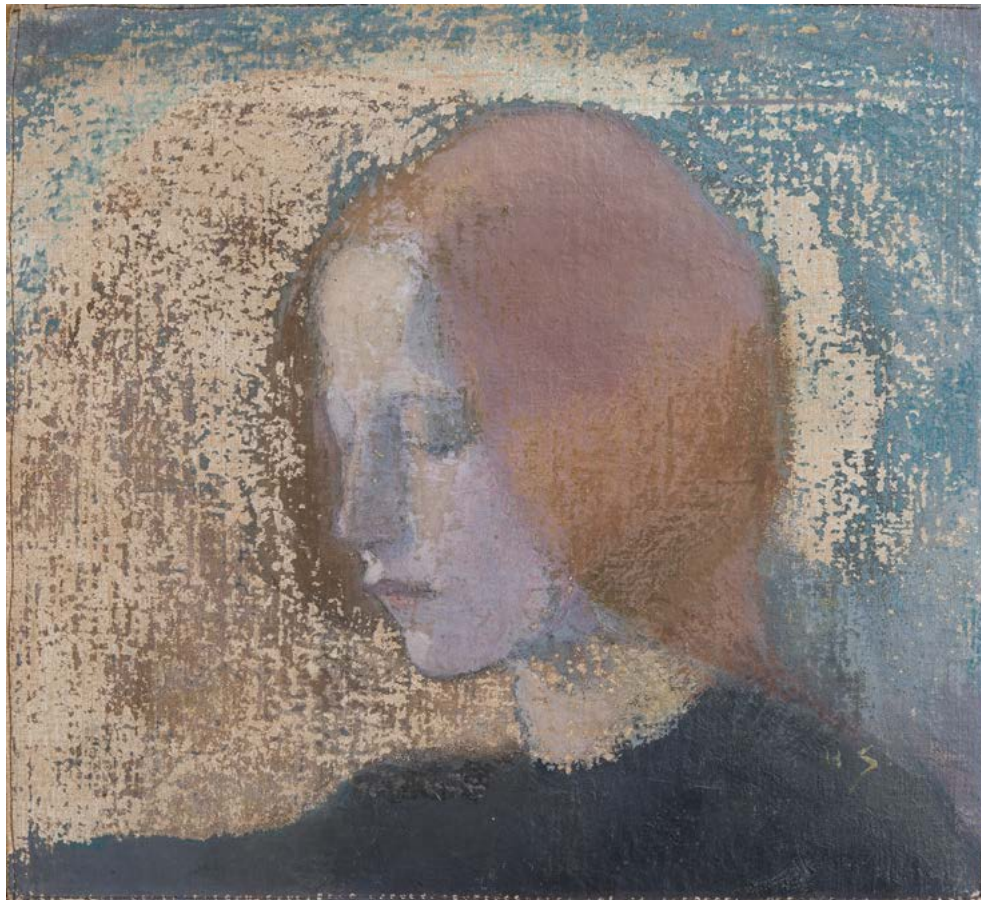
Less dreamlike and more melancholic is the painting depicting the seamstress,



who is sitting in a rocking chair.¹⁰ Her gaze is also lowered and her eyes are almost closed, her hands rest on her knees, which underlines the moment of stillness. Even the rocking chair seems to be motionless. Still, all of the four paintings discussed here have something in common: they represent women in a moment of thoughtfulness or inwardness. It is not obvious what they are thinking about – they somehow seem to be disconnected from the outer world. Whether their thoughts are bright or worried ones, we do not know, but they all appear to be in a state of daydreaming. In psychological terms, a daydream is a waking fantasy, or reverie, in which wishes, expectations, and other potentialities are played out in imaginations. [...] Among the important positive functions

Fig. 3. Helene Schjerfbeck: *The Seamstress (The Working Woman) (Ompelijatar [Työläisnainen])*, 1905, oil on canvas, 95,5 x 84,5 cm, Finnish National Gallery / Ateneum Art Museum. Image: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen. Image source: kansallisgalleria.fi, licence CC0.

Fig. 4. Helene Schjerfbeck:
Fragment (Fragmentti), 1904,
oil on canvas, 31,5 x 34 cm,
Villa Gyllenberg, Signe and Ane
Gyllenberg Foundation, Helsinki.
Image: Villa Gyllenberg, Signe
and Ane Gyllenberg Foundation
/ Matias Uusikylä, licence: CC
BY-NC-SA 4.0.



that daydreams may serve are the release of strong affect, the gaining of self-insight when reviewing past experiences or rehearsing future situations, the generation of creative solutions, and the production of greater empathy for others.¹¹

Considering this, it makes it clear that the first impression of the passivity of the women in the paintings is merely a consequence of their physical appearance – their mind does not have to be passive at all. This observation is underlined by the neuroscientific research results. Daydreaming is a state where specific regions in the brain are highly active. The same regions are being activated when we rest or are not busy solving any specific tasks. In neuroscientific terms, one speaks of the so-called *default-mode network*.¹² This network can, for example, be triggered

by monotonous activities or inactivity and thereby result, for example, from daydreaming or mind-wandering.¹³

Interestingly, the latest neuroaesthetic research has shown that the default-mode network is also active when we look at artworks that we find aesthetically moving. This is quite surprising as the network is mainly active when we are disconnected from our external environment.¹⁴ It is exactly in these moments of stillness that highly complex brain performances can be generated, which then can lead to, for example, developing new ideas or finding creative solutions to problems. So, approaching the artworks discussed above from a neuroscientific angle challenges the concept of passivity and activity to a certain extent. Passivity at the turn of the twentieth century was something

that had traditionally been attributed to women; activity instead, was understood as a 'masculine' characteristic. By the means of a neuroscientific reading, Danielson-Gambogi's and Schjerfbeck's paintings can be interpreted as revealing quite the opposite. The female figures depicted in the paintings are shown in a state of daydreaming and, consequently, in a moment of high neurological activity. Exactly these moments of idleness are an important pre-condition for developing new ideas – something which, like creativity, was also understood as a 'masculine' characteristic at the turn of the century.

Dr. Annika Landmann is an art historian, whose research focuses on modernism. She is a co-founder of Arteams company specialised in team building by means of encountering art works.

Viitteet

- 1 For further research on Elin Danielson-Gambogi, see Salla Leponiemi, *Niin kauan kuin tummen elävänä. Taidemaalari Elin Danielson-Gambogi* (Helsinki: Gummerus, 2021); Riitta Konttinen, *Elin Danielson-Gambogi* (Helsinki: Otava, 1995).
- 2 On Naturalism and portraits, see Tutta Palin, *Oireileva miljöomuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina* (Helsinki: Taide, 2004).
- 3 A central role played the Finnish Art Society, founded in 1846, that established an art school, as well as a prize for artists and awarded stipends to artists. See, e.g. Rakel Kallio (toim.), *Dukaatti. Suomen taideyhdistys 1846–2006* (Helsinki: WSOY, 2006). For the important role of women artists in Finland during the time, see Riitta Konttinen, *Totuus enemmän kuin kauneus. Naistaiteilija, realismi ja naturalismi 1880-luvulla: Amélie Lundahl, Maria Wiik, Helena Westermarck, Helena Schjerfbeck ja Elin Danielson* (Helsinki: Otava, 1991).
- 4 On Helene Schjerfbeck's self-portraits, see Annika Landmann, *Helene Schjerfbeck's Selbstbildnisse – an den Grenzen des Ich. Eine hermeneutische Studie zum Porträt im 19. und 20. Jahrhundert* (Hamburg: Hamburg University Press, 2018).
- 5 The question of how artworks affect our brain – the field of neuroaesthetics – is a relatively young scientific tradition and has been received quite controversially in art history. For pioneering research in the field of neuroaesthetics, see e.g. Semir Zeki, *Splendors and Miseries of the Brain, Love, Creativity, and the Quest for Human Happiness* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2009) and Eric Kandel, *Reductionism in Art and Brain Science. Bridging the two Cultures* (New York: Columbia University Press, 2016).
- 6 In his research, Klaus Herding brings together different approaches concerning emotions and works of art, see Klaus Herding (Hrsg.): *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen. Emotionen in Nahsicht* (Tanusstein: Driesen, 2008).
- 7 For Symbolism in the Nordic Countries, see Marja Lahelma, *Ideal and Disintegration: Dynamics of the Self and Art at the Fin-de-Siècle* (Helsinki: University of Helsinki, 2014) and Salme Sarajas-Korte, *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891–1895* (Helsinki: Otava, 1966).
- 8 'Einar säg, inte kan man tycka om en 'riktning', en teori, bara om en målare eller en hans tavla, man är ju inte akademiker!' Schjerfbeck, Helene. Helene Schjerfbeck to Einar Reuter, 'till julen', 1931, letter. Åbo Akademis bibliotek (translated by the author).
- 9 See Marie Christine Jádi, *Helene Schjerfbeck und Gwen John. Der Ausdruck von Emotionen in der Malerei der Moderne* (Berlin: Reimer, 2017).
- 10 The melancholic mood is also a recurring subject in Symbolist portraiture, see Tutta Palin, *Modernin muotokuvan merkit. Kuvia 1800- ja 1900-luvuilta Taidetöiden Kirjilässä* (Helsinki: Suomen kulttuuri-rahasto, 2007), 87–103.
- 11 Definition from the American Psychological Association, 'Daydream' (read: 13.12.2022), <https://dictionary.apa.org/daydream>; for a neuroscientific perspective on the daydream, see Steve Ayan, 'Die Vorteile des Tagträumens', Spektrum (read: 13.12.2022), <https://www.spektrum.de/news/das-gehirn-beim-tagtraeumen/1401860>. Research on the daydream started in the 1950s; one of the central figures was Jerome L. Singer, see for example, Jerome L. Singer, *Daydreaming and Fantasy* (Oxford: Oxford University Press, 1981).
- 12 The brain regions that are interconnected when the default-mode network is active are the medial prefrontal cortex, posterior cingulate cortex/precuneus and angular gyrus.
- 13 Marcus E. Raichle is one of the leading neurologists behind the discovery of the default-mode network. For his research on the default-mode network, see Marcus E. Raichle, 'The brain's default mode network,' *Annual Review of Neuroscience* Vol. 38 (2015): 433–447.
- 14 An international research group from the Max Planck Institute researched the question of how aesthetic experiences impact on our brain. In order to find this out, eighteen participants were shown different artworks while their brain activity was measured by means of magnetic resonance imagining. The participants were shown photographs of visual artworks (paintings, collages, woven silks), as well as photographs of architecture and landscapes. The samples shown to the participants were from different centuries and different cultures and included both abstract and figurative art. All the photographs were of lesser-known artworks. The results of this study showed that when the participants looked at the paintings, the default-mode network activated; see Edward A. Vessel et al., 'The default-mode network represents aesthetic appeal that generalizes across visual domains,' *Proceedings of the National Academy of Sciences* Vol. 116, No. 38 (2019): 19155–19164, <https://www.pnas.org/doi/10.1073/pnas.1902650116>.

NÄYTETYT KORTIT

doi.org/10.23995/th.s.673.c1186

Isää hävetti ja nukeilla oli parempi leikkiä, kun ei ollut muita saapuvilla.

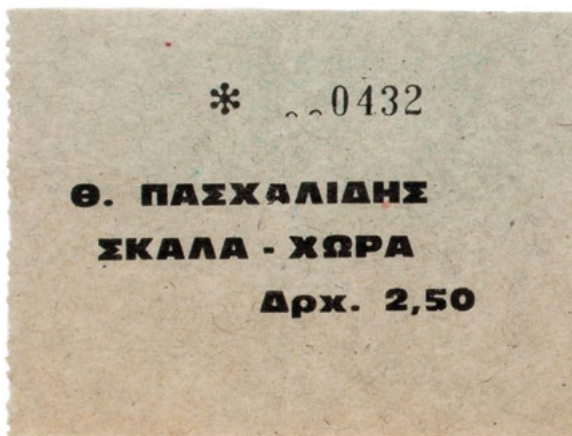
* * *

En muista tarkalleen koska sanoit, etten ollut vielä selvittänyt kuinka käytän kuviani, mutta ajattelin ensin, että tarkoittit Itä-Karjalasta jatkosodassa raahattuja, takaisin rahdattuja ja vastaanottajan osin radan varteen hylkäämiä sekä toisia määräänsä päässeitä Aunuksen ikoneja. Että vieläkin pitäisi tuottaa vertaisarvioinnit kestäväää argumentointia käyttämättä jääneistä aineistoistani. Ei. Et ajatellut sitä, etkä tarkoittanut, että olisi puhe tutkimuksesta.

Parasta siis tunnustaa heti, etten ole innostunut kuvaamaan kameralla tai mobiililaitteella, en kartuttamaan videotallenteita enkä sähköisiä arkistoja, vaikka yhtenään palaan kaikenlaiseen läheisteni ja omassa elämässä sattuneeseen. Lisäksi tiedän, että tiedät minun haalivan kuvia, joissa tutun ja tuntemattoman raja hämärtää. Niitä on seinillä, pöydillä, hyllyillä, kirjekuorissa ja kenkälaatikoissa kuin odottamassa, että lukemani kirja houkuttaa etsimään kuvia, joissa sen kieli, sisältö, kirjoittaja – sekä vallitseva vuodenaika – asuvat. Poimin sellaisia kansien väliin, sormeilen, ja siirrän lopussa pois.

Lyhytaikaisessa kuvavirityksessä on olennaista, että osatekijöiden koossa ja materiaalisissa ominaisuuksissa on vaihtelua. Samankokoisten postikorttien rinnakkaisuutta parempi ratkaisu on ottaa vain yksi, sen rinnalle pienempi tai suurempi valoku-

va, xerox- tai laserkopio, ynnä muuta. Jotain mikä painotuotteen vahvuutta, kokoa, värejä ja pinnan karheutta tai kuultoajattelun sointuu kokonaisuuteen. Jokin paperille raapustettu fragmentti tai kalv akka piletti kosketuksena puolen vuosisadan takaiseen bussireissuun ja ihmiseen (kuva 1).



Muistan että viittaat kohti valokuvia, postikortteja ja kaikenlaista muuta eri painotuotteista saksittua (kuva 2), ja sen myös, että mainitset ne tervehdykset, joka kerta kuin satunnaisista kuvista kootut, joita lähetän jouluna ja pääsiäisenä. Ja kun kuulen sinun ajatelleen minun olevan se ruutupaitainen poika, joka – kasvot valoon kadoten – seisoo kuusen edessä (kuva 3), käy selväksi, että lukuohje tarvitaan. Olit näet väärässä ja samalla oikeassa, sillä olen kyllä joka kerta ladannut lippuihin ja lappuihin jotain omiin asioihini liittyvää, mutta viittaukset

Kuva 1. Bussilippu reitille satalma (Skala) – vuorikylä (Hora). Th. Pashalidis, Patmos. Elokuu 1973. 5,4 x 7,1 cm.

Kuva 2. Kuvaseinä kotona.
13,2 x 9,3 cm.



Kuva 3. Poika ja joulukuusi. Kop-
li, Tallinna, 2010-luvun puolivä-
lissä ostettu vedos. 11,9 x 9 cm.



ovat epäsuoria ja postin kuljetettavaksi jättämiäni kokonaisuuksia on jälkikäteen vaikea palauttaa mieleen. Sisältyikö joulukuusipoi-ka viritykseen, jossa katsottiin räntäsateessa sosialistiseen kaupunkiin (kuva 4), ja oliko samassa kuussa *Cristo crucificado* hame yllään, uumilla kukkaköynnös (kuva 5)?

Olet kertonut ystävistä, jonka kanssa olet katsellut tuntikaupalla kuvia, ja siksi on merkittävää, että vasta nyt tulen muistaneeksi sen aikoinaan itsestään selvältä tuntuneen käytännön, jolla taidehistorian kurssien moniin tuhansiin noussut diamäärä koetettiin ottaa haltuun. Lasi- tai muovikehyksen suojaama, 5 x 5 cm:n kokoinen transparentti kuva oli pantu yhteen kevytmetallisessa kehikossa päällekkäin kulkevista urista. Diatelineessä siis kuvia kerros kerrokselta toinen toisen vieressä sekä toistensa ylä- ja alapuolella liukuvin suljettavassa kaapissa, jonka pohjassa näkyvää uurretta pitkin jokainen kehikko liikkui. Taustana himmeän lasiruudun kätkemä tasainen valaistus, joka ovet avatessa syytti. Tässä sinulle siis Konsthistoriska institutionen Sibeliuksen museon rakennuksessa: opiskelijoita seminaarihuoneessa puoliksi kumartuneina ja jokaisen pää vuorollaan ihmekaapin uumenissa.

Opetukseen sisältyi lisäksi valokuvauslaitoksen jääkaapissa säilytettäviä filmirullia oli osattava tarkastella ja valita tarkoitukseen sopiva valoherkkyys, samoin piti opetella käyttämään valokuvalamppuja, jalustaa ja valotusmittaria, sekä tosi paikan tullen raahata näitä ja kameralaukkua EEC-Pariisiin ja sosialistisen Prahan metrossa. Mieleen piti myös painaa, että vaikka luentojen diat saivat olla värillisiä, joka opinnäytteessä ja julkaisuissa kaiken tuli olla mustavalkoista. Eksaktin objektiivisuuden ihanne ei sallinut muuttuvia värejä. Tässä doktriinissa taisi olla syy siihen, että minäkin valokuvasin – velvollisuudesta, koulua varten – mutta yhtä toissani haalin *vieraita* kuvia: värillisiä, väärin valotettuja, kohdennettuja. Sellaisia, joissa asuu hiljaisuus.



Kuva 4. Moskova lokakuussa 1976. Matkaseurueen jäsenen hotellihuoneen ikkunasta ottama kuva. 8,6 x 8,6 cm.



Kuva 5. *Cristo Crucificado* verhoineen, kukkineen, lamppuineen. Verkkokaupasta ostettu tarjeta postal. 13,2 x 8,2 cm.

The Swinging Sixties

Huolekkaasti varjellussa lapsuudessani olin kyllä nähnyt mieleenpainuvia asioita, nimitäin järkyttäviä elämänkohtaloita estradilla. *Carmen* (Vaasan oopperayhdistys, Irma Rewell 1960) ja *Kleopatra* (Joseph L. Mankiewiczin ohjaama elokuva, Elizabeth Taylor 1963) olivat tapauksia, joiden jännitystä lisäsi se, ettei alaikäisiä laskettu katsomaan niitä (vaikutelmia sai kuvalehdistä).

Sitten helmikuun 1965 Valenciassa – yhdessä Espanjan toisen tasavallan pääkaupungeista, keväällä 1939 nujerretussa – oli *Nuestra Señora de los Desamparados* (kuva 6) mykistävässä ylenpalttisuudessaan. Enkä

saata unohtaa sitä, ettei isä sen enempää kuin äiti kaikesta kokemastaan huolimatta – museoista, kirjoista, kirkoista, taidemaalari-kavereista – osaakaan vastata kysymykseeni. Nainen kun on ankara tutkimaton majesteetti. Hiukset pitkät ja mustat, kruunu mietön, ja lapsella korea mekko ja samat mustat hiukset. Mutta nainen tuijottaa eteensä lasta näkemättä. Kuka tytöltä näyttävä pieni olento on? Kuka kuningatar?

Peräsit kuvilla leikkimisen kieltä siitä huolimatta, että olit kommentoinut yhteisen ystävämme juhlaKirjaan kirjoittamaani ”Toisten paikassa” -nimistä juttua, jossa on joitain vihjeitä. Täsmensit vielä arvostavasi siinä käyttämäni henkilökohtaista otetta eli

sitä, että valencialaisen kuningattaren katse-
lijoina mainitaan lapsi, adoptio, lapsettomat
äiti ja isä, ja nämä aikuiset kuin varjonaan
toinen, tuntematon äiti. Ja sen kertomista,
ettei 1960-luvulla yksikään aikuinen ollut
tietävinään tällaisia asioita eikä sitäkään, että
vaasalaisisäkin oli isätön.

Vuonna 2013 julkaistu ”Toisten paikassa”
yhdistää minulle valjonneen asiointilan isän
ja äidin epäröintiin veistoksen äärellä, vaika
tosiasioiden tihkuminen ja jäsentäminen
on hidas prosessi ja kokonaiskuva yhä kuin

kaleidoskooppi. Vuonna 2013 helmikuuhun
1965 projisoimani oivallus tiivistyi kysymyk-
seksi: ”Olenko minäkään minä, vaan joku
toinen, tuntematon?” Nyt kymmenen vuotta
myöhemmin ajattelen esillä pitämäni repro-
duktioiden osaa introspektiossa. Vuosien
aikana karttuneet kuvat houkuttavat aina
uudestaan katsomaan lapsen ennakkoluu-
lottomuutta ja autuasta tietämättömyyttä.
Vasta muutama vuosi sitten tietooni tuli, että
Nuestra Señora de los Desamparados vaurioi-
tui tasavallan kaudella pahoin – diktatuurin



Kuva 6. Valencia. *Nuestra Señora de los Desamparados*. Patrona.
Tuottaja E.Cris-Adam Verkkokaupas-
ta ostettu *tarjeta postal*. 15 x 10 cm.

vuosina syytettiin ”punaisia” – ja että näkemäni *Nuestra Señora* oli suurelta osin Francon aikaisen rekonstruktion tulos.

Nuestra Señora on sittemmin muuttunut. Veistosta on tutkittu, restaurointien jälkiä on kartoitettu ja poistettu. Kasvot ovat toiset. Tänäpäin Espanjan verkossa kiistellään siitä, syntyivätkö sodan vauriot tasavallan käsissä vai fasistien pommituksissa. Hiljaisen tiedon ja vaiettujen asioiden taipumus pitää liikkeessä tarun ja toden kerroksia tuo mieleeni leningradilaisen Anna Ahmatovan vuosina 1940–1964 vaikeissa oloissa luoman ja kerta kerran jälkeen täydentämän runotriptyykin ”Tarinan ilman sankaria”, *Poéma bez gerójan*. Se avautuu kuin lipas, jossa ”yhden sijasta on kolme pohjaa”.

Mutta nyt ollaan edelleen siinä, että äiti ja isä ja aikuisten maailma vaikenivat jostain, mikä yhdistää minua heidän muistonsa mutta rakentaa samalla välimatkaa. Jotain sellaista, mistä minua reilusti yli kolme vuotta vanhempi ystäväni otti kahdestaan saunottaessa puhuakseen ja jäädäkseen elämään, vaikka on aikaa sitten kuollut. Kaksi kesää. Enid Blyton, *Twist and shout. All my loving*.

Samalla kuusikymmentäluvulla kodin taulujen rinnalle oli ilmestynyt pari ikonina. Ja niin kuin kaikki tiesivät, Kleopatra oli Egyptistä, Carmen Espanjasta, ja ikonit taas Venäjältä. Venäjää ei tosin ollut enää olemassa ja oli kuitenkin. Tai ainakin kieli oli samoin kuin toisen kielen, kirkkoslaavin kirjaimet ikäkulussa, alkunsa ja loppunsa kadottaneessa kirjassa, jonka mummi oli hommannut huutokaupasta. Aakkosten selvittämiseen ei riittänyt *Pikku jättiläisen* muinaiskirjaimisto, mutta kanttori Nikolai Timofeiew – Vaasan viipurilaisia – osasi opettaa. Ja kun kaikenlaisia kadonneita asioita pysähtyi miettimään, saattoi ymmärtää, että pyhäinkuvia kohdeltiin myötätunnolla.

Those were the days my friend, we thought they'd never end soi koskettavana ja ristiriitaisena, sillä kaikki oli loppunut, myös beatlemania, kun minut pantiin samaan lyseoon.

Puberteetti kun on puberteetti ja ikäeroa aika paljon muttei tarpeeksi, alaluokkalaisesta tulee tuntematon, joskaan ei näkymätön. Ja niin sitten – lyseon aloittamisesta on nyt neljä vuotta – joulun edellä sataa kevyttä pakkaslunta. Ollaan kävelyllä isän kanssa ja luistinradalta kantautuu venäläisen romanssin Paul McCartney -päivitys. Tuttu, nyt nostalginen brittisoundi. Jotain on menetetty, enkä kerro isälle miltä tuntuu.

Kolja Timofeiew tietää, että Mary Hopkinin hitti oikeastaan on *Dorógoj dlínnoju*, emigranttien kaihoisa ralli. Ja yli puoli vuosisataa myöhemmin huomaan kuinka lyhyessä ajassa kaikki tapahtui. Se, että Enid Blytonin rinnalle tuli Topelius, tulivat *Välskärin kertomukset* ja BBC:n televisiolle dramatisoimat klassikkoromaanit. Ja sekini että marraskuinen aamu tuo junalla Pietariin Lev Nikolajevitš Myškinin, ja että tästä ambivalentista antisankarista, Mary Hopkinista, ja Koljan kirkkoslaavista oli olematon matka 1970-luvun ensi vuosiin: Tito Collianderiin ja Heinäveden Papinniemen rapistuviin seinänkorkuisiin kultakuviin. Ja Aljoša Karamazoviin, josta ei tullut munkkia niin kuin ei jokaisesta pappiseminaarilaisesta pappia.

Turun kirjakahvila. Leningrad
Heinävedellä

Ennen kuin jatkan, on syytä mainita *Peili (Zerkalo)*. Siinä elokuvallisin keinoin toteutettu autobiografinen introspektio sytytti minussa kiinnostuksen sekä siihen kummalliseen perhetaustaan, johon jo viittasin, että myös vaasalaisalbumiessamme näkyvään menneisyyteen. Jokapäiväiseen käyttöönkin valikoitui lisää kuvia, sillä Tarkovski-vuosina monet virittivät ympärilleen elokuvan, kuvataiteen, populaarikulttuurin, kirjojen, ja historian inspiroimia ikonostaaseja. Klassismin ja barokin moniselitteinen kytkös alkoi samalla askarruttaa niin, että erilaiset reproduktiot ja valokuvat ikään kuin liikahtivat lähemmäs toisiaan ja se, mitä voisi sanoa

yksityiseksi historian käytöksi, toteutui kuulostelemalla niiden herättämiä kysymyksiä.

Innostuminen liittyi 1980-luvulla niin moniin toisiinsa kytkeytyneisiin ja samaan aikaan liikkeessä olleisiin asioihin, että kronologiaa ja kausaalisia yhteyksiä voi selvittää pitkään. Mikä johti mihin? Elokuvakierot, vaihtoehtoliikkeet, Turun kirjakahvilan syyttämä humanismi, siviilipalvelus, ja Euroopan kaupungit sekä ennen siviilipalvelusta ja gradua että niiden jälkeen. Yhdelle filmihullulle ystävälle tiedän olevani kiitollinen lukusuosituksista, joihin sisältyivät Susan Sontagin *On Photography* (*Valokuvauksesta*) ja Roland Barthes, erityisesti hänen viimeisekseen jäänyt teoksensa *La chambre claire* (*Valoisa huone*). Siinä valokuvia pohtii melankolinen vanha pariisilainen, ja lukukokemusta seurasi hyppy, siis ajatus, että kenen hyvänsä millaisiin hyvänsä kuviin saattoi tarttua ja projisoida niihin yksityisiä merkityksiä.

Hain siviilipalvelukseen ja parin ahdistavan kuulustelun, odottelun, jumittuneen gradun tekemisen sekä moninkertaisten Leningradiin ja Berliiniin suuntautuneiden ”sankarimatkojen” vaikutus alkoi jäsentyä vasta sijoituspaikassa, joka oli entuudestaan tuttu vaikkei aluksi mieleinen. Papinniemen kartanoon Heinävedelle asettunut pakolaisuostari kultakuvineen ja evakkokamppeineen toimi tässä vaiheessa jo suomen kielellä ja oli edennyt jälleenrakennukseen. Keväällä 1984 valmistui talo, jossa alkoi toimia konservointilaitos (1984–2019) ja kirjasto.

Johtui kai ystävistäni ja elokuvakerhoista, että siviilipalvelusaikaa valaisi innostus Jean Cocteaun maagiseen klassismiin sekä neorealismiin totiseen kieleen, jonka todentekäläisyys, *verosímil*, oli kuin mustavalkoinen muisto Ranskan ja Espanjan sakraalista 1600-luvusta. Edellisenä vuonna filmihullu ystäväni oli esitellyt Jean-Luc Godardin uutta aaltoa ja *Hullun Pierrot'n* (*Pierrot le Foun*), jossa Jean-Paul Belmondo kylvyssä istuen, käryvä tupakka hampaissaan lu-

kee pienelle tytölle Espanjan maalaustai-teesta: synkeä hovi, vähämieliset ja kääpiöt. Velázquez. Suru, jyrkät kontrastit, ja maan-kamaran yksinäinen hehku. Belmondon huulilta virtaavat sanat oli kirjoittanut taide-historioitsija Élie Faure, ja mukaan kylpyyn otetun taskukirjan teksti oli julkaistu alun perin jo vuonna 1921. Toukokuussa 1983 os-tamastani pokkarista katsovat siitäkin mustavalkoiset elgrecot, velázquezit, alonsocanot ja zurbaránit.

Jos Turun kirjakahvilassa rakennettiin siltoja vastakulttuurien Berliiniin, Heinä-veden salomaan kätöksässä oli kirjakaappi, jonka ovi kuin epähuomiossa oli toisinaan auki. Aivan kuin ikkunana venäjänkielisestä idästä venäjänkieliseen länteen ja takaisin. Sen kaapin hyllyjä täyttivät kaksikielisen pariisilaisen kirjallisuusväen julkaisemat neuvostovenäläiset toisinajattelijat. Ja kun yhtä ja samaa teosta huomasi olevan koko hyllyn leveydeltä, nide niteen vieressä, kävijä saattoi päätyä miettimään, oliko tämä tarkoituk-sellista. Oliko tässä tarjolla vapaakappaleita tiskin alta?

Anna Ahmatovan myöhemmän, terrorin vuosista 1960-luvun puoliväliin jatkuneen tuotannon julkaiseminen oli pantu alulle Neuvostoliitossa moneen otteeseen ja joka kerta oli pidetty huoli siitä, että runoilijan eläessä ei julkaistaisi mitään olennaista. Ensimmäinen kunnollinen kokoelma painettiin Leningradissa vuonna 1976, kymmenen vuotta hänen kuolemansa jälkeen, muttei neuvostoliittolaisen lukijan tuolloinkaan ollut helppoa saada kirjaa käsiinsä, puhumattakaan Lidija Tšukovskajan päivästä ja vuosikymmenestä toiseen tekemistä merkinnöistä, joita hallitsee Ahmatovan arkipuhe ja varsinkin vaikeneminen, kun tämä ystävänsä muistiin luottaen raapustaa paperille tekstin toisensa jälkeen, ojentaa luettavaksi, ja polttaa. Lidija Tšukovskajan Ahmatova tuli vastaan Heinävedellä.

Ahmatovan ”triptyykki” *Poéma bez geró-ja*, on kabareeta ja pantomiimia jäljittelevä,



Kuva 7. "Madrid en el retiro 28-12-58". Vedos madridilaisessa tupakkakauppa & veikkaustoi-
mistossa olleesta kenkälaati-
kosta. Marraskuu 1986. 7,2 x
10,1 cm.

takautumin etenevä runoteos, jonka taianomainen poljento kuljettaa 1910-luvun taitelijasukupolvea – sen vaiettuja muistoja ja perikatoa – ekspressionistisen näyttämön kuvin. Tyhjiä peilejä, peilin heijastumia peilissä, käytäviä, askelia, kaikuja, ja etäällä paha enteilevä kumu. *Poémassa* henkilöityvät hahmot – varjo, kohtalo, ja *gólos ávtora*, kirjailijan ääni – samoin sen viittaukset antiikin teatterinaamioihin tuovat mieleen hellenismen näyttämöt, Puškinin, ja Pietarin rannoilla ja kaduilla näkyvän modernismin, klassismin, rokokoon ja barokin rekvisiitan. Nämä ovat samaa humaania eurooppalaisuutta, jota Ahmatova yhä salakuljettaa nöyryyttävän hallinnon ja pelon leimaamaan arkeen.

Päälaelleen

Väitin aluksi, etten muista koska kuvainkäyttöni alkoi askarruttaa sinua, mutta voin kyllä ajoittaa yhden ”joulutervehdyksen” vuoden 2017 loppuun (kuva 7). Yhdessä sen kuvista vanha ja hymytön, talvitakkiin pukeutunut

nainen käsilaukkuineen seisoo kiviportailla, joita vartioi jyrkellä heraldinen otus, ehkä leijona (vain oikea takajalka näkyy). Hallussani on originaali, jonka takana lukee *Madrid en el retiro 28-12-58*. Ja muistan etten oikeastaan ajatellut kaupungin kuuluisaa puistoa, sillä olin itse lähtijä, lopettanut juuri opettamisen, ja siksi halusin oheen sanaleikin, Madridin Parque del Retiroon viittaavan ”selityksen”: *retirar tr. Apartar o separar a una persona o cosa de otra o de un lugar ... Obligar a uno a que deje un trabajo, actividad etc.* Siis vetäytyä sivuun, luopua, peräytyä, väistyä, lähteä... Asettaa henkilö tai asia erilleen tai erottaa toisesta henkilöstä, paikasta. Velvoittaa henkilö jättämään toimensa tai jonkin aktiviteetin.

Mieleissäni oli muutakin kuin eläkkeelle jääminen. Olen tässä jutussa sivuuttanut ne tutkimusaiheet, joiden tiedät 1980-luvun lopulta lähtien vieneen aikani. Se täytyy kuitenkin sanoa, että myöhäisten ikonien parissa puuhaamisen paras anti liittyi reiluihin ja innostuneisiin kollegoihin, ihmeellisiin



Kuva 8. *Jesús de la Pasión*. Uskonnollinen *tarjeta*. Fernand fotografo, Sevilla. Verkkokaupasta. 10,3 x 7,3 cm.



Kuva 9. Salzillo. Murcia. *La Dolorosa*. Uskonnollinen *tarjeta* verkkokaupasta. 14,1 x 9 cm.

paikkoihin lännessä ja idässä, sekä mahdollisuuden katsella mutkikkaita asioita läheltä ja monella kielellä. Nyt on aika surra sitä, miten turha oli 1990-luvun toivo sovinnollisesta, omat rikkomuksensa tunnustavasta Venäjästä.

Se mikä sinusta ehkä näytti jonkinlaiselta keikahdukselta kuvieni politiikassa, liittyy karnevaaliin ja kielessä tarjolla olevaan mahdollisuuden asettaa asiat päällelleen. Sellaiseen ”toisin puhumiseen”, mille 1980-luvulla kehiteltiin oppineita ilmauksia. Viis niistä nyt tällä kertaa, sillä aivan kuin taidehistorian valaistu diakaappi aikoinaan, Espanjan verkko antaa mahdollisuuden palauttaa mieleen ikonografian ilmauksia ja kaikenlaisia toimijoita, nimiä.

Esimerkiksi *Jesús de la Pasión* (kuva 8) on luonnollista kokoa oleva kärsimysviikon marionetti ja *Virgen Dolorosa* (kuva 9) Murciassa toimineen kuvanveistäjä Salzillon klassikkoteos. Kummallakin on paikkansa julkisessa tilassa, kadut joka vuosi täyttävissä kevätiennoissa, ja niiden reproduktiossa on tehoa. Mielestäni mikä vain *estampita religiosa* naarmuineen ja kulumineen on puhutteleva esine, ellei suorastaan kuin nukke, meikattu ikoni. Onhan niistä jokaisessa läsnä paitsi käytön jälkiä – *señales de uso normal* – samalla myös laskemattomien, meille oudoiksi jäävien puuseppien, maalareiden, puvustajien, peruukintekijöiden sekä kantajien, ja tietysti myös valokuvaajien, kirjainpainajien ja retusojien taito.

Kari Kotkavaara on taidehistorian dosentti Jyväskylän ja Helsingin yliopistoissa ja tammi-kuusta 2018 Åbo Akademin akademilektor emeritus. Hän väitteli vuonna 1999 venäläisen käsityömäisen ikonituotannon ja ”uudessytntyneen” revival-henkisen ikonimaalauksen suhteista sekä pyhistä kuvista uskonnon, taiteen ja politiikan kontekstissa Venäjällä, Neuvostoliitossa ja venäläisessä diasporassa. Hänen tutkimuksellisen kiinnostuksensa kohteina ovat myöhemmin olleet sakraalitaiteen pelastaminen, hylkääminen ja tuhoaminen toisen tasavallan ja sisällissodan Espanjassa, Lapin sodan ja jälleenrakennuksen Rovaniemellä sekä ikonien rooli Neuvostoliitossa, Suomessa ja Venäjällä ilmenneissä tavoissa käyttää historiaa.

Lähdeluettelo

Painamattomat

Ruutuvihko, 14,9 x 10,6 cm. Käsini kirjoitettu ja katkelmia: ”Roland Barthes. ’La Chambre Claire, Notes sur la photographie’, Cahiers du Cinéma, Gallimard Seuil 1984; sekä Susan Sontag, ’Writing itself. On Roland Barthes’, A Barthes Reader, Edited and with an introduction by Susan Sontag, London: Jonathan Cape 1982”. *Ekin suosittamia ja lainaamia, pääsiäinen 1984*. Myös 29.7. – 8. 8. 1984.

Záznamy knihy, muistikirja, 14,2 x 21 cm, jossa tekstattuna *Jičin* [Tšekkoslovakia] 11.4. 1989. Käsini kirjoitettuja ja xerox-kopioina toisista lähteistä siirrettyjä merkintöjä alkaen kesästä 1982.

Painetut

Anna Ahmatova, ”Poema bez geroja, Trip-tih, 1940–1962”. Teoksessa Anna Ahmatova, *Stihotvorenija i poemy*, Biblioteka poeta, Bol’šaja serija, 352–380 (Leningrad: Sovjetskij pisatel, Leningradskoje otdelenije, 1977).

Élie Faure, *Histoire de l’art, l’art moderne*, Tome I, (La Flèche: Brodard et Taupin).

Kari Kotkavaara, ”Poissaolevan morsian”, *Filmihullu* 3/1988: 44-45.

Kari Kotkavaara, ”Toisten paikassa”, teoksessa *Rovaniemi, Turku, Bysantti ja Oulu, Juhla-kirja Marja Tuomiselle*, 72–81 (Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 2013).

Kari Kotkavaara, ”Isämme Jeesus Nasaretilainen (tuhottu vuonna 1936)”. Teoksessa *No pasaran! Espanjan sisällissodan kulttuurihistoriaa*, toimittaneet Hanne Koivisto ja Raimo Parikka, 55–95 (Helsinki: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 2015).

S. A. Kovalenko, *Peterburgskie sny Anny Ahmatovoj, ”Poema bez geroja” (Opyt rekonstruksii teksta)* (Sankt-Peterburg, 2004).

TEKIJÖITÄ JA FEMINISMEJÄ

TAITEEN TYÖ: ARVO, TEKIJYYS JA RUUMIILLINEN KYTKÖS

doi.org/10.23995/ths.673.c1187

Taiteen työ on käsitteenä melko uusi tulokas suomen kieleen. Sitä tapaa harvakseltaan lähinnä tutkimuksessa ja raportoinnissa, jotka käsittelevät taiteellista työtä kuvataiteista tanssiin ja kuratointiin.¹ Arkikielessä käsitteen sisältämä omistusmuoto saa huomion kohdistumaan työhön, jota taide tekee. Näin se toisin sanoen korostaa taiteen toimijuutta: taiteen työ on taiteen tekemää työtä.² Taiteenteoreettisesti käsite kuitenkin avautuu useampaan suuntaan, jotka niveltävät yhtäältä siihen, miten taide toimii ja tapahtuu, ja toisaalta siihen, miten taidetta tehdään. Tässä artikkelissa käsitelen taiteen työn saamia merkityksiä ja metodologisia tehtäviä taiteellisessa tutkimuksessa, taidehistoriassa sekä yhteiskunnallisessa taiteentutkimuksessa kohdistuen pääasiassa nykytaiteeseen. Kartoitan käsitteen ilmaantumista ja käyttöyhteyksiä pääosin englanninkielisen taiteentutkimuksen kautta. Tätä kautta etsin ja lavennan taiteen työn potentiaalia suomenkielisessä tutkimustyössä, taidekirjoittamisessa ja hieman kulttuuripolitiikassakin.

Taiteen työ on englanninkieliseen sanapariin ”artwork” ja ”work of art” liittyvä suomenkos. Useimmiten molemmat käsitteet on tavattu suomentaa taideteokseksi. Kuitenkin 2000-luvun taitteesta lähtien englanninkielisessä kirjallisuudessa on käsitteparin kautta hahmotettu erilaisia, jopa vastakkaisia ominaisuuksia sille, miten taide vaikuttaa ja toimii. Mikäli ensimmäinen käsitteistä

käännetään taideteokseksi ja jälkimmäinen sitä vastoin taiteen työksi, kuten tässä artikkelissa ehdotan, saadaan suomen kielessä aikaan vastaava eronteko.³ Australialainen taiteilija ja taideteoreetikko Barbara Bolt on yksi tutkijoista, jotka ovat jäsentäneet ajatteluaan ja kirjoittamistaan jänneväillä taideteos (*artwork*) ja taiteen työ (*work of art*). Bolt esittää, että siinä missä ensimmäinen viittaa esineeseen, valmiiseen objektiin tai entiteettiin, jälkimmäinen hahmottaa prosessia. Hän jatkaa, että taideteos on analyysin tai arvioinnin kohde, mutta taiteen työ käsitteellistää monimutkaisemman ja monisuuntaisemman prosessin, jossa taide toimii, liikkuu ja vaikuttaa muutoinkin kuin tutkijan tai tulkitsijan kokemana ja sanallistamana.⁴

Työ-sanalla on alun perinkin taiteen yhteydessä moninainen merkitys: se viittaa totunnaisesti taiteilijan tekemään työhön, mutta toisinaan työtä käytetään myös synonyymina teokselle. Suomen kielessä on viime aikoina tullut tunnetuksi myös käsite taidetyö.⁵ Taidetyö viittaa useimmiten siihen, miten taiteen kautta ansaitaan elantoa – siis tekemällä taidetta – ja kuinka tämä työ on vaativaa ja usein fyysistäkin. Käsitteellä on myös yhteiskuntakriittinen kaiku; siihen liitetään taidetyöläisyys, joka puolestaan viittaa taiteilijoiden järjestäytymiseen työntekijöinä. Taidetyö ja taiteen työ eivät siis tarkoita samaa asiaa, mutta taiteen työn voi kyllä katsoa sisältävän taidetyön ko-

konaisuuteen. Taiteella ansaitseminen tai siitä hyötyminen, oli se sitten rahallista tai pikemmin mainetta, kunniaa tai yhteiskunnallista vuorovaikutusta tuottavaa, edellyttää *prosessuaalista* ymmärrystä taiteesta.⁶

Teoreettisena käsitteenä taiteen työ viittaa siihen, että taide ei ole yksin taiteilijan työtä, pikemminkin se on *yhteistyötä*, joka tapahtuu taiteilijan, taiteen materiaalien sekä yhteiskunnallisten rakenteiden, mukaan lukien diskurssien ja historiallisten kerrostumien vuorovaikutuksessa.⁷ Näin käsite liittyy posthumanistisena tunnettuun kritiikkiin, jossa ihmistoimijan kaikkivoipaista tekijyyttä on alettu kyseenalaistaa myös sellaisten aiemmin ensisijaisesti kulttuurisina pidettyjen prosessien kuin taiteen kohdalla.⁸ On myös muistutettu, ettei taiteen työ käsitteenä niinkään heijastele laajempaa tai aiempaa posthumanistista kiinnostusta, vaan on pikemmin yksi käsitteistä, jotka ovat taiteentutkimuksen osalta kehittäneet ja edistäneet enemmän-kuin-inhimillisen teoretisointia (*more-than-human*). Tällaista keskustelua on käyty uusmaterialismin eli materian dynaamista toimijuutta painottavan teoreettis-metodologisen suuntauksen parissa, ja juuri materialismeista innoittuneen tutkimuksen piirissä taiteen työn käsitettä onkin eniten työstetty.⁹

Taiteen toimijuudesta puhumisen on joskus nähty viittaavan ajatuksiin taiteen autonomiasta; siitä, että taide tuottuisi omassa kuplassaan vailla sosiaalipoliittisia sidoksia. Bolt ja muut tutkijat, kuten kanadalaiset Erin Manning ja Brian Massumi ovat tähdentäneet, että kysymys on pikemminkin siitä, että taideprosessi voi intensiivisyydessään irtaantua historian ja diskurssien painolastista hienoisesti sen verran, ettei se jää toistamaan jo tehtyä vaan voi tarjota myös uutta tietoa, kokemuksia ja tuntemuksia.¹⁰ Jo ensimmäisissä taiteen työn käsitettä hahmottavissa teksteissään Bolt alleviivasi, kuinka taide, esimerkiksi maisemamaalaus, tapahtuu ja kehkeytyy suhteessa taiteilijan ruumiiseen,

erinäisiin diskursiivisiin käytänteisiin ja historioihin, ympäristöönsä ja taiteen materiaaleihin.¹¹ Tästä syystä ei ole yllättävää, että Boltin edustaman taiteellisen tutkimuksen lisäksi myös historiallisesti suuntautunut taidehistoriallinen tutkimus sekä yhteiskuntatieteellisempi taiteentutkimus ovat hyödyntäneet ja kehittäneet taiteen työn käsitettä. Artikkelini on jäsennetty kolmen käsitteen ja osion varaan, jotka läpäisevät käsittelemäni tutkimuskirjallisuuden yli tieteenalarajojen. Nämä ovat *arvo*, *tekijyys* ja *ruumiillinen kytkös*.

Ensimmäisessä osiossa arvo niveltyy taiteen arvostamiseen prosessina ja siihen, kuinka taiteen työn käsite voisi edesauttaa tätä. Etenen taiteellisen tutkimuksen vaikuttavuuden arvioinnista yhteiskuntakriittiseen näkökulmaan, jossa ehdotetaan, ettei taiteen työstä saa aina sellaista korvausta kuin pitäisi, muun muassa koska sen moninaisuutta ja ruumis-materiaalista tekeytymistä ei ymmärretä arvostaa. Esimerkit liittyvät pääasiassa tanssin ja kuvataiteen kytköksiin. Tekijyys-osio puolestaan niveltyy yllä esitellyn enemmän-kuin-inhimillisen tekijyyden ympärille, jota pohditaan maisemamaalauksesta grafiikkaan ja samalla taidehistoriasta taiteelliseen tutkimukseen ja edelleen kuratoinnin politiikkaan. Viimeinen osio paneutuu taiteen työn lähtökohtaiseen ruumiillisuuteen, eli siihen, miten taiteen tekemisellä on vaikutuksensa myös taiteilijan ruumiiseen, ja kuinka toisaalta taiteen ruumiillis-materiaalinen kehkeytyminen vaikuttaa myös siihen, miten taide koetaan. Osion mittavin esimerkki liittyy sellaiseen taiteelliseen (tutkimus)työhön, joka on taiteilijan koulutuksen kautta yhteiskuntatieteellisesti ja myös yhteiskuntakriittisesti motivoitunutta. Lomitan käsittelyyni media- ja taide-esimerkkejä suomalaisen taidekentän keskusteluista ja tekijöistä, ja näiden kautta pohdin, miten taiteen työn käsite toimii tai voi monipuolistaa ymmärrystä taiteen tekemisestä.

Työprosessin arvottaminen ja arvostaminen

Monen vuosikymmenen ajan arvon käsite on jälkistrukturalistisessa taidehistoriassa liitetty pääasiassa taideteoksen merkityksiin sekä sen yhteisöllisiin tai yhteiskunnallisiin tehtäviin eli siihen, miten kiinnostavasti tai haastavasti ne tuottavat kulttuurisia merkityksenantoja. Toisin sanoen arvokeskustelu on vahvasti kytkeytynyt siihen, mikä on taiteen sanomallinen ja pääosin kuvallinen panos eli arvo kulttuurisena uudistajana, uusintajana tai toisintoistajana.¹² Sittenmin, niin sanotun materiaalsen käänteen myötä, kiinnostus on alkanut kohdistua yhä enemmän siihen, *miten* merkityksiä tai vaikutussuhteita tehdään, ja mitkä materiaaliset tekijät siihen osallistuvat, mukaan lukien taiteen moninaiset materiat ja tekniikat, ihmisen osuutta väheksymättä.¹³ Juuri tässä yhteydessä myös taiteen työn käsite on noussut esille niin taiteellisessa tutkimuksessa ja yhteiskuntatieteellisessä taiteentutkimuksessa kuin taidehistoriassakin. Se auttaa hahmottamaan, miten arvottaa ja arvostaa sitä, mitä taide tekee ja mitä sen tekemiseen tarvitaan.

Esitystaiteilija ja tutkija Annette Arlander, yksi suomalaisen taiteellisen tutkimuksen pioneereista, ottaa taiteen työn käsitteen esille hahmottaessaan taiteellisen tutkimuksen metodologiaa.¹⁴ Arlander pitää tärkeänä taiteellisen tutkimuksen ominaisuutena sen kartoittamista, millaisia materiaalisia, diskursiivisia ja affektiivisia seuraamuksia taiteella on. Arlander viittaa Barbara Boltin työhön ja niihin tekijöihin, joita Bolt liittyy taiteen työhön.¹⁵

Siinä missä Bolt muistutti 2000-luvun alun kirjoituksissaan taiteen työn käsitteellä, miten taide on aina myös materiaallinen, tapahtumallinen prosessi, joka edellyttää materioiden, ihmisruumiiden ja diskurssien (yhteis)työtä, artikkelissaan vuodelta 2014 hän hyödyntää samaa käsitettä *taiteen arvottamiseen tutkimuksena*.¹⁶ Tämä saattaa

vaikuttaa ristiriitaiselta suhteessa siihen, että taideteoksen käsite on pikemmin se, joka Boltin käsitteellistyksessä on hahmottunut ulkoisen arvioinnin kohteeksi. Taideteos on se objekti, jota asiantuntija tai katsoja arvostelee. Taiteen työ on sitä vastoin dynaamisempaa, tuottavampaa: vaikuttavaa. Rajatun objektin sijaan se on monisuuntainen prosessi.¹⁷ Tästä syystä se soveltuukin taiteen arvioimiseen tutkimuksena – onhan tutkimuksessa kyse vaikutusprosesseista, siitä, miten jotain uutta syntyy ja miten se suhteutuu eli toimii suhteessa kenttään.

Samanaikaisesti kun materialistisempi taidekäsitteitys oli vuoteen 2014 mennessä saanut enemmän jalan sijaan tutkimuksessa, oli myös taiteellisen tutkimuksen asema uudella tavalla institutionalisoitunut niin Suomessa kuin kansainvälisesti. Tähän liittyen taide oli otettu osaksi yliopistolaisen erinomaisuuden, pääasiassa tutkimuksellisen laadun arviointia ja siten myös yliopistojen rahoituspolitiikkaa. Erinomaisuuden ja merkittävyyden arvioinnissa on keskeistä sen artikulointi, miten tutkimus tuottaa uutta tietoa, on innovatiivista, ja miten tämä on yhteisöllisesti vaikuttavaa. Bolt selvittää, että tätä taitoa vaadittiin nyt myös taiteilijoilta.¹⁸ Enää ei riittänyt taideteoksen kuvailu tai taiteilijan intention avaaminen, joita oli tavattu hahmottaa esimerkiksi näyttelyiden yhteyteen laadituissa taiteilijaesittelyissä (engl. *artistic statement*), vaan olennaista oli kyky ilmaista, miten taide toimii eli miten se tekee työtään (engl. *research statement*).

Tähän haasteeseen Bolt esittää tueksi taiteen työn käsitettä.¹⁹ Sen kautta on mahdollista hahmottaa taiteen työtä eli taidetta (vaikutus)prosessina. Kysymykseksi muodostuu tällöin, miten taiteessa käsitteet, käsitykset, metodologiat ja materiaaliset käytännöt, affektit ja aistikokemukset ovat liikkeessä eli miten taide *liikuttaa* niitä?²⁰ Tämä voi liittyä taiteen työstöprosessiin ja siihen, millainen merkitys sillä on taiteilijan työskentelylle, taiteen kentälle tai laajemmin sille, mitä taide

voi saada aikaan maailmassa yhteisöllisesti.

Boltin mukaan kaikki taideteokset eivät ole tutkimusprosesseja siinä mielessä, että ne tuottaisivat uutta tietoa. Uuden tiedon arvioinnissa keskeisiä kysymyksiä ovat: Kuinka tutkimus muutti kentän materiaalisia käytäntöjä? Millaisia metodologisia tai teknisiä muutoksia prosessissa tapahtui? Tuottiko taide aistimellisia vaikutuksia ruumiiseen? Miten se muutti sitä, kuinka aistimme maailmaa? Mikäli näihin kysymyksiin vastaaminen ei vaadi ponnisteluja ja ne tuntuvat mielekkäältä suhteessa tehtyyn taiteeseen, taide on tehnyt työtään tutkimusmielessäkin. Esimerkeiksi taiteen (tutkimus)työstä voi antaa Sasha Huberin niitein mustalla kankaalle toteutetut muotokuvat, joiden uudenlainen ilmaisukykyinen tekniikka on herättänyt paljon mielenkiintoa. Huberin niittitaide on myös nostattanut yhteiskunnallista keskustelua laajemmin mediassa – niin aisteihin vetoavasti, sädehtien se kutsuu tarkastelemaan yhtäältä mustien pioneerien unohdettua historiaa ja toisaalta havahtumaan siihen, miten likeisesti kolonialismi ja ilmastonmuutos kytkeytyvät toisiinsa.²¹

Bolt huomauttaa, että tieteellisen tutkimuksen tapaan myös taiteen työn arvioinnille paras metodi olisi vertaisarviointi. Vielä vuonna 2014 Bolt saattoi harmitella, kuinka taiteellisen tutkimuksen arviointi perustuu pääasiassa kirjalliseen materiaaliin tai painettuun formaattiin.²² Sittemmin on rakennettu nimenomaan taiteelliselle tutkimukselle suunniteltuja vertaisarvioituja alustoja, jotka tarjoavat mahdollisuuden hahmottaa taiteen työtä liikkuvaa kuvaa ja äänitteitä hyödyntäen. Alustat, jotka sisältävät myös ohjelmointityökaluja taustan, tekstin ja kuvien asetteluun, ovat vakiintuneet osaksi akateemista julkaisemista. Näistä tunnetuinta eli *JAR: Journal of Artistic Researchia* ovat olleet kehittämässä niin Arlander kuin Boltin.²³

* * *

Kirjassaan *Work of Art: Value in Creative Art Careers* sosiologi Alison Gerber (2013) kirjoittaa puolestaan taiteen arvosta enemmän työn ja toimeentulon kuin taiteellisen tutkimuksen kehyksessä. Gerber toteaaakin, että edustamallaan yhteiskuntatieteellisen taiteen tutkimuksen alalla taiteen arvon analysointi viittaa yleisimmin rahalliseen arvoon. Gerber toteaa myös, että taiteen arvo on kiinnostava tutkimuskohde lähtökohtaisesti, koska juuri taiteessa arvo on hyvin monimutkainen kysymys: kukaan ei oikeastaan edes yritä väittää, että taiteen arvo voitaisiin mitata objektiivisesti ja jos keskustelu laajennetaan symboliseen arvoon, arvioiden määrä edelleen moninkertaistuu.²⁴

Gerber tähdentää olevansa kiinnostunut (tekemisen) käytännöistä (*practices*), ei tuotteista (*products*). Näin olen Gerberinkin mielestä taiteen työ liittyy prosesseihin eikä arvioinninlaisiin esineisiin eli taideteoksiin autonomisina yksikköinä. Eronteko vastaa Boltin hahmotusta, vaikka tieteenala onkin toinen. Gerber korostaa, että taiteen käytännöllä hän ei kuitenkaan tarkoita ainoastaan ruumiin liikkeitä, siveltimen vetoja kankaalla tai marmoria vuolevaa talttaa, vaan myös merkitysten muotoutumista. Hänelle puhe on yhtä oleellinen osa taiteellista praktiikkaa kuin käsityö.²⁵ On tärkeä muistaa, että näin on itse asiassa Boltinkin ajattelussa – taiteen työ ei ole puheen diskursseista erillistä, eikä se tapahdu ainoastaan omassa suljetussa kehässään.

Taiteen työssä on Gerberille kyse siitä, mitä taiteilijat investoivat taiteeseen. Ja siten myös siitä, miten he määrittävät taiteen työksi.²⁶ Gerber kertoo rajatusta kokeilusta sotienvälisessä Yhdysvalloissa, jossa taiteilijoille maksettiin ns. kansalaispalkkaa, mutta joka johti paljolti siihen, että taiteilijat opettivat palkkaansa vastaan ja palvelivat yhteiskuntaa taiteellisen työnsä vastineeksi. 1970-luvun taidetyöstä Gerber puolestaan nostaa esiin sen, kuinka taiteilijat hakivat kompensatiota tekijänoikeuksistaan

(*copyright*) ja teostensa esittämisestä. Nykytilanteen Gerber hahmottaa erilaiseksi: hänen mukaansa vaatimuksissa on tänä päivänä kyse ennen muuta siitä, että taiteilijan työ huomioitaisiin kokonaisuudessaan siihen käytettyinä tunteina.²⁷ Tähän liittyvät taidetyöläisten (*art workers*) eli erilaisten työhön liittyvien oikeuksiensa puolustamiseksi järjestäytyneiden taiteilijoiden vaatimukset ja ehdotukset paitsi kansainvälisesti, myös Suomessa.²⁸

Vaikka Gerber liikkuu tutkimuksessaan ensi sijassa nykytaiteilijoiden parissa keräämänsä aineiston puitteissa, hän viittaa myös taidehistorioitsija Michael Baxandallin tutkimukseen renessanssitaiteen sopimuksista, ja näin osoittaa, miten kysymys muodosta rahoittaa taideprosesseja ei ole uusi.²⁹ Tuolloin, 1400-luvun Pohjois-Italian kaupunkivaltioissa oli Baxandallin mukaan tyyppillistä tehdä (tilaus)maalauksesta hyvin seikkaperäinen, jopa tuntimääräinen sopimus, joka kohdistui nimenomaan monivaiheiseen valmistustyöhön, eikä tässä mielessä lopputulokseen, jonka sisällöstä siitakin sovittiin tarkasti ja usein tilaajavetoisesti.³⁰ Nähdäkseni tämä tutkimustulos liittyynee kahteen seikkaan. Yhtäältä sitä selittää se, että ajan taide- ja talousjärjestelmä eivät tukeneet myöhempää modernia ajatusta siitä, että taiteilija(nero)n teokset syntyisivät kuin tyhjästä, ja toisaalta siihen, että juuri työn ajallinen kuormittavuus ja tuotantoprosessit ovat olleet yhteiskuntatieteellisesti orientoituneen ja marxilaisesti vaikuttuneen tutkimuksen kiinnostuksen kohteita. Baxandalliinkin vedoten Gerber muistuttaa, että taide on läpi vuosisatojen kytkeytynyt talouteen eri tavoin.³¹ Tämä on kuitenkin asia, jonka taiteen autonomiaa puolustavat teoriat ovat pyrki-neet hiljentämään siinä määrin, että se on vaikuttanut jopa siihen, mitä taiteilija on valikoidessa jäämistöään itse katsonut säilyttämisen arvoiseksi, mikä puolestaan on edelleen voinut vaikuttaa siihen, millaisista asioista esimerkiksi taiteilijamonografoissa

on voitu kirjoittaa tai mistä niissäkin on vai-ettu.³²

Gerberin kirja ongelmallistaa sen, että rahallinen korvaus pelkästään taideteokses-ta olisi riittävä; teoksen tai sen idean sijasta koko teko- tai syntyprosessi tulisi arvottaa rahallisesti. Gerber antaa esimerkiksi sen, miten näyttelyn yhteydessä aikaa hallintoon ja viestintään saattaa kulua jopa puolitoista viikkoa.³³ Taiteen työhön sisältyy paljon muutakin kuin esimerkiksi ateljeella tapah-tuva luomisprosessi, tänä päivänä ison osan ottaa esimerkiksi oman työn markkinointi sosiaalisessa mediassa.³⁴ Tätä vahvistavat useat suomalaisetkin tutkimukset, kuten Kulttuuripolitiikan tutkimuskeskus Cuporen barometrit ja esimerkiksi *Taidetyö ja talou-den uudet haasteet* -projektin Taide ja arki-aineistonkeruu.³⁵

Kyse on myös sen ymmärtämisestä, että taiteen työ voi olla hyvin spesifiä, ja alasta riippuen erityispiirteet ja -vaativuudet voivat olla vieraita myös toisen alan taiteilijalle. Esimerkiksi saamelainen valokuvaaja ja video-taiteilija Marja Helander, jonka "*Eatnanvuloš Lottit – Maan sisällä linnut*" -videoteoksessa esiintyy kaksi balettitanssijaa, kertoo, kuinka otoksia ei voinutkaan hänen ennako-oletuksensa mukaan tehdä aina vaan uudes-taan.³⁶ Tähän oli syynä se, että tanssi oli kerta kaikkiaan niin fyysisesti vaativaa (kylmissä) kuvausolosuhteissa, etteivät tanssijoiden ruumiit sitä (enempää) kestäneet, vaikka ammattimaisesti treenattu olivatkin. Toisin sanoen ilmanalan, koreografian, tekniikan ja ihmisruumiin yhteismuotoutumisessa tapahtuva taiteen työ voi olla hyvin moni-nainen prosessi. Jatkan tästä hieman toisesta näkökulmasta artikkelin viimeisessä osiossa.

Tanssien esiintyviin taiteilijoihin liittyy myös syksyllä 2020 uutisoitu kohu, jossa mu-seo-olosuhteissa useamman kerran esitet-tyyn performanssiin oli palkattu tanssijoita harjoittelupalkalla, verryttelyyn ja lämmitte-lyyn riittämättömällä tuntimäärillä – palkkaa maksettiin ainoastaan itse esityksen tunneis-

ta.³⁷ Työnantajalle ja -tekijöille tuli erimielisyyksiä, jotka kärjistyivät siihen, ettei työntekijöiden mukaan heidän tekemästään työstä taiteilijoina maksettu tarpeeksi. Museo vastasi, että he eivät tee käytännössä taidetta, vaan ainoastaan esittävät toisen jo aiemmin tekemän tai luoman taideteoksen. Toisin sanoen työntekijöille ei maksettu taiteen työstä, vaikka tämä työ vaatikin paljon heidän ruumiiltaan eikä performanssia olisi voitu toteuttaa ilman heitä; sitä ei yksinkertaisesti olisi ollut esityksenä olemassa.³⁸ Tässä antamani esimerkit herättävät kysymään, millainen toiminnallinen ja rahallinen arvo taiteen työlle ymmärretään antaa, ja toisaalta pohtimaan, että jos käsite olisi tunnetumpi, voisiko se auttaa hahmottamaan, miten moninainen ja erityinen ja usein vaativa prosessi taiteen työ on?

Kohti enemmän kuin inhimillistä tekijyyttä

Tekijyyden kysymyksiä on pohdittu taiteen työ -käsitteen kanssa pääasiassa nykytaiteen kohdalla.³⁹ Tästä syystä onkin kiinnostava kääntää huomio ensimmäiseksi toiseen suuntaan ja tutustua siihen, millainen on Anthea Callenin empiirisen aineistoon perustuva taidehistoriallinen tutkimus *The Work of Art: Plein Air Painting and Artistic Identity in Nineteenth-century France*. Tutkimus perustaa monitasoisesti nimenomaan taiteen työn käsitteeseen, mutta sijoittuu osikkonsa mukaisesti 1800-luvun Ranskaan. Callen ei viittaa taiteen työ -käsitteen aiempaan käyttöhistoriaan taiteentutkimuksessa, mutta määrittelee sen tavoilla, jotka kuitenkin tähän tutkimukseen selkeästi linkittyvät.

Callen perustelee aineistollista kohdenustaan kontekstuaalisesti kytkien sen erinäisiin tutkimansa ajankohdan taiteen kentän ominaispiirteisiin ja kehityskulkuihin ja näistä oleellisimpana ulkoilmamaisemamaalauksen käytäntöihin. Hän painottaa, kuinka akatemiamaalaus ja historiamaalaus sen

ylimpänä ilmentymänä tekivät selvän eron maalauksen idean tai sisällön ja sen materiaalisen toteutuksen välille korostaen ja arvostaen näistä ensimmäistä. Kun Callen tutkii taiteen työtä ulkoilmamaalauksen kohdalla – jonka hän näkee 1800-luvun taiteen olennaisimpana innovaationa⁴⁰ – huomio ei suuntaudu niinkään erityisesti ikonografiaan tai sisältöön, vaan Boltin ja Gerberin tapaan tekemisen prosessiin ja sen moninaisiin osatekijöihin.⁴¹ Hän tähdentää, että tärkeitä ovat maalaustyön eri materiaalit ja tekniikat, näihin liittyvät katalogit ja manuaalit sekä aikalaiskritiikki. Callen omistaakin kirjassaan mittavan luvun esimerkiksi palettiveitsen käytölle maalin levittämisessä, ja käy huomattavan paljon keskustelua myös siveltimistä ja maalin ja kankaiden ominaisuuksista. Taiteilijan tyyli ja tekninen innovaatio osana taiteilijan identiteettiä nivELYVÄT hänen käsittelyssään eri tavoin materioiden (kehittyviin) ominaisuuksiin, tarjontaan ja työstöprosesseihin.

Kirjansa lopputeesiksi ja yhdistäväksi argumentiksi Callen kuvaa Camille Pisarron maalarin paletille tekemää maisemamaalausta (n. 1878) todeten sen olevan ”tiedostettu manifesti maalarista käsityöläisenä, joka on yhtä sitoutunut tuottavaan työhön kuten hänen rakkaudella kuvaamansa maalaiset: hän muuttaa raakamateriaalinsa artefaktiksi, joka on samanaikaisesti väline, materiaa, kuvaa ja merkitystä.”⁴² Toisin sanoen, hän tähdentää, se on taiteen työtä (*work of art*) tai hieman toisin käännettynä ja juuri tähän yhteyteen sopivasti: taiteen teos.

Callenille taiteen teos tulee mahdolliseksi moninaisten materiaalien, kulttuuristen ja sosiaalisten osatekijöiden kohdatessa, ja tämän taiteen työn tuottaessa yhdessä jotain olennaisesti uutta. Kuvaus vastaa itse asiassa hyvinkin sitä, miten Bolt kuvaa taiteen työn kehkeytyvän materiaalien, kuten ruumiillisten ja ympäristöllisten sekä erilaisten kulttuuris-diskursiivisten tekijöiden yhteistyössä. Esimerkiksi hän antaa muun muassa

maisemamaalauksen Australian aavikolla, mihin palaan seuraavassa alaluvussa.⁴³ Kuitenkin todetessaan, kuinka taiteilija muuttaa raakamateriaalinsa artefaktiksi, Callen antaa taiteilijalle selvästi prosessin merkittävimmän toimijuuden huomattavasti painokkaammin kuin esimerkiksi Bolt.⁴⁴ Mutta yksityiskohtainen paneutuminen materiaalistien osatekijöiden kirjoon maalaustekniikoista varsinaisiin materiaaleihin ja niiden kemiallisiin ominaisuuksiin hajauttaa tekijyyttä siinä määrin, että Callenin otteen voi tulkita istuvan uusmaterialistisen ajattelun käsitykseen siitä, että inhimillinen toimijuus on aina enemmän-kuin-inhimillistä.⁴⁵

Käsitteellistys ”enemmän-kuin-inhimillinen” alkoi saada jalansijaa materialistisessa taiteenteoriassa samoihin aikoihin kun Callen kirjoitti kirjansa 2010-luvun puolivälissä.⁴⁶ Tämä liittyy sekä laajemmin kasvaneeseen teoreettis-metodologiseen mielenkiintoon suhteessa materiaalisuuksiin että biotaiteiden aseman vahvistumiseen taiteen kentällä ja sittemmin taiteentutkimuksen kohteena.⁴⁷ Käsitteenä enemmän-kuin-inhimillinen muistuttaa siitä, että ihmisen tekijyyteen ja ihmisyhteyden ylipäättään kietoutuvat aina monet sellaiset tekijät, jotka eivät ole yksin ihmisen hallittavissa, oli tähän intentiota tai ei. Toisin sanoen moninaiset materiaaliset, esimerkiksi kemikaalis-fysikaaliset voimat, kuten vaikka tarvittu ravinto tai hengitetty ilmaansaaste, läpäisevät välttämättä ihmisruumiin ja -mielen, tehden ja vaikuttaen olemiseen, ajatteleluunkin. Käsite myös sisältää kritiikin sellaista varhaisempaa materialistista ja post-humanistista tutkimusta kohtaan, jossa puhuttiin binaarijaon kautta inhimillisestä ja ei-inhimillisestä ikään kuin ne olisivat selvärajaisen erillisiä kategorioita.

2020-luvulle tultaessa taiteentutkimukselle, erityisesti nykytaiteen kohdalla, mutta laajemminkin, voisi sanoa olevan jopa tyyppillistä, että huomiota kiinnitetään myös materiaalsiin toimijuuksiin ja erityisesti sellaisiin, jotka eivät ole yksin ihmisen hal-

littavissa. Martta Heikkilän ja Anu Vertosen toimittama *Printed Matters: Merkityksen kerrokset* vuodelta 2021 on yksi tällaisista tutkimuksista.⁴⁸ Siinä Heikkilä kuvaa materian osuutta grafiikan tekemisessä seuraavasti:

”Koska taidegrafiikan menetelmiin kuuluu etäisyys laatan ja sen jättämien jälkien välillä, tekijä ei voi täysin tietää, millainen vedos syntyy painamisen teon tuloksena. Tulos on arvaamaton, sillä erilaiset taiteilijasta riippumattomat osatekijät ovat osa prosessia: painovärin koostumus saattaa tuottaa yllätyksiä, samoin paperin ominaisuudet, väriä voi olla liikaa tai liian vähän, laatta kuluu tai liikahtaa vedostettaessa. Näin se saattaa synnyttää ylimääräisiä jälkiä tai jättää kuvasta jotakin pois. Myös samanlaisilta näyttävienkin alustojen kesken saattaa olla eroja, ja vedostettu jälki muuttaa väriä, tummuu ja vaaleenee niiden mukaan.”⁴⁹

Kirja ei viittaa suoraan taiteen työn käsitteeseen, mutta hahmottaa tärkeästi käsitteelle keskeisiä elementtejä, esimerkiksi yllätyksellisyyttä. Katkelma on myös konkreettinen ja havainnollinen kuvatessaan työprosessin enemmän-kuin-inhimillisiä tekijöitä, mikä antaa arvoa taiteen työlle. Se myös laajentaa toimijuuden käsitettä: on tietysti selvää, että taiteilijan osuus prosessissa on merkittävä, hän saattaa prosessin liikkeeseen aloittamalla vedostuksen, mutta muun muassa painovärillä ja paperilla on myös oma toimijuutensa – tosin se ei ole samalla tavalla itsestään selvän aktiivinen kuin vedostavan taiteilijan käden liike ja paino intentioineen ja ruumiin muisteineen.

Kun 2000-luvun alussa ja sen mitaan materiaalisuudelle perättiin aktiivista ja keskeistä roolia taiteissa, pari vuosikymmentä keskustelua on johtanut siihen, että mielenkiinto on kääntynyt aktiivisesta toimijuudesta passiiviseen – sellaiseen, jota Heikkilänkin esimerkki kuvaa.⁵⁰ Tämä tarkoittaa, että myös ei-intentionaalinen,

pieni tai mikrotason toimijuus ymmärretään toimijuudeksi.⁵¹ Materian toimijuudesta puhuttaessa on monesti pohdittu vitalismia, sitä miten myös ei-elollisella maailmalla voi olla toimijuutta, elinvoimaa. Vitalismi on kytketty joskus myös animismiin ja antroposentrismiin, eli siihen, että toimijuutta on nähty inhimillistään sielläkin, missä päätöksentekoon ei selvästi ole biologisia edellytyksiä ole. Edelliseen liittyen: kun biotaiteeseen paneutuva *Art as We Don't Know It* -kokoelma summaa keskeistä käsitteistöään, passiivinen vitaalisuus on mukana.⁵²

Biotaide on taidemuoto, jossa taide tekee työtään usein varsin ilmeisesti omalakisesti; biotoimijuudet tuovat prosesseihin perustavaa yllätyksellisyyttä ja ainutkertaisuutta.⁵³ Kyse onkin kansatekemisestä ja yhteistyöstä⁵⁴ – hiivagrammit ilmaantuvat petrimaljoissa⁵⁵, kuuma lähde kehittää valokuvan⁵⁶ – muttei toki ilman taiteilijan panosta. Nykykäsityössä puolestaan tehdään yhteistyötä esimerkiksi saven tai huovutettavan villan kanssa.⁵⁷

Huomionarvoisesti poikkeuksellisen monet tutkijat ja taiteilijat, jotka ovat taiteen työstä kirjoittaneet, ovat saaneet kirjoituksilleen innoitusta feministisestä kaikkivoipaisen subjektin kritiikistä.⁵⁸ Siksi katson luontevaksi pohtia tämän osion lopuksi, mitä maininnat taiteen työstä saattaisivat tarkoittaa suomalaisen (queer)feministisen kuraattoriryhmä nynnyjen kohdalla. Taiteen työn käsite esiintyy heidän työssään niin projektikuvauksessa kuin ryhmän Naisasialiitto Unionille järjestämän keskustelutilaisuuden otsikossa ”Feministiset arvot (taiteen) työssä”.⁵⁹ Jo ryhmän nimi, nynnyt, antaa osviittaa taiteen työstä; se ei ole hallitsemaan ja määräilevään pyrkivien tekijöiden toimintaa: nynnyt asettuvat mieluummin taiteen kanssa huolehtivaan yhteistyöhön, jota voisi siksi luonnehtia myös enemmän avoimen passiiviseksi kuin yksiulotteisen aktiiviseksi. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteivätkö he olisi kiinnostuneita rakenteellisesta kritiikistä, mutta heidän kriittinen lähestymisensä

taiteen ja taiteilijoiden kanssa työskentelyyn on enemmänkin pehmeitä arvoja painottava: hierarkkisen hyväksikäytön, kilpailun ja ulkopuolelle sulkemisen käytänteistä irtautuva. Tämä kilpistyy esimerkiksi heidän projektissaan *Epäihmisyiden museo*, joka haastaa ajattelemaan ja kyseenalaistamaan näytelyinstituutioiden ihmiskeskeisyyttä. Museo tarkastelee eläimellistämisen historiaa sortorakenteena, johon nivoutuvat monet muutkin vallankäytön muodot kuten vieraanpelko, seksismi, rasismi, homo- ja transfobia sekä laajemmin luonnon hyväksikäyttö.⁶⁰ Nynnyjen työ palauttaa taiteen työn käsitteeseen tärkeän ulottuvuuden: se, että muullekin kuin inhimilliselle materiaalille annetaan mahdollisuus toimintaan taiteen piirissä, ei kytkeydy niinkään taiteenteorian autonomia-ajatusten uusintamiseen vaan sisältää tärkeää yhteiskunnallista kritiikkiä taiteen valtasuhteista.

Ruumiillinen kytkös

Yksi taiteen työ -käsitteen keskeisistä määrittäjistä on sen suhde ihmisruumiiseen: ani harvoin taide voi tehdä työtään ilman tätä eksistentiaalista suhdetta – vaikka kyse olisi digitaiteesta, joka toteutetaan tekoälyn kanssa, taiteilijan sormet työstävät silti yhä näppäimistöä tai kosketusnäyttöä.⁶¹ Taiteen tekemisen ruumiillisuus on seikka, joka monesti ja ymmärrettävästi on jäänyt vähemmälle huomiolle analyyttisen tutkimuksen keskittyessä enemmänkin taiteen merkityksiin kuin siihen, miten ne ovat ilmaantuneet. Feministitutkijat ovat ensimmäisenä olleet herättelemässä paitsi mielenkiintoa tekemisen ruumiillisuuteen, myös osoittamassa kuinka taiteella voi olla ruumiillisia kytköksiä toiseenkin suuntaan – eli siihen, kuinka taide voi vaikuttaa ruumiillisesti eikä ainoastaan esteettisessä mielessä vaan myös poliittisesti.⁶²

Kirjassaan *Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics* taidehistorioitsija Mar-

sha Meskimmon käyttää taide-esimerkkiä avatakseen taiteen työtä. Hän kertoo Cornelia Parkerin teoksesta ”Sanojen negatiivit” (*The Negatives of Words [silver residue accumulated from engraving words]*, 1996), jossa hennosti kasaan kiertyvät hopeasuikaleet ovat jäänteitä materiaalisesta ”merkityksen-tuotannon” prosessista eli sanojen kaiver-tamisesta metallilaatalle. Niissä on läsnä taiteilijan ruumiin työ, mutta ne ovat materiaalisessa herkkyydessään vetoavia myös yleisölle. Meskimmonille tämä esimerkki osoittaa, miten taide tekee työtään materiaalisuuden ja subjektiuden (niin taiteilijan kuin yleisön) välillä tarjoten laajennettua ymmärrystä toimijuudesta. 2000-luvun taiteen visuaaliseen kulttuuriin painottuneiden keskustelujen kontekstissa Meskimmon myös tähdentää, kuinka taiteen työ ei sijaitse kuvassa vaan aistimellisessä ja ruumiillisessa suhteessa taiteeseen.⁶³ Hän päätyykin toteamaan, että taiteen työ on ruumiillisuuden työtä, joka kuitenkin vaikuttaa ajatteluumme – aistien kautta. Hän hahmottaa filosofi Elizabeth Groszin kautta, kuinka taide ilmaantuu monimuotoisessa suhteessa taiteilijan ruumiillisuuteen, taiteen materiaalisuuteen, vaikuttaen niin taiteilijan kuin katsojan ruumiiseen.⁶⁴

Siinä missä taiteen affektiivinen ja ruumiillinen vaikuttavuus on valtavirtaistunut tutkimusotteeksi⁶⁵, taiteen työn toista puolta eli sitä mitä taiteen tekeminen voi tehdä taiteilijan ruumiille on käsitelty toistaiseksi vähemmän. Kuitenkin tämä on ollut läsnä käsitteen kehityshistoriassa alusta alkaen ja toisaalta siihen on alettu myös palata aivan viime vuosina. Barbara Bolt kirjoittaa 2000-luvun alun artikkelissaan ”Shedding Light for the Matter”, kuinka maisemamaalaus Australian paahtaisen auringon alla – ja kanssa – työskenteleminen on vaurioittanut hänen ihoaan pysyvästi.⁶⁶ Toimittaja Arja Maunuksela puolestaan luonnehtii tuoreessa *Antiikki & Design* -lehdessä Eila Hiltusen kuvanveistoa työnä, joka vei lopulta tervey-

den: ”Työ josta hän eniten nautti, vei lopulta terveyden, kun hitsauskaasut vaurioittivat keuhkoja ja painava kypärä niskanikamia.”⁶⁷ Näissä hahmotuksissa on mahdollista nähdä taiteen työn ruumiillinen kääntöpuoli: merkittävää *Sibelius-monumenttia* (1967) ei olisi olemassa ilman, että Hiltunen antoi työlle kaikkensa piirtäessään ”Sibelius-monumentin putkiin [--] hitsausliekillä kilometreittäin kuvioita”⁶⁸; iholle vahingollinen maisemamaalaus on puolestaan ollut Boltin merkittävän teoreettisen työn lähtökohta. Tällainen uhrautuminen taiteellisen työn edessä ei ole vailla historiaa; se on osa neromyyttä, joka viitoittaa luomaan uutta riskejä kaihtamatta.⁶⁹ Toisaalta työn aiheuttamat ihovauriot ja ruumiin vammat kytkeytyvät työturvallisuuteen, -suojeluun ja työhyvinvointiin, joihin on alettu kiinnittämään aiempaa enemmän huomiota juuri tutkimuksessa, jossa taide ymmärretään työksi.⁷⁰

Kalle Lampela on yhteiskuntatieteilijän koulutuksen saanut kuvataiteilija, jonka taiteellisessa työskentelyssä fyysinen työ ja sen vaativuus ovat itsessään merkittävässä asemassa – ei niinkään uhrautumisen tai työsuojelun nimissä kuin kriittisyydessä suhteessa järjestelmään, joka hierarkisoi työn muotoja ja vaatii tuotteliaisuutta. *Esteettinen teoria ja Pääoma* ovat projekteja, joita Lampela työsti vuosina 2009–2010 kirjoittamalla kirjoituskoneella yhä uudestaan kyseisistä teksteistä valitsemiaan pätkiä. Prosessit olivat huomattavan hitaita – kritiikki uusliberalistista tuotantovimmaa kohtaan toteutui pitkäkestoisena, toisteisena ja fyysisesti rasittavana prosessina: ”Kirjoitin niin kauan, että paperi tummui ja teksti kadotti luettavuutensa. Paperi myös hapertui työprosessin aikana, siihen tuli reikiä ja repeämiä, joista tuli osa työn esteettistä ulkoasua.”⁷¹ Taiteen työ siis muokkasi paperia, mutta työn toisteisuus sekä työskentelyvälineen ominaisuudet vaikuttivat myös taiteilijan ruumiiseen: ”En voinut työskennellä nopeasti, sillä löytämäni kirjoituskone on melko jäykkä ja näppäimiä sai lyödä melko

lujaa, että syntyi hyvää jälkeä. Sormet kipeytyivät ja välillä oli pidettävä taukoja.⁷² Näin työskentelyprossiin kytkeytyy arvonto kone- ja puhtaaksikirjoittajien vähemmän arvostettua työtä kohtaan.⁷³

Lampelan konekirjoitetussa taiteessa ovat läsnä myös muut kulttuuris-diskursiiviset tekijät kuin ruumiillistettu työn historia. Lampela esimerkiksi kertoo, kuinka kirjoituskoneen punainen nauha kutsui valitsemaan kirjoitustyön kohteeksi juuri Marxin *Pääoman*, työväenliikkeen ja kommunismin merkkiteoksen, jonka vaikutus, kuten hän osuvasti toteaa, ” – tai pikemminkin siitä tehtyjen yleistysten ja yksinkertaistusten levinneisyys – on kiistaton”.⁷⁴ Mutta Lampelan (kanssa)työskentelyprosessin seurauksena tuo symbolinen väri sai uusia ulottuvuuksia tai pikemminkin tuntuja, kun se kasaantui päällekkäin hakattujen kirjaisinten ja ruumiin yhteisestä iskuvoimasta. Vaikka *Esteettisessä teoriassa* ja *Pääomassa* on ollut käytössä ns. vanhentunut tiedontuottamisen tai kirjaamiseen tapa, monella on yhä ruumiissaan koneella kirjoittamisen tuntu, mikä voi aktualisoitua, kun katselee paperia, jota kirjaisimien metalli on kohtuuttomasti kuluttanut: päällekkäinen kirjoittaminen on vaatinut niveliltä kestävyyttä ja myös jatkuvaan kelan kääntämistä. Mustapunainen mustenauha on sotkuista tavaraa, mikä on selvää kaikille, jotka sitä ovat joskus koskettaneet. Tutkijoille on myös tuttua, että Marxin teorit ovat lukuisissa luennoissaan tuhrautuneet, toisteisuudessaan värittyneet, jopa kuluneet puhki. Lampelan intensiivinen kerrostumisten estetiikka avaa tunnun tästä olennaisesti myös sellaisille, joilla ei ole edellä mainituista seikoista omakohtaista tietoa tai kokemusta. Taiteen ja sen kokijan välinen kriittis-ruumiillinen kytkös on toki paljolti kokijan ruumiin kokemuksesta ja diskursiivisesta tiedosta riippuvainen. Silti se, miten taide on kehkeytnyt, määrittää kohtaamista osaltaan eli sitä, miten taide tekee työtään, vaikuttaa suhteisesti yleisönsä.

Kun taiteen työ -käsitettä miettii suhteessa Lampelan työprosesseihin, painottuu siinä ruumiillisen työn kriittinen kytkös talouden järjestelmiin – ja korostetun vastahankaisesti suhteessa kapitalistisiin tuottavuusihanteisiin. Toisaalta se kohdistaa huomion myös Lampelan sanoin taiteen muotoihin, jotka voivat liittyä yleisemmin työn historiaan, mutta myös olla esteettisiä. Täten ei olekaan yllättävää, että kun taiteen (poliittista) vaikutustyötä on hahmotettu, on yhdeksi sanallistukseksi ehdotettu esteettistä aktivismia.⁷⁵ Siinä yhdistyvät jopa vastakkaisina pidetyt ajatukset taiteen sanomallisesta poliittisuudesta ja toisaalta siitä, kuinka taide voi esteettisesti vaikuttaa ihmisruumiiseen ja kuinka tällainen käsitys on nivoutunut taiteen autonomiaan. Esteettinen aktivismi tähdentää, että taide on aina kytköksissä sosiaaliseen todellisuuteen, mutta toimiessaan yhdessä taideprosessin moninaiset materiaaliset, kulttuuriset ja yhteiskunnalliset osatekijät muodostavat aina niin ainutkertaisen kokonaisuuden, ettei se palaudu mihinkään aiempaan ilmiöön tai osatekijään sitovan kahlitsevasti. Näin prosessilla on autonomiansa.⁷⁶ Käsitteenä esteettinen aktivismi toisaalta myös muistuttaa ruumiillisesta kytköksestä – siitä miten taide voi esteettisenä kokemuksena olla ruumiillisestikin vaikuttava. Oleellista tämän artikkelin kannalta on myös se, että esteettinen aktivismi on sanallistus, jonka voi katsoa kehkeytyneen osaltaan taiteen työ -käsitteen ansiosta: vastaamaan kysymykseen, miten taide tekee poliittista vaikutustyötään – mikä olisi mahdotonta ilman taiteen ja yleisön ruumiillista osallistumista.

Lopuksi

Tässä artikkelissa olen pyrkinyt monipuolisesti tuomaan esille taiteen työ -käsitteen eri puolia ja potentiaaleja siinä, miten se voisi rikastaa ymmärrystä taiteen tekemisestä työnä. Läpi tieteenalojen taiteellisesta tutkimukses-

ta taidehistoriaan sekä yhteiskuntatieteelliseen taiteentutkimukseen taiteen työn käsite korostaa erilaisissa yhteyksissään prosessia, jossa taide kehkeytyy, työstyy ja tekee työtään suhteisesti – suhteessa kulttuurisiin diskursseihin ja monenlaisiin materiaalisuuksiin, mukaan lukien ihmisruumiin kyvyt ja rytmit sekä työn ja talouden rakenteet.⁷⁷

Ensimmäisessä käsittelyosiossa osoitin eri kulumista, miten taiteen työn käsite viitoittaa arvostamaan taidetta prosessina. Taiteellista tutkimusta arvioitaessa taiteen työtä voidaan käyttää työkaluna esimerkiksi sen punnitsemisessa, millaisia uusia maailmasuhteita taide ehdottaa, ja mitkä ovat sen erityiset materiaaliset tavat toimia tässä prosessissa. Toiseksi paneuduin yhteiskunnallisesti orientoituneen taiteentutkimuksen kautta siihen, miten taiteen työ voisi käsitteenä ohjata ymmärtämään, miten taideteoksen rahallisen arvon tulisi kytkeytyä tekemisen prosessiin. Pelkästä 'taide-esineestä' maksaminen ei usein ole riittävää elättämään taiteilijaa, sillä työprosessi on usein pidempi, monitahoisempi ja myös ruumiillisesti vaativampi kuin mitä yksittäisestä taide-esineestä tai esimerkiksi nähdystä esityksestä voisi tulkita.

Seuraavaksi etenin pohtimaan tekijyyttä ja sitä, miten taiteen työn käsite voisi avata tekemisen prosessia erityisesti todentaen taideprosessin muutkin kuin inhimilliset tekijät. Esittelin 1800-luvun maisemamaalaukseen kohdistuvaa taidehistoriallista tutkimusta, jolle taiteen työn merkittäviä osatekijöitä olivat maalauksen välineet ja maalin materiaalisuus ja jossa väline, materia ja merkitys ikään kuin yhteistyöstivät kuvan – taiteilijan kanssa. Tätä kautta siirryin pohtimaan enemmän kuin inhimillisen merkitystä taiteen tekemisessä tai työstymisessä ja kytkin sen materiaaliseen käänteeseen, jossa myös ei-intentionaalinen tai materiaallinen mikrotason toimijuuskin ymmärretään toimijuudeksi. Muistutin myös, että kiinnostus ei-inhimillisen taiteen työhön kasvaa

osaltaan feministisestä kritiikistä ja on näin myös rakenteellinen ja poliittinenkin haaste esimerkiksi kuraattorin konkreettisessa työssä eikä toisin sanoen ainoastaan estetiikan kysymys.

Viimeiseksi painotin sitä, kuinka taiteen työ tapahtuu suhteessa ihmisruumiiseen: yhtäältä suhteessa taiteilijan ruumiilliseen työhön ja toisaalta suhteessa ihmisiin, jotka taiteesta vaikuttuvat. Esimerkein valotin, miten taiteen työ voi vaikuttaa taiteilijaan ruumiillisesti, ja toisaalta hahmotin, kuinka hitaasti tapahtuva taiteen työ ja vähäinen tuotteliaisuus voidaan tässä yhteydessä nähdä tuotantokapitalismin kritiikkinä. Painotin myös, miten materioiden ja diskurssien, mukaan lukien esimerkiksi säätilat, taiteen teemat, työkalut ja (ihmis)ruumiit, yhteistyö on työstä, mutta usein myös tuottoisaa: syntyy diskursiivisia ja ruumiillisiakin yllätyksiä, värityksiä ja vaikuttumisia; mahdollisesti jotain, jota ei ole aiemmin juuri tällaisena koettu, havaittu tai ymmärretty. Tämä tiivistyi ehdotelmaan esteettisestä aktivismista, taiteen omasta poliittisesta vaikutustyöstä, joka edellyttää sensitiivisyyttä ruumiin tuntemuksille ja muille materiaaleille niin tekemisen kuin kokemisen prosesseissa.

Tässä artikkelissa taiteen työ hahmottuu käsitteeksi, jonka kautta voi laventaa ja monipuolistaa ymmärrystä taiteen tekemisestä työnä, joka on prosessuaalista, muuttuvaa ja muuttavaa ja jota tehdään välttämättä monenlaisten materiaalien, ruumiiden ja diskurssien kanssa, aina enemmän kuin inhimillisesti. Se muistuttaa, että merkitykset eivät totisesti vain ilmaannu kankaalle, tallennu sellaisenaan painolaatalta paperille eikä tanssija 'vain' toteuta toisen koreografi-aa, ja juuri siksi taiteen työstä tulisi saada sen vaativuuden mukainen korvaus. Artikkelini on näin pohtinut taiteen työtä (prosessi)ontologian valossa liittyen esimerkiksi taiteen yhteismuotoutumiseen, mutta myös sivunnut kulttuuripoliittisia kysymyksiä siitä, miten prosessimaisesta ja suhteisesta taiteen työstä

tulisi maksaa. Täten se on pyrkinyt puhumaan käsitteen laajan soveltuvuuden puolesta: miten käsite voisi auttaa syventämään ymmärrystä taidetyön monitahoisuudesta paitsi taidehistorian kirjoittamisessa myös erilaisissa yhteistöissä taiteilijoiden kanssa tai kesken – niin taiteen työn tutkimuksellisen, ruumiillisen, esteettisen kuin rahallisen (vaikutus)arvon kulumista.

Katve-Kaisa Kontturi on taidehistorian yliopistonlehtori ja nykytaiteen tutkimuksen dosentti Turun yliopistossa. Kontturi johtaa Milla Tiaisen kanssa monitieteistä *Taidetyön uudet taloudet: yksityisyrityksistä kestäviin kollektiiveihin* -hanketta (Koneen Säätiö 2020–2024), jossa hän myös työskentelee vanhempana tutkijana.

Viitteet

- 1 Varhaisin löytämäni käsitteellistys esiintyy Markku Valkosen *Helsingin Sanomien* näyttelyarvion otsikossa 28.11. 1991: Markku Valkonen, ”Pää seinään lyö, siinäkin on taiteen työ: Väliaikaisen Äpärägallerian soisi jatkavan näyttelytilana,” *Helsingin Sanomat*, 28.11.1991. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000003105176.html> Kuitenkaan itse arviosta ei termiä tapaa – sen sijaan jutun alkuun on nostettu sitaatti Teemu Mäen teoksesta *Death at work – kuolema työssään*. Kiinnostavaa näissä muotoiluissa on se, että työn subjekti tai tekijä ei ole itseltään selvästi ihminen: taiteilija ei lyö päätään seinään, vaan pää lyö seinään, samoin kun kuolema on työssään eikä taiteilija työstä kuolemaa. Palaan tällaiseen asetelmaan myöhemmin. 2020-luvun taiteessa käsitteellistys esiintyy selvästi tiheämmin; ks. esim. Outi Järvinen, ”Taiteilijoiden työ,” teoksessa *Kohti esittävän taiteen freelancereiden yhteistä tuotantoalustaa*, toim. Art Management Helsinki (Helsinki: Art Management, 2020), 7, https://arts-management.fi/wp-content/uploads/2020/05/Raportti-2020_-_Kohti-tuotantoalustaa.pdf, jossa hän toteaa, että ”esittävän taiteen työ on lähtökohtaisesti kollektiivista työtä”; ks. myös Tomi Kuusimäki & Saija Mustaniemi, ”Uusi taiteen työ – vanha koulutus,” teoksessa *Luovan työn osaamisen kokeilu- ja kaupunkitilassa*, toim. Tomi Kuusimäki & Saija Mustaniemi (Pori: Satakunnan ammattikorkeakoulu, 2019), 60; Mathilda Kauppila, ”Vakavasti otettava nykytanssia musikaalin ystäville,” (Kuopio: Itä-Suomen tanssin aluekeskus ITAK, 2020), 2. Nämä 2020-luvun taiteen käsitteellistykset liittynevät vahvistuneeseen ymmärrykseen taiteesta työnä, mutta myös siihen, ettei taidetyö ole yksin ihmissubjektin intentionaalisen toiminnan tulosta. Ks. esim. Katve-Kaisa Kontturi, ”Molekulaarinen taidehistoria: Kolme teesiä,” teoksessa *Toisin sanoin: Taiteentutkimusta representaation jälkeen*, toim. Ilona Hongisto & Kaisa Kurikka (Turku: Eetos, 2013).
- 2 Ks. Saara Moisio, Anna Ovaska & Pii Telakivi, ”Organisoinnin omutuiset tavat: tottumukset, taide ja Tylsistyminen – Haastattelussa Alva Noë,” *Niin & Näin: Filosofinen aikakauslehti* 26, nro. 2 (2019): 8. Käytössä ilmaisu: ”työ jota taide tekee”. Ks. myös Riikka Niemelä, ”Taide ymmärryksen ja muutoksen tilana,” *Tahiti. Taidehistoria tieteenä* 10, nro. 1 (2020): 118–120, <https://doi.org/10.23995/tht.90559>.
- 3 Olen aiemmin suomentanut taiteen työ käsitteen taiteenteokseksi. Katve-Kaisa Kontturi, ”Taideprosessi liikkuvana, luovana sommittumana. Kaksi kohtaamistapahtumaa,” teoksessa *Kuinka tehdä taidehistoriaa?*, toim. Altti Kuusamo, Riikka Niemelä & Minna Ijäs (Turku: Utukirjat, 2010), 179–219.; ks. myös Katve-Kaisa Kontturi, ”Uusmaterialistista nykytaiteen tutkimusta,” *Tahiti. Taidehistoria tieteenä* 2, nro. 2 (2012), <https://tahiti.journal.fi>

- article/view/85438 . Tätä perusteli tuolloin se, että taiteenteos ja vakiintunut suomennos taideteos muodostivat artworkin ja work of artin tapaan hie- man eri painoituksin toimivan sanaparin. Jälkikä- teen pohtien tämä suomennos, joka sai myös aikoi- naan käsikirjoitusta kommentoineelta Leena-Maija Rossilta kritiikkiä, on liian kapea hyödyntäessään enemmän esineeksi kuin monisuuntaisesti muo- toutuvaksi prosessiksi mieltyvää teoksen käsitettä. Työ taas viittaa vahvemmin fyysiseen tekemiseen ja ilmaantumisen prosessiin ja sosiaalisiin rakentei- siin; esimerkiksi taidetyöstä ja taidetyöläisistä (*art- workers*) puhuminen liittyy tähän, ks. esim. Erik Krikortz, Airi Triisberg & Minna Henrikson, *Art Workers: Material Conditions and Labour Struggles in Contemporary Art Practice* (Berlin, Helsinki, Stockholm & Tallinn: Nordic-Baltic Artists Net- work for Fairplay, 2015), <http://www.art-workers.org/index.php>. Riikka Niemelä on puolestaan kir- joittanut aihetta sivuavasti taiteen *teoista* ja viittaa myös Alva Noëen, jonka mainitsin edellä. Ks. Riik- ka Niemelä, ”Taiteen tekoja – Konstens gärningar,” teoksessa *Näytöksiä – Scener*. Turun Tuomiokirk- ko 1.3.–14.4.2019 (Turku: Turun taideakatemia, 2019).
- 4 Barbara Bolt, *Art Beyond Representation: Performative Power of the Image* (London: I.B. Tauris, 2004), 4–5; Ks. myös Kontturi, ”Uusmaterialistista nyky- taiteen tutkimusta”; Katve-Kaisa Kontturi, *Ways of Following: Art, Materiality, Collaboration* (London: Open Humanities Press, 2018), 11–12, 54–55, 197–199, <http://www.openhumanitiespress.org/books/titles/ways-of-following/>
 - 5 Kiitos anonyymille refereelle ehdotuksesta tuo- da tämä huomio mukaan käsitteen selvittämiseen. Annette Arlander on myös muistuttanut, kuinka tekijyyteen nivoutuvat käsitteet ovat englannin ja suomen kielissä kovin erilaiset ja miten eri kielien erityisyyttä voi käsitteiden kehittäessä hyödyntää. Ks. Annette Arlander, ”The Shadow of the Pine Tree: Authorship, Agency and Performing Beyond the Human,” in *Situated Knowing. Epistemic Perspectives on Performance*, eds. Ewa Bal & Mateusz Chaberski (London: Routledge, 2020). Kiinnostavaa onkin, että siinä missä työtä käytetään synonyy- mina teokselle myös englannin kielessä, taidetyö ei käsitteenä istu englannin kieleen yhtä tunnistetta- vasti.
 - 6 Mikko Jakonen, Paul Jonker-Hoffrén, Katve-Kaisa Kontturi ja Milla Tiainen ehdottavat taiteen työtä yhdeksi taidetyön osatekijäksi. Mikko Jakonen, Paul Jonker-Hoffrén, Katve-Kaisa Kontturi & Milla Tiainen, ”Taidetyön yhteismuotoutuva todellisuus: Ehdotus monitieteiseksi lähestymistavaksi,” *Kulttuurintutkimus* 38, nro. 2–3 (2021), 96–112.
 - 7 Vrt. Jakonen, Jonker-Hoffrén, Kontturi & Tiainen, ”Taidetyön yhteismuotoutuva todellisuus”; ks. myös Katve-Kaisa Kontturi, Milla Tiainen, Tero Nauha & Marie-Luise Angerer, ”Editorial: Practi- cing New Materialisms in the arts,” *Ruukku: Journal of artistic Research* (Special Issue: Aesthetic Intra- Actions: Practising New Materialisms in the Arts), no. 9, <http://ruukku-journal.fi/en/issues/9/editorial>; yhteismuotoutuminen on suomennos Karen Baradin intra-active termistä. Ks. esim. Sari Irni, Mianna Meskus & Venla Oikkonen, ”Epilogi: käsitteiden kääntämisestä” teoksessa *Muokattu elämä. Teknotiede, sukupuoli ja materiaalisuus*, toim. Sari Irni, Mianna Meskus & Venla Oikkonen (Tampere: Vastapaino, 2013), 436–439.
 - 8 Lea Rojola & Karoliina Lummaa, *Posthumanismi* (Eetos: Turku, 2014).
 - 9 Katve-Kaisa Kontturi & Milla Tiainen, ”New Ma- terialisms and (the Study of) Arts: A Conceptual Mapping of Co-Emergence,” in *Methods and Genealogies of New Materialism*, eds. Felicity Colman & Iris van der Tuin (Edinburgh: Edinburgh Universi- ty Press, forthcoming).
 - 10 Erin Manning & Brian Massumi, *Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience* (Minne- apolis: University of Minnesota Press, 2014), 60–68. Ks. myös Kontturi & Tiainen, ”New Materialisms and (the Study of) Arts,” 14; Barbara Bolt, ”Work- ing Hot: Materialising practices,” in *Differential Aesthetics: Art Practices, Philosophy and Feminist Understandings*, eds. Penny Florence & Nicola Fos- ter (Aldershot: Ashgate, 2000), 315–331. Uudestaan ajankohtaisesta kirjasta on otettu uusi painos 2017. Murat Türkmenilla on tekeillä Turun yliopiston tai- dehistorian oppiaineeseen väitöskirja siitä, miten tällainen ymmärrys prosessin autonomiasta voi se- littää ilmastonmuutosta käsittelevän taiteen vaiku- tusta.
 - 11 Bolt, ”Working Hot,” 326.
 - 12 Ks. esim. Norma Broude & Mary Garrard, eds., *The Expanding Discourse: Feminism and Art His- tory* (New York: Routledge, 1992).; Keith Moxey, *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History* (Ithaca: Cornell University Press, 1994); Dickie, George, *Art and Value* (Hobo- gen, NJ: Wiley-Blackwell, 2001); Leena-Maija Ros- si, *Heterotehdas: Mainonta sukupuolituotantoa* (Helsinki: Gaudeamus, 2003), joka hyödyntää Ju- dith Butlerin ajatteluun liittyvää toisintoistamisen ajatusta.
 - 13 Ks. esim. Taru Elfving & Katve-Kaisa Kontturi, ”Ei mitä vaan miten,” teoksessa *Kanssakäymisiä: Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*, Taidehis- toriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska Studier 32 (Helsinki: Taidehistorian Seura, 2005), 4–11. Ks. esim. Elina Räsänen & Sofia Lahti, ”Visible and Tangible: On the Questions of Materiality in the Study of Medieval Images and Objects,” in *Methods and the Medievalist: Current Approaches in Mediaeval Studies*, eds. Marko Lamberg, Jesse Keskiäho, Elina Räsänen and Olga Timofeeva, with Leila Vir- tanen (Cambridge Scholars Press, 2008); Annamari Vänskä, Jenni Hokka, Natalia Särämäkari, *Intiimin*

- kosketus: kehon tieto, luova työ ja digitalisaatio suomalaisessa nykymuodissa (Helsinki: Aalto ARTS Books, 2022).
- 14 Annette Arlander, "On Methods of Artistic Research," in *Method-Process-Reporting: Articles, Reviews and Reports of the ongoing development of artistic research* (Stockholm: Swedish Research Council, 2014), 32.
 - 15 Arlander myös haastaa edelleen miettimään, miten taiteen seuraamukset voivat olla myös haitallisia, kuten ympäristön kuormittuminen, ja tietysti myös ajoittua hallitsemattomasti ja ennakkoon tuntemattomasti tulevaisuuteen, ks. Annette Arlander, "Performing landscape: Live and Alive," *Total Art Journal* 1, nro. 2 (2012): 1–18.
 - 16 Bolt, *Art Beyond Representation*; Bolt, "Working Hot"; Barbara Bolt, "Painting is not a Representational Practice," teoksessa *Unframed: Practices and Politics of Women's Contemporary Painting*, ed. Rosemary Betterton (London: I.B. Tauris, 2004), 41–61; Barbara Bolt, "Beyond Solipsism in Artistic: The Artwork and the Work of Art," *Material Interventions: Applying Creative Arts Research*, eds. Estelle Barrett & Barbara Bolt (London: I.B. Tauris, 2014), 22–37.
 - 17 Bolt, "Beyond Solipsism in Artistic Research".
 - 18 Bolt, "Beyond Solipsism in Artistic Research," 26–27.
 - 19 Bolt, "Beyond Solipsism in Artistic Research," 29–30.
 - 20 Bolt, "Beyond Solipsism in Artistic Research," 33.
 - 21 Ks. Sasha Huberin kotisivut, luettu 15.3.2023 <http://www.sashahuber.com>, esim. The Firsts -sarja ja *The Tipping of the Iceberg* -näyttely; mediakeskustelusta ks. esim. Taava Koskinen, "Keskustelija Sasha Huber: Ilmastonmuutos ja kolonialismi liittyvät yhteen; luonto on haluttu alistaa, mutta nyt se iskee takaisin," *Apu* 10.10.2020, <https://www.apu.fi/artikkelit/sasha-huber-ilmasto-ja-kolonialismi-luonto-iskee-takaisin>
 - 22 Bolt, "Beyond Solipsism in Artistic Research," 37.
 - 23 Ks. <https://www.jar-online.net/en/>; ja myös australialainen <https://unlikely.net.au/>; ja suomalainen *Ruukku*; <http://ruukku-journal.fi> Samaan kehityskulkuun liittyy videoesseen yleistymisen elokuva- ja mediatutkimuksen aloilla. Ks. esim. *Journal of Embodied Research*, <https://jer.openlibhums.org/>. Myös filosofi ja taiteilija Erin Manningin vetämän SenseLabin on julkaisualusta *Inflexions* <http://www.inflexions.org/>, joka pyrkii antamaan taiteen työlle monipuolisen ilmaisupotentiaalin. Toisaalla Manning on kirjoittanut taiteen työstä kiinnostavasti: hän on todennut, että taiteen työ tekee työtään juuri silloin, kun taide ohjaa ymmärtämään maailman monimutkaisemmin, haastaen ja tuoppien kohti uudenlaisia ymmärryksiä. Ks. Erin Manning, *The Minor Gesture* (Durham & London: Duke University Press, 2016), 84–85.
 - 24 Alison Gerber, *The Work of Art: Value in Creative Art Careers* (Redwood City: Stanford University Press, 2017), 5, 7.
 - 25 Gerber, *The Work of Art*, 8.
 - 26 Gerber, *The Work of Art*, 8.
 - 27 Gerber, *The Work of Art*, 11, 16–21.
 - 28 Ks. esim. *Artworkers; Night Schoolers, Polyphonic Texts & Toolkit* (Helsinki: Night Schoolers, 2018), joka perustuu Koneen rahoittamaan projektiin. Ks. myös Kalle Lampela, "Tarvitsemmeko yhä taiteen ja taidemaailman käsitteitä? – Katsaus viimeaikaiseen kritiikkiin," *Mustekala*, 28.1.2022, <https://mustekala.info/sivusilma/tarvitsemmeko-yha-taiteen-ja-taidemaailman-kasitteita-katsaus-viimeaikaiseen-kritiikkiin/>
 - 29 Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style* (Oxford: Oxford University Press, 1988, Second Edition). Ks. myös Gerber, *The Work of Art*, 13–14.
 - 30 Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, 4–6.
 - 31 Gerber, *The Work of Art*, 13–14.
 - 32 Tutta Palin on tuonut tästä esille kiinnostavan detalin tutkiessaan Ester Heleniuksen taiteilijuutta. Hän kertoo, että Helenius ei jättänyt jälkeensä juurikaan sellaista tyyppillistä henkilökohtaista kirjemateriaalia, joka olisi kertonut hänen ihmissuhteistaan, mutta sen sijaan tilastoja taiteensa myynnistä. Palin korostaa, kuinka ratkaisu oli poikkeuksellinen, mikä vahvistaa kuvaa Heleniuksesta uraansa vahvasti manageroineena taiteilijana. Ks. Tutta Palin, "Musings on the Monograph: The Artistic Career of Ester Helenius in the Light of the Art-and-Life Model," in *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*, Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska Studier 46 (Helsinki: Taidehistorian Seura, 2014), 40.
 - 33 Gerber, *The Work of Art*, 22–23.
 - 34 Ks. myös kohu Scandic Hotelli Tornin taidekilpailusta, jossa 5000 euron palkkion odotettiin riittävän sekä materiaalikuluihin että teoksen toteuttamiseen mukaan lukien taiteilijan työ. Mediakohu oli suuri ja vastineita antoivat muun muassa Suomen taiteilijaseura. Myöhemmin kilpailu peruutettiin. Ks. esim. Jussi Lehmusvesi, "Hotelli Torniin haettiin kilpailulla valtavaa taideteosta – Taiteilijat raivos- tuivat loukkaavista ehdoista, ja kisa sai surkean lopun," *Helsingin Sanomat*, 31.11. 2022, <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000008577750.html>
 - 35 Ks. esim. Maria Hirvi-Ijäs, Sakarias Sokka, Kaija Rensujeff, Tiina Kautio & Ari Kurlin Niiniahon, *Taiteen ja kulttuurin barometri 2019. Taiteilijoiden työ ja toimeentulon muodot*, Cuporen verkkojulkaisuja 57 (Helsinki: Kulttuuripolitiikan tutkimuskeskus Cupore ja Taiteen edistämiskeskus, 2020).

- https://www.cupore.fi/images/tiedostot/2020/taiteen_ja_kulttuurin_barometri_2019.pdf; Mikko Jakonen esitteli projektin alustavia tuloksia Taiteilijat äänessä: Taiteilijoiden työ ja arki -tapahtumassa, 4.11.2022 Turun yliopiston Historian, kulttuurin ja taiteentutkimuksen laitoksella.
- 36 Marja Helander, luento Turun taideakatemiassa 21.11.2019. Luento olisi osa Turun yliopiston ja taideakatemian yhdessä järjestämää luentosarjaa, mutta Turun taidemuseon rahoittama ja liittyi Helanderin Pimiö-näyttelyyn (*Maan sisällä linnut*), 22.11.2019–5.1.2020.
- 37 Ks. Pekka Torvinen, ”Emma-museossa puhkesi kiista tanssijoiden palkoista ja työajoista – Suurin osa esiintyjäryhmästä sai tarpeekseen ja lopetti,” *Helsingin Sanomat*, 5.7.2021, <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000008090303.html>
- 38 Luultavasti liittyen tanssijan ruumiin väistämättömyyden ja vaativaan työpanokseen tanssissa aiheesta on kirjoitettu paljon nimenomaan tanssin tutkimuksessa; ks. Annelies van Assche, Katharina Pewny & Rudi Laermans, “Mayday, Mayday, Mayday! Moving from European Discourses on the Precarious and Art to the Realities of Contemporary Dance,” *Dance Research* 37, nro. 2 (2019): 129–146; ks. myös, Ari Tenhula, toim. *Tarjoutua ja toimijuutta: kirjoituksia tanssijantyöstä. Tanssijantaiteen maisteriohjelman opinnäyteantologia* (Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 2018), <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-7218-37-2>
- 39 Kontturi, *Ways of Following*; Bolt, “Art is not a representational Practice”; Bolt, *Art Beyond Representation*; Dorota Golanska, “Bodily collisions: Toward a new materialist account of memorial art,” *Memory studies* 13, nro. 1 (2020): 74–89. Työn korostaminen on tyypillistä myös nykykäsityön kohdalla, esimerkiksi Susan Luckman ja Nicola Thomas kirjoittavat ”work of craftista” johdannossa toimittamaansa kirjaan *Craft Economies*. Susan Luckman & Nicola Thomas, “Crafting Economies: Contemporary Cultural Economies of the handmade,” teoksessa *Craft Economies*, eds. Susan Luckman & Nicola Thomas (London: Bloomsbury, 2014), 7.
- 40 Callen, *The Work of Art*, 9.
- 41 Callen, *The Work of Art*, 12.
- 42 Callen, *The Work of Art*, 269.
- 43 Bolt, ”Shedding Light on Matter,” *Hypatia* 15, no. 2 (2000b), 202–216.
- 44 Bolt, “Working hot,” 324–326, 329.
- 45 Ks. Kontturi & Tiainen, “New Materialisms and the (study) of Art,” Sarah Truman & Stephanie Springgay, *Walking Methodologies in a More-Than-Human World* (London: Routledge, 2018); Rebecca Najdowski, *Inverted Landscapes: Photomedia and the More-than-Representational* (PhD diss., Victorian College of the Arts, The University of Melbourne, 2020), <http://hdl.handle.net/11343/252877>
- 46 Ks. esim. Erin Manning, *Always More Than One: Individuation's Dance* (Durham & London: Duke University Press, 2016); Kontturi, *Ways of Following*, 18–19, 21.
- 47 Ks. esim. Martta Heikkilä & Anu Vertanen, toim., *Printed Matters: Merkityksen kerrokset* (Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2021), <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe202102053929>
- 48 Heikkilä & Vertanen, *Printed Matters*; ks. myös Hanna Johansson & Anita Seppä, toim., *Taiteen kanssa maailman äärellä. Kirjoituksia ihmiskeskisestä ajattelusta ja ilmastonmuutoksesta*, (Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2021); Jenni Vauhkonen, ”Ihmetyksen, empatian ja eläytymisen liikkeitä: kohtaamisia kasvitaitteen kanssa,” *Tahiti: Taidehistoria tieteenä* 12, nro. 3 (2022): 7–27; Suvi Vepsä, ”Minä olen moneus: mikrobialaisia kohtaamisia nykytaiteen prosesseissa, Tahiti. *Taidehistoria tieteenä* 12, nro. 3 (2022): 28–45.
- 49 Martta Heikkilä, ”Eron taide: kuvien graafiset jäljet,” teoksessa *Printed matters: Merkityksen kerrokset*, toim. Martta Heikkilä & Anu Vertanen (Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2021), 16.
- 50 Ks. esim. Bolt, *Art Beyond Representation*; Simon O’Sullivan, *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006).
- 51 Kontturi, *Ways of Following*, 133, 170–175.
- 52 Erich Berger, Kasper Mäki-Reinikka, Kira O’Reilly & Helena Sederholm, eds., *Art as We Don’t Know It* (Espoo: Aalto ARTS Books, 2020), 226.
- 53 Helena Sederholm, “Bioart, Aesthetic and Ineffable Existence,” in *Art as We don’t know it*, eds. Erich Berger, Kasper Mäki-Reinikka, Kira O’Reilly & Helena Sederholm (Espoo: Aalto ARTS Books, 2020), 248–257.
- 54 Sederholm, ”Bioart, Aesthetic and Ineffable Existence”; ks. Myös Taru Elfving, ”Paikantuneiden käytänteiden ekologiaa. Tahmaista osallisuutta monilajisissa yhteisöissä Seilin saarella,” teoksessa *Yhteisötaiteen etiikka. Tilaa toiselle, arvoa arvaamattomalle*, toim. Lea Kantonen & Sari Karttunen (Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2022), 252–276.
- 55 Berger, Mäki-Reinikka, O’Reilly & Sederholm, *Art as We Don’t Know It*, 106–107; Jane Vuorinen, “Photography and the Organic Nonhuman: Photographic Art with Light, Chlorophyll, Yeasts and Bacteria.” *Konsthistorisk Tidskrift / Journal of Art History* 92, Nro.1 (forthcoming 2023). DOI: 10.1080/00233609.2023.219427
- 56 Najdowski, *Inverted landscapes*, x.
- 57 Maarit Mäkelä & Bilge Aktaş, ”In dialogue with the environment: The environment, creativity, materials and making,” *Craft Research* 13, nro. 1 (2022): 9–34; Bilge Aktaş, *Entangled Fibres: An Examination of Human-Material Interaction*. (PhD diss.,

- Aalto University, 2020).
- 58 Ks. esim. Rosi Braidotti, *Posthuman Feminism* (Cambridge: Polity Press, 2021); Elizabeth Grosz, *Becoming Undone: Darwinian Reflections on Life, Politics and Art* (Durham & London: Duke University Press, 2011); Sara Ahmed, *Living A Feminist Life* (Durham & London: Duke University Press, 2017). Callen puolestaan pohtii taiteen työn sukupuolittuneisuutta seuraavasti: tutkimaansa ajan kohtaan liittyen hän toteaa useaan otteeseen, että juuri ulkoilmamaalaus sulki naiset tehokkaasti ulkopuolelleen jo siksikin, että naistaiteilijoiden liikuminen oli tuon ajan kulttuurissa valvotumpaa. Callen näkeekin ulkoilmamaalauksen korostetusti miehisen tekijyyden alueena ja mainitsee kytköksen jopa kolonialistisiin yrkämyksiin. Hän puhuu myös miehisen *tekemisen* viriiliydestä, ja siitä kuinka maisemaa hallittiin, kolonialisoitiin, jopa sukupuolittuneesti. Callen, *The Work of Art*, 12–14.
- 59 Ks. ”Feministiset arvot taiteen työssä”, luettu 15.3.2023 <https://naisunioni.fi/tapahtuma/feministiset-arvot-taiteen-tyossa/>; ”Koneen Säätö: Nynnyt – Kuraattorien ryhmä”, luettu 15.3.2023, <https://koneensaatio.fi/saaren-kartanon-residenssi/residenssitaiteilijat-ja-tutkijat/nynnyt/>
- 60 Ks. ”Nynnyt: museum of nonhumanity & museum of becoming”, luettu 15.3.2023, <http://nynnyt.org/work/museum-of-nonhumanity/>
- 61 Johanna Drücker, ”Performative Materiality and Theoretical Approaches to Interface,” *Digital Humanities Quarterly* 7, nro. 1 (2013), <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000143/000143.htm>; Ioana B. Jucan, Jussi Parikka & Rebecca Schneider, *Remain* (Minneapolis: Minnesota University Press, 2019), 63–65.
- 62 Ks. esim. Rosemary Betterton, ed., *Unframed: Practices and Politics of Women’s Contemporary Painting* (London: Bloomsbury Publishing, 2003) ja varhaisempi Rosemary Betterton, *Intimate Distance: Women, Artist and The Body* (London: Routledge 1996). Tuon ajan feminismin ymmärryksestä ruumiin käsitteestä ja sijainnista feministisessä teoriassa tarjoaa tietoa Tutta Palinin artikkeli ”Ruumis” teoksessa *Avainsanat*. Tutta Palin, ”Ruumis”, teoksessa *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*, toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström (Tampere: Vastapaino, 1996). Ks. Myös Penny Florence & Nicola Foster, eds., *Differential Aesthetics: Art Practices, Philosophy and Feminist Understandings* (Aldershot: Ashgate, 2000); Marsha Meskimmon, *Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics* (London: Routledge, 2003).
- 63 Meskimmon, *Women Making Art*, 4–5. Myöhemmin Meskimmon on jatkanut aiheen käsittelyä ja taiteen työ termin käyttöä myöhemmin piirtämiseen kohdentuvassa kirjassaan, ks. Marsha Meskimmon & Phil Sawdon, *Drawing Difference: Connections between Gender and Drawing* (London: I.B. Tauris, 2016), esim. 15–16, 51–78.
- 64 Meskimmon, *Women Making Art*, 5; ks. myös Bolt, *Art Beyond Representation*, x. Ks. myös Nicholas Whybrow’n huomio siitä, että havaittavissa on muutos siinä, miten työ taiteen yhteydessä ymmärretään: kyse ei ole enää taideteoksesta (*artwork*) tai taitelijan tekemästä työstä, vaan kyse on taideteoksen suhteesta tiettyyn paikkaan ja keskustelijoihin, toisin sanoen taiteen vastaanottajiin. Hänelle(kin) taiteen työ, on jotakin joka tapahtuu välissä. Nicholas Whybrow, ”Folkestone perennial: the enduring work of art in the re-constitution of place,” *Cultural geographies* 23, nro. 4 (2016): 671–692.
- 65 Ks. Anu Koivunen & Susanna Paasonen, toim., *Conference Proceedings for Affective Encounters*, (Turku: University of Turku, Media Studies, 2000); myös Anu Koivunen & Tutta Palin, ”Affektiivinen käänne?” *Naistutkimus – Kvinnoforskning* 14, nro. 4 (2001): 2–4; Patricia Ticineto Clough, *The Affective Turn: Theorizing the Social* (Durham & London: Duke University Press, 2007); Melissa Gregg & Gregory Seigworth, *The Affect Theory Reader* (Durham & London: Duke University Press, 2010); Susan Best, *Visualizing Feeling: Affect and the Feminine Avantgarde* (London: I.B. Tauris, 2011); Griselda Pollock, *After-Affects, After Images Trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum* (Manchester: Manchester University Press, 2013).
- 66 Bolt, ”Working Hot”; Barbara Bolt, ”Shedding light for the Matter”, 202–216.
- 67 Arja Maunuksela, ”Hitsausliekin kuningatar,” *Antiikki & Design*, nro. 9 (2022): 54.
- 68 Maunuksela, ”Hitsausliekin kuningatar”, 54.
- 69 Ks. esim. Taava Koskinen, toim., *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2006); Vappu Lepistö, *Kuvataiteilija taidemailmassa: tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiopsykologisista merkityksistä* (Helsinki: Tutkijaliitto, 1991).
- 70 Ks. esim. Pia Houni ja Heli Ansio, toim., *Taiteilijan työ: taiteilijan hyvinvointi taidetyön muutoksessa* (Helsinki: Työterveyslaitos, 2013). Ks. myös. Heli Salonen, Jukka Pohjola ja Eero Priha, *Kuvataiteilijan työsuojeluopas* (Helsinki: Taide, 1994) sekä Suomen taiteilijan seuran 2022 julkaiseman työhyvinvointiopas: Suomen Taiteilijaseura. *Kuvataiteilijan työhyvinvointi* (2022) https://www.artists.fi/sites/default/files/inline-files/2022-02/Taiteilijan%20työhyvinvointiopas%20FINAL_1.pdf. Kiasman näyttelykatalogi kuvataiteilija Markus Copperin tuotannosta tarjoaa monisyisen näkymän siihen, miten taiteilijan taide ja ruumis(-mieli) kytkeytyvät toisiinsa akselilla, jossa ruumis ja henki ovat vaarassa, mutta jota toisaalta luonnehtii vahva tietoisuus ja intohimoinen kokeileva ja tutkimuksellinen kiinnostus kaikkia taiteilijan käyttämiä materiaaleja ja työkaluja kohtaan: ”Hän... panosti kaiken taiteeseensa, työn, ajan, sekä taloudellisten, fyysisten ja emotionaalisten voimavarojen muo-

- dossa”. Siinä missä kirjoittaja pohtii, oliko Copper idealisti ja miehisen taiteilijanerouden speaktaakkelimainen ilmentymä, taiteilija itse totesi yksioikaisesti olevansa materialisti. Ks. Carolina Söderholm, ”Tämä veistos nimeltä Copper,” teoksessa *Markus Copper: Metallin maku*, toim. Leevi Haapala (Helsinki: Kiasma, 2022), 55. Ks. myös Saara Karhunen, ”Eläviä veistoksia, esiintyviä koneita. Varhaisten performanssien jäljet Markus Copperin tuotannossa,” teoksessa *Markus Copper: Metallin maku*, toim. Leevi Haapala (Helsinki: Kiasma, 2022).
- 71 Kalle Lampela, ”Työ tekijäänsä kiittää – Kriittisen taiteen hahmottelua,” *Tahiti. Taidehistoria tieteenä* 3, nro. 4 (2013).
- 72 Lampela, ”Työ tekijäänsä kiittää”.
- 73 Toisaalta Lampela on ollut myös kiinnostunut näkymättömyyden ideasta; siitä, että taiteilijan työ ei saa julkista näkyvyyttä sille tarkoitettuun museo- tai näyttelytilassa, ja siten antaa sijaa monien muiden työlle, joita taideprosessi on edellyttänyt. Postitettavan *Interventionistisen manifestin* (2012) kohdalla näitä olivat muun muassa postintyöntekijät. Ks. Lampela, ”Työ tekijäänsä kiittää”.
- 74 Lampela, ”Työ tekijäänsä kiittää”.
- 75 Kontturi & Tiainen, ”New Materialism and (the study of) the Arts”.
- 76 Kontturi & Tiainen, ”New Materialism and (the study of) the Arts”; Brian Massumi, ”Introduction: Like a Thought,” *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari*, ed. Brian Massumi (London & New York: Routledge, 2002), xxvii, xxix.
- 77 Tämän artikkelin ulkopuolelle on jäänyt sen pohdittaminen, miten erilaisista filosofisista lähtökohdista tutkijat ja taiteilijat ovat aihetta lähestyneet. Ajattelutraditioiden materialistisuus on vahva yhdistävä tekijä – mutta tämä saa kovin erilaisia ilmenemismuotoja esimerkiksi Deleuzella ja Guattarilla ja Heideggerilla, joihin Bolt viittaa, tai Derridalla Heikkilän tapauksessa, Lampelan Marxilla ja Adornolla ja esimerkiksi alkemisteilla Sederholmin kohdalla, ja olisi oman artikkelinsa aihe.
- ## Lähdeluettelo
- Ahmed, Sara. *Living A Feminist Life*. Durham & London: Duke University Press, 2017.
- Aktaş, Bilge Merve. ”Entangled Fibres – An Examination of Human-Material Interaction.” Aalto University publication series, Doctoral Dissertations 163/2020. Helsinki: Aalto University, 2020.
- Arlander, Annette. ”Performing landscape: Live and Alive.” *Total Art Journal* 1, nro. 2 (2012): 1–18.
- Arlander, Annette. ”The Shadow of the Pine Tree: Authorship, Agency and Performing Beyond the Human.” In *Situated Knowing. Epistemic Perspectives on Performance*, edited by Ewa Bal & Mateusz Chaberski, 157–170. London: Routledge, 2020.
- Arlander, Annette. ”On Methods of Artistic Research.” Teoksessa *Method–Process–Reporting: Articles, Reviews and Reports of the ongoing development of artistic research*, 26–39. Stockholm: Swedish Research Council, 2014.
- Assche, van, Annelies, Katharina Pewny & Rudi Laermans. ”Mayday, Mayday, Mayday! Moving from European Discourses on the Precarious and Art to the Realities of Contemporary Dance.” *Dance Research* 37, nro. 2 (2019): 129–146.
- Baxandall, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Second Edition. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Berger, Erich, Kasper Mäki-Reinikka, Kira O’Reilly & Helena Sederholm, eds. *Art as We Don’t Know It*. Espoo: Aalto ARTS Books, 2020.
- Best, Susan. *Visualizing Feeling: Affect and the Feminine Avantgarde*. London: I.B. Tauris, 2011.
- Betterton, Rosemary, ed. *Unframed: Practices and Politics of Women’s Contemporary*

- Painting*. London: Bloomsbury Publishing, 2003.
- Betterton, Rosemary. *Intimate Distance: Women, Artist and The Body*. London: Routledge, 1996.
- Bolt, Barbara. "Beyond Solipsism in Artistic: The Artwork and the Work of Art." *Material Interventions: Applying Creative Arts Research*, edited by Estelle Barrett & Barbara Bolt, 22–37. London: I. B. Tauris, 2014.
- Bolt, Barbara. "Painting is not a Representational Practice." *Unframed: Practices and Politics of Women's Contemporary Painting*, edited by Rosemary Betterton, 41–61. London: I B Tauris, 2004.
- Bolt, Barbara. "Working Hot: Materialising practices." Teoksessa *Differential Aesthetics: Art Practices, Philosophy and Feminist Understandings*, edited by Penny Florence & Nicola Foster, 315–331. London: Routledge, 2000.
- Bolt, Barbara. "Shedding Light on Matter." *Hypatia* 15, nro. 2 (2000b): 202–216.
- Bolt, Barbara. *Art Beyond Representation – The Performative Power of the Image*. London & New York: I.B Tauris, 2004.
- Braidotti, Rosi. *Posthuman Feminism*. Cambridge: Polity Press, 2021.
- Broude, Norma & Mary Garrard, eds. *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. New York: Routledge, 1992.
- Clough, Patricia Ticinetto. *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham & London: Duke University Press, 2007.
- Drücker, Johanna. "Performative Materiality and Theoretical Approaches to Interface." *Digital Humanities Quarterly* 7, nro. 1 (2013). <http://digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000143/000143.html>
- Elfving, Taru & Katve-Kaisa Kontturi. "Ei mitä vaan miten." Teoksessa *Kanssakäymisiä. Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 32, toimittaneet Taru Elfving & Katve-Kaisa Kontturi, 6–9. Helsinki: Taidehistorian seura, 2005.
- Elfving, Taru. "Paikantuneiden käytänteiden ekologiaa. Tahmaista osallisuutta monilajisissa yhteisöissä Seilin saarella." Teoksessa *Yhteisötaiteen etiikka. Tilaa toiselle, arvoa arvaamattomalle*, toimittaneet Lea Kantonen & Sari Karttunen, 252–267. Helsinki: Taidelyliopiston Kuvataideakatemia, 2022.
- Florence, Penny & Nicola Foster, eds. *Differential Aesthetics: Art Practices, Philosophy and Feminist Understandings*. Aldershot: Ashgate, 2000.
- George, Dickie. *Art and Value*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2001.
- Gerber, Alison. *The Work of Art: Value in Creative Art Careers*. Redwood City: Stanford University Press, 2017.
- Golanska, Dorota. "Bodily collisions: Toward a new materialist account of memorial art." *Memory studies* 13, nro. 1 (2020): 74–89.
- Gregg, Melissa & Gregory Seighworth. *The Affect Theory Reader*. Durham & London: Duke University Press, 2010.
- Grosz, Elizabeth. *Becoming Undone: Darwinian Reflections on Life, Politics and Art*. Durham & London: Duke University Press, 2011.
- Heikkilä, Martta & Anu Vertanen, toim. *Printed Matters: Merkityksen kerroksia*. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2021. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe202102053929>
- Heikkilä, Martta. "Eron taide: kuvien graafiset jäljet." Teoksessa *Printed Matters: Merkityksen kerroksia*, toimittaneet Martta Heikkilä & Anu Vertanen, 15–33. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2021. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe202102053929>
- Marja Helander, luento Turun taideakatemiassa 21.11.2019.

- Hirvi-Ijäs, Maria, Sakarias Sokka, Kaija Rensujeff, Tiina Kautio & Ari Kurlin Niiniaho. *Taiteen ja kulttuurin barometri 2019. Taiteilijoiden työ ja toimeentulon muodot*. Cuporen verkkojulkaisuja 57. Helsinki: Kulttuuripoliitiikan tutkimuskeskus Cupore ja Taiteen edistämiskeskus, 2020. https://www.cupore.fi/images/tiedostot/2020/taiteen_ja_kulttuurin_barometri_2019.pdf
- Houni, Pia ja Heli Ansio, toim. *Taiteilijan työ: taiteilijan hyvinvointi taidetyön muutoksessa*. Helsinki: Työterveyslaitos, 2013.
- INFLeXions: A journal for research creation* <http://www.inflexions.org/>
- Irni, Sari, Mianna Meskus & Venla Oikkonen. ”Epilogi: käsitteiden kääntämisestä.” Teoksessa *Muokattu elämä. Teknotiede, sukupuoli ja materiaalisuus*, toimittaneet Sari Irni, Mianna Meskus & Venla Oikkonen, 436–439. Tampere: Vastapaino, 2013.
- Jakonen, Mikko, Paul Jonker-Hoffrén, Katve-Kaisa Kontturi & Milla Tiainen. ”Taide-työn yhteismuotoutuva todellisuus: Ehdotus monitieteiseksi lähestymistavaksi.” *Kulttuurintutkimus* 38, nro. 2–3 (2021): 96–112.
- JAR – Journal for Artistic Research*, <https://www.jar-online.net/en>
- JER: Journal of Embodied Research*, <https://jer.openlibhums.org/>
- Johansson, Hanna & Anita Seppä, toim. *Taiteen kanssa maailman äärellä: Kirjoituksia ihmiskeskeisestä ajattelusta ja ilmastonmuutoksesta*. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2021.
- Jucan, Ioana B., Jussi Parikka & Rebecca Schneider. *Remain*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2019.
- Järvinen, Outi. ”Taiteilijoiden työ.” Teoksessa *Kohti esittävän taiteen freelancereiden yhteistä tuotantoalustaa*, toimittanut Arts Management Helsinki, 5–7. Helsinki: Art Management Helsinki, 2020. https://artsmanagement.fi/wp-content/uploads/2020/05/Raportti-2020_-_Kohti-tuotantoalustaa.pdf
- Karhunen, Saara. ”Eläviä veistoksia, esiintyviä koneita. Varhaisten performanssien jäljet Markus Copperin tuotannossa.” Teoksessa *Markus Copper: Metallin maku*, toimittanut Leevi Haapala, 103–108. Nykytaiteen museon julkaisuja. Helsinki: Kiasma, 2022.
- Kauppila, Mathilda. ”Vakavasti otettavaa nykytanssia musikaalin ystäville.” Kuopio: Itä-Suomen tanssin aluekeskus ITAK, 2020.
- Koivunen, Anu & Susanna Paasonen, toim. *Conference Proceedings for Affective Encounters: rethinking embodiment in feminist media studies*. Turku: University of Turku, Media Studies, 2001.
- Koivunen, Anu & Tutta Palin. ”Affektiivinen käänne?” *Naistutkimus – Kvinnoforskning* 14, nro. 4 (2001): 2–4.
- Koneen Säätö. ”Koneen Säätö: Nynny – Kuraattorien ryhmä.” Luettu 15.3.2023. <https://koneensaatio.fi/saaren-kartanon-residenssi/residenssitaitelijat-ja-tutkijat/nynnyt/>
- Kontturi, Katve-Kaisa & Milla Tiainen. ”New Materialisms and (the Study of) Arts: A Conceptual Mapping of Co-Emergence.” Teoksessa *Methods and Genealogies of New Materialism*, edited by Felicity Colman & Iris van der Tuin. Edinburgh: Edinburgh University Press, forthcoming in 2023.
- Kontturi, Katve-Kaisa, Milla Tiainen, Tero Nauha & Marie-Luise Angerer. ”Practicing New Materialisms in the Arts.” *Ruukku: Journal of Artistic Research* (Special Issue: Aesthetic Intra-Actions: Practising New Materialisms in the Arts), nro. 9 (2018). <http://ruukku-journal.fi/en/issues/9/editorial>
- Kontturi, Katve-Kaisa. ”Uusmaterialistista nykyaiteen tutkimusta.” *Tahiti. Taidehistoria tieteenä* 2, nro. 2 (2012). <https://tahiti.journal.fi/article/view/85438>

Kontturi, Katve-Kaisa. ”Molekulaarinen taidehistoria: Kolme teesiä.” Teoksessa *Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeen*, toimittaneet Ilona Hongisto & Kaisa Kurikka, 235–260. Turku: Eetos, 2013.

Kontturi, Katve-Kaisa. ”Taideprosessi liikkuvana, luovana sommittumana. Kaksi kohtaamistapahtumaa.” Teoksessa *Kuinka tehdä taidehistoriaa?*, toimittaneet Minna Ijäs, Altti Kuusamo & Riikka Niemelä, 179–209. Turku: Utukirjat, 2010.

Kontturi, Katve-Kaisa. *Ways of Following: Art, Materiality, Collaboration*. London: Open Humanities Press, 2018. <http://www.openhumanitiespress.org/books/titles/ways-of-following/>

Koskinen, Taava, toim. *Kirjoituksia nero-udesta. Myytit, kultit, persoonat*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2006.

Koskinen, Taava. ”Keskustelija Sasha Huber: ’Ilmastonmuutos ja kolonialismi liittyvät yhteen; luonto on haluttu alistaa, mutta nyt se iskee takaisin.’” *Apu* 10.10.2020. <https://www.apu.fi/artikkelit/sasha-huber-ilmasto-ja-kolonialismi-luonto-iskee-takaisin>

Krikortz, Erik, Airi Triisberg & Minna Henrikson, eds. *Art Workers: Material Conditions and Labour Struggles in Contemporary Art Practice*. Berlin, Helsinki, Stockholm & Tallinn: Nordic-Baltic Artists Network for Fairplay, 2015.

Kuusimäki, Tomi & Saija Mustaniemi. ”Uusi taiteen työ – vanha koulutus.” Teoksessa *Luovan työn osaamisen kokeiluja kaupunkitilassa*, toimittaneet Tomi Kuusimäki & Saija Mustaniemi, 61–65. Pori: Satakunnan ammattikorkeakoulu, 2019.

Lampela, Kalle. ”Tarvitsemeko yhä taiteen ja taidemaalman käsitteitä? – Katsaus viimeaikaiseen kritiikkiin.” *Mustekala* 28.1.2022. <https://mustekala.info/sivusilma/tarvitsemeko-yha-taiteen-ja-taidemaalman-kasiteita-katsaus-viimeaikaiseen-kritiikkiin/>

Lampela, Kalle. ”Työ tekijäänsä kiittää – Kriittisen taiteen hahmottelua.” *Tahiti. Taidehistoria tieteenä* 3, nro. 4 (2013). <https://tahiti.journal.fi/article/view/85511>

Lehmusvesi, Jussi. ”Hotelli Torniin haettiin kilpailulla valtavaa taideteosta – Taiteilijat raivostuivat loukkaavista ehdoista, ja kisa sai surkean lopun.” *Helsingin Sanomat*, 31.1.2022. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000008577750.html>

Lepistö, Vappu. *Kuvataiteilija taidemaailmassa: tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiopsykologisista merkityksistä*. Helsinki: Tutkijaliitto, 1991.

Luckman, Susan & Nicola Thomas. ”Crafting Economies: Contemporary Cultural Economies of the handmade.” Teoksessa *Craft Economies*, edited by Susan Luckman & Nicola Thomas, 1–14. London: Bloomsbury, 2014.

Lummaa, Karoliina & Lea Rojola. *Posthumanismi*. Eetos: Turku, 2014.

Manning, Erin & Brian Massumi. *Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

Manning, Erin. *Always More Than One: Individuation's Dance*. Durham and London: Duke University Press, 2016.

Manning, Erin. *The Minor Gesture*. Durham: Duke University Press, 2016.

Massumi, Brian. ”Introduction: Like a Thought.” Teoksessa *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari*, edited by Brian Massumi, xiii–xxxix. London & New York: Routledge, 2002.

Maunuksela, Arja. ”Hitsausliekin kuningatar.” *Antiikki & Design* nro. 9 (2022): 52–57.

Meskimmon, Marsha & Phil Sawdon. *Drawing Difference: Connections between Gender and Drawing*. London: I.B. Tauris, 2016.

Meskimmon, Marsha. *Women Making Art:*

- History, Subjectivity, Aesthetics*. London: Routledge, 2003.
- Moisio, Saara, Anna Ovaska & Pii Telakivi. ”Organisoitumisen omituiset tavat: tottumukset, taide ja Tylistyminen – Haastattelussa Alva Noë.” *Niin & Näin: Filosofinen aikakauslehti* 26, nro. 2 (2019): 6–14.
- Moxey, Keith. *The Practice of Theory: Post-structuralism, Cultural Politics, and Art History*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- Mäkelä, Maarit & Bilge Aktaş. ”In dialogue with the environment: The environment, creativity, materials and making.” *Craft Research* 13, nro. 1 (2022): 9–34.
- Najdowski, Rebecca. ”Inverted Landscapes: Photomedia and the More-than-Representational.” PhD dissertation, Victorian College of the Arts, The University of Melbourne, 2020. <http://hdl.handle.net/11343/252877>
- Naisasiaunioni. ”Feministiset arvot taiteen työssä” (luettu 1.10.2021), <https://naisunioni.fi/tapahtuma/feministiset-arvot-taiteen-tyossa/>
- Niemelä, Riikka. ”Taide ymmärryksen ja muutoksen tilana.” *Tahiti. Taidehistoria tieteenä* 10, nro. 1 (2020): 118–120. <https://doi.org/10.23995/tht.90559>
- Niemelä, Riikka. ”Taiteen tekoja – Konsens gärningar.” *Näytöksiä – Scener. Turun Tuomiokirkko 1.3.–14.4. 2019*, 2–28. Turku: Turun taideakatemia, 2019.
- Night Schoolers. *Polyphonic Texts & Toolkit*. Helsinki: Night Schoolers, 2018.
- Nynnyt. ”Nynnyt: museum of nonhumanity & museum of becoming.” Luettu 15.3.2023. <http://nynnyt.org/work/museum-of-nonhumanity/>
- O’Sullivan, Simon. *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.
- Palin, Tutta. ”Musings on the Monograph: The Artistic Career of Ester Helenius in the Light of the Art-and-Life Model.” Teoksessa *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*, Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska Studier 46, 36–49. Helsinki: Taidehistorian Seura, 2014.
- Palin, Tutta. ”Ruumis.” Teoksessa *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*, toimittaneet Anu Koivunen & Marianne Liljeström, 225–244. Tampere: Vastapaino, 1996.
- Pollock, Griselda. *After-Affects, After Images: Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*. Manchester: Manchester University Press, 2013.
- Rossi, Leena-Maija *Heterotehdas: Mainonta sukupuolituotantoa*. Helsinki: Gaudeamus, 2003.
- Ruukku: Taiteellisen tutkimuksen kausijulkaisu*, <http://ruukku-journal.fi>
- Räsänen, Elina & Sofia Lahti. ”Visible and Tangible: On the Questions of Materiality in the Study of Medieval Images and Objects.” Teoksessa *Methods and the Medievalist: Current Approaches in Medieval Studies*, edited by Marko Lamberg, Jesse Keskiäho, Elina Räsänen & Olga Timofeeva, with Leila Virtanen, 241–269. Newcastle Upon Avon: Cambridge Scholars Press, 2008.
- Salonen, Heli, Jukka Pohjola & Eero Priha, toim. *Kuvataiteilijan työsuojeluopas*. Helsinki: Taide, 1994.
- Sasha Huberin www-sivut. Luettu 15.3.2023. <http://www.sashahuber.com>
- Sederholm, Helena. ”Bioart, Aesthetic and Ineffable Existence.” Teoksessa *Art as We don’t know it*, edited by Erich Berger, Kasper Mäki-Reinikka, Kira O’Reilly & Helena Sederholm, 248–257. Espoo: Aalto ARTS Books, 2020.
- Suomen Taiteilijaseura. *Kuvataiteilijan työhyvinvointi*. 2022. <https://www.artists.fi/sites/default/files/inline-files/2022-02/Tai>

teilijan%20ty%C3%B6hyvinvointiopas%20FINAL_1.pdf

Söderholm, Carolina. ”Tämä veistos nimeltä Copper.” Teoksessa *Markus Copper: Metallin maku*, toimittanut Leevi Haapala, 49–57. Nykyaiteen museon julkaisuja. Helsinki: Kiasma, 2022.

Tenhula, Ari, toim. *Tarjounta ja toimijuutta: kirjoituksia tanssijantyöstä. Tanssijantaiteen maisteriohjelman opinnäyteantologia*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 2018. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-7218-37-2>

Torvinen, Pekka. ”Emma-museossa puhkesi kiista tanssijoiden palkoista ja työajoista – Suurin osa esiintyjäryhmästä sai tarpeekseen ja lopetti.” *Helsingin Sanomat*, 5.7.2021. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000008090303.html>

Truman, Sarah & Stephanie Springgay. *Walking Methodologies in a More-Than-Human World*. London: Routledge, 2018.

Unlikely: Journal for Creative Arts, <https://unlikely.net.au>

Valkonen, Markku Timo. ”Pää seinään lyö, siinäkin on taiteen työ: Väliaikaisen Äpärgallerian soisi jatkavan näyttelytilana.” *Helsingin Sanomat*, 28.11.1991. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000003105176.html>

Vauhkonen, Jenni. ”Ihmetyksen, empatian ja eläytymisen liikkeitä: kohtaamisia kasvi-taiteen kanssa.” *Tahiti: Taidehistoria tieteenä* 12, nro. 3 (2022): 7–27.

Vepsä, Suvi. ”Minä olen moneus: mikrobi-aalisia kohtaamisia nykyaiteen prosesseissa.” *Tahiti: Taidehistoria tieteenä* 12, nro. 3 (2022): 28–45.

Vuorinen, Jane. ”Photography and the Organic Nonhuman: Photographic Art with Light, Chlorophyll, Yeasts and Bacteria.” *Konsthistorisk Tidskrift / Journal of Art History* 92, nro. 1 (forthcoming 2023). DOI: 10.1080/00233609.2023.2194276.

Vänskä, Annamari, Jenni Hokka & Natalia Särmäkari. *Intiimin kosketus: kehon tieto, luova työ ja digitalisaatio suomalaisessa nykymuodissa*. Helsinki: Aalto ARTS Books, 2022.

Whybrow, Nicholas. ”Folkestone perennial: the enduring work of art in the re-constitution of place.” *Cultural geographies* 23, nro. 4 (2016): 671–692.

Päivi Setälä

SANIAISKUUMETTA JA ORKIDEATIEDETTÄ

doi.org/10.23995/ths.673.c1188



Kuva 1. Andres Saal, *Taiteilija Emilie Saal ratsain Jaavan saarella*, n. 1910–1920. Stereovalokuva. Viron kirjallisuuseumuseon kulttuurikirjallisuusarkisto, Tartto. Kaikki oikeudet pidätetään.

”Uskon, ettei koskaan ole maalattu niin monia ja niin kauniita kukkia, ja niin suurta vaivaa nähden”, toteaa kukka-asetelmistaan tunnettu flaamilainen taiteilija Jan Brueghel (1568–1625) Sinebrychoffin taidemuseon *Linné ja pieni pala paratiisia* -näyttelyn seinätekstissä.¹ Kukista tuli 1600-luvulla maalaus-ten itsenäinen aihe, kun ne aiemmin olivat olleet lähinnä sivuosassa henkilökuvissa ja vertauskuvina uskonnollisissa teoksissa.

Linné ja pieni pala paratiisia -näyttelyssä värikylläiset maalaukset ja puutarhakuvat tuovat mieleeni yli kymmenen vuotta sitten käydyn keskustelun Tutta Palinin kanssa. Olin silloin keskellä valokuvailmaisua koskevan väitöskirjani kirjoittamista enkä vielä

tiennyt, että Tutasta tulee vastaväittäjäni. Keskustelumme ei sinänsä liittynyt väitöskirjaani mutta taiteen ilmaisuun kylläkin. Keskustelimme 1600-luvun asetelmista ja kukkahurmiosta. 1600-luvun kukka-asetelmien uusinnostus oli vasta tuloillaan ja ilmaantumassa nykyaiteilijoiden teoksiin. Olin juuri lukenut Anna Pavordin *The Tulip* (1999) teoksen, ja vähäarvoisena aiheena pidetyt kukat puhuttelivat minua niin omista teoksissani kuin niiden historiallisessa merkityksessä. Tuo keskustelumme tuli jälleen mieleeni Linnén näyttelyssä. Tutkijan kiinnostus voi liikkua teologiasta lääketieteen ja kasveihin, kuten Linnellä, tai kuten Tutta Palinilla, henkilökuvasta moderniin

uuteen naiseen, kukka-asetelmiin ja yksityiskohtiin.

Feministinen näkökulma on Tutta Palinin ajattelussa ollut hyvin läsnä olevaa. Professoriluennossaan (20.3.2019) hän kertoi ällistyvänsä, miten kuvataiteen tutkimusta pidetään usein ylellisyytenä ja jopa akateemisissa piireissä sitä saatetaan kutsua orkideatieteeksi.² Palin pitää luonnehdintaa kaikessa vähättelevyudessaan myös sukupuolittavana. Palinin huoli oppiaineen tulevaisuudesta oli aiheellinen, samoin kuin hämmästyksen kuvan tutkimuksen väheksynnästä tänä visualisuuden valtakautena. Orkideatiede on halveksiva nimitys pienistä oppiaineista, joita pidetään turhina koristeina.

Näkemyksistä orkideoista turhina koristeina on ristiriidassa sen kanssa, miten orkidea tai moni muu turhana koristeena pidetty kasvi on synnyttänyt taloudellisesti ja yhteiskunnallisesti merkittävän ”manian”. Orkideamania valtasi Englannin ja Yhdysvallat vuosien 1830–1900 välillä, saniaiskuume levisi Britanniassa 1830-luvulla ja tulppaanimanian ”sijoituskuupla” villitsi Alankomaat 1634–1637. Talouden ja kulttuurin suhteet kietoutuvat toisiinsa tiukasti, sillä ”[-] taloudelliset ja sosiaaliset suhteet eivät ole ensisijaisia tai kulttuurin aluetta määrittäviä, vaan ne ovat itse kulttuurisesti määräytyviä ja siis kulttuurisia.”³ Tyhjänpäiväinen pikku harrastus heiluttaa markkinoita, ja kukkamaalaus keikauttaa yhä vieläkin taidemaalman hyppeleviä hierarkioita. 1600-luvun Hollannissa oltiin eurooppalaisittain ehkä tavallista enemmän kiinnostuneita naistaitelijoihin mutta todettiin silti, että ”erilaisten taiteen valintojen keskellä mikään ei ole naiselle naisellisempi tai sopivampi kuin kukkien maalaus.”⁴ Aiheen halveksunnasta huolimatta moni kukkamaalauksia tekevä nainen oli taloudellisesti erittäin hyvin toimeentuleva juuri näiden maalausten ansiosta.⁵

Omassa kukkainnossani ja mitätöityjä aiheita käsitellessäni pinnan raaputtamisen ja yksityiskohtien kaivelu nostavat esiin

niin maniaa, hulluutta, taloutta mullistavia kasvilajeja kuin myös merkittäviä, mutta unohdettuja kuvataiteilijanaisia. Samalla tämän taiteen ja kasvien yhteenliittymän takana nousee pintaan yksityiskohtia, jotka pyrkivät näkyville tai joiden näkyvyys on vasta nyt mahdollista, kun huomio kiinnittyy uudella tavalla siirtomaiden hyväksikäyttöön, kolonialismiin ja ekologisiin muutoksiin.

”Kukkiva orkidea on sensaatio. Sanassa ’orkidea’ on jotain sadunomaista. Orkideoita pidetään poikkeuksellisina. Sadun orkideoista on tullut haluttuja. [-] Kun orkidea kukkii, siitä puhutaan lehdistössä”, kirjoitti virolainen kirjailija, valokuvaaja ja etnografi Anders Saal otsikoimattomassa käsikirjoituksessaan.⁶ Vuonna 1899 hän meni naimisiin taiteilija Emilie Rosalie Hallin (1871–1954) kanssa. Emilie syntyi Tartossa ja opiskeli taidetta Pietarissa. Miehensä kanssa hän asui 20 vuotta Jaavan saarella, joka kuului tuolloin Hollannin Itä-Intiaan. Emilie etsi haluttuja trooppisia orkidealajeja ja kuvasti niitä tarkoissa litografioissaan ja akvarelleissaan. Orkidea on ollut taiteessa suosittu aihe, mutta sitä on myös vältetty, koska siitä on puuttunut uskonnollinen ulottuvuus. Pikemmin sen on ajateltu liikaa symboloivan seksuaalisuutta.⁷

Emilie Saalin mittava, mutta unohdettiin jäänyt akvarellisarja tuli näkyville Veneetsian biennaalissa 2022. Viron paviljongin *Orchidelirium*-kokonaisuus pohjautuu Emilie Saalin akvarelleihin ja selvityksiin orkideoihin liittyvistä taloudellisista ja ekologisista vaikutuksista. *Orchidelirium*-teoksen ovat tehneet kuvataiteilijat Bitu Razavin ja Kristina Norman vuoropuhelussa kuraattori Corina L. Apostolin kanssa.⁸ Teoksen nimi viittaa orkideamaniaan aikaan. Teos käsittelee Alankomaiden, Viron ja Indonesian kasvitieteellisen historian yhteyttä niiden siirtomaasuhteisiin ja Emilie Saalin tarinaa kolonisoituna subjektina (Viron suhde Venäjään) ja valkoisena siirtomaalaisena (virolaisena Indonesiassa) nykytaiteelle ominaisten kysymysasetteluiden kautta. Mitä

seurauksia Saalin valinnoista oli Jaavan alku-peräiskansalle ja maisemalle? *Orchidelirium* kertoo muun muassa, miten Viron soista kaivettua turvetta käytetään Alankomaiden orkideatarhoissa orkideoiden kasvualustana ja miten tämä sama turve matkaa takaisin Viroon ja myyntiin orkideakasvien mukana.

Saniaiskuume

Koristeista ja kiinnostuksen sivupoluilta lähti liikkeelle myös Carl von Linnén (1707–1778) kasvitieteellinen tutkimus ja kytkös puutarhataiteeseen. Ja niin viattomilta kuin puutarhaviljely ja puutarhataide voivat tuntua, sisältävät niihin tuotetut muodot ja niissä suvaitut kasvit lukuisia yllätyksiä. Carl von Linné lajitteli kasvit heteiden ja emien mukaan. Tästä lajittelusta suomalaisen puutarhan kasvutarinaa kirjoittanut kasviarkelogi ja -biologi Teija Alanko käyttää nimitystä seksuaalisysteemi ja esittää, että viktoriaanisen ajan yläluokan puutarhainnostuneille naisille ei ollut soveliasta intoilla seksuaalisuutta hohkaavien kukkien kanssa, joten oli valittava ”seksitön saniainen”.⁹ Saniainen on itiökasvi, jonka ajateltiin kehittyvän suvuttomasti. 1830-luvun lopulla Britanniassa kehittyi varsinainen saniaiskuume eli pteridomania, jonka seurauksena luonnonvarainen saniainen hävisi Englannin maaseudulta. Saniaisia kasvoi puutarhoissa ja erityisissä saniaishuoneissa. Saniaiset näkyivät myös taiteessa, niitä kuvattiin maalauksissa ja koriste-esineissä. Yksi maalauksista on naisia maalaismiljöössä maalanneen brittiläisen kuvataiteilija Charles Sillem Lidderdalen *Saniaiskerääjä* vuodelta 1877. Teoksessa nuori, punahuivinen tyttö kantaa selkäkorisissaan saniaisia ja pitelee kädessään pientä saniaisen taimea.

Oma kesäpaikkani on täynnä saniaisia. En ole niin hyvä kasvituntija, että tietäisin, voiko juuri niistä valmistaa herkullisen kesäaterian tai wokata lisukkeeksi vihreää. Saniaisia on 9 000–15 000 eri lajia, ja Suomessakin nii-

tä on yli 40. Tunnetuimmat saniaisvalokuvat lienevät kasvitieteilijä ja valokuvaaja Anna Atkinsin (1799–1871) saniaissyanoptyypit, jotka on julkaistu teoksessa *Cyanotypes of British and Foreign Ferns* vuonna 1853. Alun perin oli kyse kasvitieteellisistä kuvista, mutta nykyisin Atkins nähdään taiteilijana, ja kuvia on luonnonhistoriallisten museoiden lisäksi taidemuseoiden kokoelmissa (mm. Getty ja Metropolitanin taidemuseo New Yorkissa sekä Victoria ja Albert museo Lontoossa). Atkins oli itsekin kiinnostunut ”saamaan vaikutelmia kasveista itsestään” ei vain kasvitieteellisessä mielessä vaan myös esteettisesti.

Anna Atkins on ensimmäinen nainen, joka käytti syanoptypia-vedostustapaa vuonna 1843 ja kokosi valokuva-albumin näin tallentamistaan levänäytteistä. Syanoptypia on yksi kamerattomista ja analogisista vedostustavoista. Syanoptypiamenetelmän kehittäjäksi on nimetty tähtitieteilijä, tiedemies ja kasvitieteilijä John Herschel, joka keksi menetelmän vuonna 1842 etsiessään tapaa, jolla toistaa muistiinpanojaan ja piirroksiaan. Syanoptypia voitti tehokkuudessa niin piirtämisen kuin grafiikan hitaan, kalliin ja epä-tarkan vedostamisen. Rautasuolat, UV-valo ja tislattu vesi ovat syanoptypiavedostamisen peruselementit. Syanoptyypejä vedostettaessa ammoniumrautasitraatista ja kaliumferrisyaniidista valmistettu herkistysliuos levitetään siveltimeillä paperille, jolloin saadaan aikaan UV-valolle herkkä vedostuspaperi. Kuvattava kohde asetetaan herkistetylle paperille ja valotetaan auringonvalossa. Syanoptypia on valokuvien jalovedostustekniikka, jossa kaliumferrisyaniidi tuottaa prosessissa sinisävyisiä valokuvia.¹⁰ Nimi syanoptypia tulee kreikankielisestä sanasta syani, joka tarkoittaa tummansinistä.

Nykyisin Atkinsin saniaiskuvat ovat tekijänoikeutensa jo menettäneinä suosittuja sisustustekstiilien ja -taulujen kuvastoa, samoin levien kuvat teoksessa *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843),

joka oli Atkinsin ensimmäinen syanotypia-valokuvain kuvitettu kirja. Kirja on ensimmäisyyskiistelyn kohteena: onko se historian ensimmäinen valokuvakirja, vai onko meriitti Henry Fox Talbotin teoksella *The pencil of Nature* (1844), joka on kalotypioista koottu valokuvakirja.

Entä onko sillä merkitystä, kuka oli ensimmäinen? Kyllä sillä on, varsinkin, jos jotkut tekijät ja toimijat ensimmäisyyteen vedoten jäävät huomioimatta ja suljetaan historiankirjoituksen ulkopuolelle, kuten kävi Anna Atkinsille pitkään valokuvauksen historiassa. Nimikirjainten A. A. sanottiin usein tarkoittavan tuntematonta tekijää eli *Anonymous Amateur*.¹¹ Ensimmäiseksi nimeäminen on performatiivinen, tuottava teko, joka merkityksellistää maailmaa ja luo ”todellisuutta”.

Vaikka syanotypiamenetelmä oli tehokas, ei sekään ollut toivotunlainen tarkka toisinto kohteestaan, vaan epätäydellinen, tekijänsä erilaisten valintojen tulos. Saniaissyanotypyypeistä puuttuu menetelmän takia lajia tarkentavia yksityiskohtia. Esimerkiksi sinisen sävyn vuoksi emme tiedä saniaisen tarkkaa väriä emmekä pysty analysoimaan vihreän sävyä, pintarakenteen yksityiskohdat häviävät eikä mikroskooppisia itiöitä erota selvästi.¹² Atkinsia kiehtoi menetelmän tuottama täyteläinen sininen sävy ja prosessin ainutlaatuisuus. Hän koki, että kasvi itsessään tuli näkyväksi.

Kukkakimppu tapahtuman kuvana

Kuten Anna Atkins, niin myös Linné-näytelyssä esillä ollut alankomainen taidemaalari Rachel Ruysch (1664–1750) tutki kasveja. Ruysch oli aikanaan merkittävä ja tunnettu kukka-aiheisten asetelmien maalari mutta jäi myöhemmin katveeseen. Kasvien tuntemuksessa häntä innoitti hänen isänsä, joka oli anatomian ja kasvitieteen professori. Piirustusmalleinaan Rachel käytti isänsä kasvitieteellisten erikoisuuksien kabinettia, ja jo var-

sin nuorena hän alkoi maalata myös isänsä kokoelman kukkia ja hyönteisiä. Ruysch oli Haagin taidemaalarikillan jäsen, ja vuonna 1708 hänet kutsuttiin Düsseldorfin työskentelemään Johann Wilhelm II:n hovissa.¹³ Hän jatkoi maalaamista koko ikänsä 86-vuotiaaksi asti, synnytti kymmenen lasta, ja osasta hänen maalauksiaan maksettiin enemmän kuin Rembrandtin teoksista. Vaikka hänen aktiiviaikansa sijoittuu paljon tutkitulle Alankomaiden taiteen kultakaudelle, on taidehistoria melko vaitonainen hänen merkityksestään.

Sinebrychoffin taidemuseossa Ruyschilta on esillä *Kukkakimppu* (1690–1695), hienovaraisten yksityiskohtien ja herkän väriskaalan maalaus. Ruyschin kukka-asetelmissä hyönteisillä ja perhosilla oli tärkeä asema. Niiden maalaamista hän oli harjoitellut jo nuorena isänsä kokoelmien kanssa. Eliöiden tarkoituksena oli lisätä maalausten naturalismia ja toisaalta myös sadunomaaisuutta. Hyönteisiä ja perhosia on myös *Kukkakimppu*-teoksessa. Kukkien terälehdet on viimeistelty pienintä terälehtien reunojen lakastumaa ja rosoista varren leikkauspintaa myöten. Ruyschille tyyppilliseen tapaan maalauksen valoisin kohta on keskellä ja tausta on tumma. Teoksen nimi on *kukkakimppu*, vaikka varsinaisesti kyse on pöydällä irrallaan olevista kukista. Teos onkin toisinaan nimetty *Posy of roses and other flowers on a marble ledge* eli *Kimppu ruusuja ja muita kukkia marmoripöydän reunalla*.¹⁴ Maalauksessa marmoripöydän reuna näyttää minulle vanhoille kalusteille herkistyneelle puupöydältä ja sen tumma tausta savupirtin seinältä.

Kukkakimppu on asetelma, vähäpätöisten asioiden kuvaelma (rhopografia, still life, nature morte)¹⁵, mutta samalla kyse on tapahtuman kuvauksesta, kuvakaappauskukkakimpun liikkeen jatkumosta. Kukat ovat joko vasta menossa kimppuun tai siitä yli jääneitä. Joku on laskenut ne pöydälle, mutta emme voi olla varmoja, ovatko ne kimppu-tarkoituksensa menettäneitä vai kohta sen

saavuttavia. Käsi, joka on kimpun poiminnut, on juuri poistunut sivulle. Kohta, aivan kohta osa kukista noukitaan maljakkoon tai pyyhkäistään pois maatumaan. Hyönteiset lennähtävät pois tai jäävät nakertamaan terälehtiä tietämättöminä omankin elämänsä arpajaisista.

Ruyschin syvemmästä kasvi-innostuksesta kertoo se, että hän maalasi teoksiinsa myös kasvilajeja, jotka olivat harvinaisia aikakauden kukka-asetelmissa ja joita ei löydy hänen aikansa puutarhakirjoista.¹⁶ Tuon ajan kukkamaalarit harvoin maalasivat suoraan luonnosta vaan käyttivät mallinaan kasvitieteellisiä piirustuksia.¹⁷ Ruyschin perehtyminen luontoon ilmenee myös niissä jo mainituissa lukuisissa pienissä ja tarkoin kuvatuissa hyönteisissä, joita hän on *Kukkakimppuun* maalannut. Harsomaisen hennot hyönteiset havaitsee vasta huolellisella tarkastelulla. Hyönteiset, ja kuin sattumalta kimppuun osunut heinä, ovat yksityiskohdista – detaljeja, joista Tutta väitöskirjassaan toteaa: ”Kaikkein vähäpätöisin, marginaalinen yksityiskohta voi kertoa kulttuurisesta ilmiöstä tai dynamiikasta, joka ei muussa muodossa nouse ’leipätekstissä’ esiin.”¹⁸ Yksityiskohdat ja niiden luenta ovat olleet minullekin visuaalisen kuvaston merkityspotentiaalin ”räjäyttäviä” ja sitä moninaistavia.¹⁹ Ruyschin maalauksen yksityiskohdat vahvistavat maalauksen kykyä vihjata henkilön läsnäoloon ja sen aiheen tapahtumaluonnetta: joku on poiminut kimpun asetellakseen sen maljakkoon. Heinä on heijastuma epätäydellisyydestä, säröstä. Se rikkoo täydellistä kukka-asetelmaa, ja mukaan tulee luonnon moninaisuus. Samalla hyönteiset nakertavat täydellisyyteen koloja.

Kukka-asetelmien kasveja ja lajien kirjoja on maalauksista lähiluettu ja analysoitu. Näin myös Sinebrychoffin näyttelyjulkaisussa. Valitettavasti Ruyschin *Kukkakimppu* ei kuulu analysoituihin, vaan niitä ovat Johannes Bormanin, Jan Brueghelin ja Jean-Michel Picartin kukka-asetelmat, joissa on

kääpiöesikkoja, keltanarsisseja, tarhakehäkukkia ja tietenkin tulppaaneja. Ruyschin kimpun analysointi on siinä mielessä kiehtovaa, että hän maalasi toisinaan itse luomiaan kukkia, joita ei luonnossa ollut olemassa, ja loi myös kimppuja kukista, jotka kukkivat eri vuodenaikoina.²⁰ *Kukkakimppussa* on tunnistettavasti ruusuja, esikoita, kehäkukkia ja unikkoja. Mukana oleva heinä on ehkä rölli (*Agrostis*), jonka röyhy kukinto on harsu eli harva, mikä kertoo kasvukauden loppupuolelta.²¹ Kasvit ovat Ruyschille tyypillisessä epämuodollisessa tummataustaisessa asetelmassa kuin sattumanvaraisesti asettuneena pöydälle.

Sattumanvaraisesti asettuu pöydälleni myös näyttelyjulkaisu *Linné ja pieni pala paratiisia*. Pari kuukautta pöydälläni oltuaan sen silkkinen kansi muuttuu pölyn ja ilmasta tihkuvan keittiöaineksen myötä tahmeaksi ja karvahippuiseksi. Sen luonnonvalkoisuus ja Linnén kullattu nimi menettävät ylevyytensä ja sekoittuvat arjen särmään kuin Tutan tekstit, jotka poimivat ylevyyden keskeltä fragmentit ja muuttavat ne merkityksellisiksi.

Päivi Setälä on TaT, kirjoittaja ja valokuvataiteilija. Hän kiinnostui taideteosten yksityiskohdista Tutta Palinin taidehistorian luennolla 2000-luvun alkupuolella.

Viitteet

- 1 Linné ja pieni pala paratiisia Sinebryhoffin taidemuseossa Helsingissä 14.5.–28.8.2022.
- 2 Tutta Palin, ”Taiteen arkea ja juhlaa. Professoriluento Turun yliopistossa 20.3.2019,” *Tahiti 1* (2020), 114, <https://tahiti.journal.fi/article/view/90558/49713>
- 3 Kari Immonen, ”Uusi kulttuurihistoria,” teoksessa *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*, toim. Kari Immonen & Maarit Leskelä-Kärki (Helsinki: SKS, 2001), 11.
- 4 Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society* (London & New York: Thames and Hudson, 1990), 33.
- 5 Ibid., 108.
- 6 Andres Saalin käsikirjoitus EKLA f 113 m 4:2 A. Saal [trooppinen kasvisto], Viron kirjallisuusmuseo.
- 7 Karen E. Ouinn, ”A Rare Beauty: The Orchid in Western Art,” in *Orchid Biology: Reviews and Perspectives X*, eds. Tiiu Kull, Joseph Arditti, Sek Man Wong (Berlin: Springer 2009), 228.
- 8 ”Orchidelirium”, luettu 20.8.2022, <https://orchidelirium.ee/>
- 9 Teija Alanko, *Daalia ja pelakuu: Suomalaisen puutarhan kasvutarina* (Helsinki: SKS, 2022), 78.
- 10 Jalo Porkkala, *Köyhä dagerrotyyppi -vaihtoehtoisia valokuvamenetelmiä* (Pori: Satakunnan ammattikorkeakoulu 2012), 204.
- 11 Maika Pollack, ”The Woman Who Made the World’s First Photobook,” *Aperture* January 11 (2019), <https://aperture.org/editorial/anna-atkins/>
- 12 Elliot Krasnopoler, ”Anna Atkins and the cyanotype process,” Khan academy, luettu 1.9.2022, <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/early-photo/early-photo-france/a/anna-atkins-and-the-cyanotype-process>.
- 13 Chadwick, *Women, Art, and Society*, 126.
- 14 Ruyschin teosten nimikirjosta <https://useum.org/artwork/Posy-of-roses-and-other-flowers-on-a-marble-ledge-Rachel-Ruysch-1691>
- 15 Asetelma-sanan sijaan Alankomaissa käytettiin 1600-luvun alussa maalausista termejä ”pieni kimppe”, ”pieni aamiainen” tai ”pala kukkia”. Chadwick, *Women, Art, and Society*, 119.
- 16 Klara Alen, ”Hollantilaiset ja flaamilaiset kukkaasetelmat (1600–1720),” teoksessa *Linné ja pieni pala paratiisia*, toim. Claudia de Brün ja Kirsi Eskelinen (Helsinki: Sinebryhoffin taidemuseo, Kansallisgalleria, 2022), 93.
- 17 Chadwick, *Women, Art, and Society*, 124.
- 18 Tutta Palin, *Oireileva miljöomuotokuva: Yksityiskohdat sukupuoli ja säätyhierarkian haastajina* (Helsinki: Taide, 2004), 47.
- 19 Ibid., 48.
- 20 Chadwick, *Women, Art, and Society*, 124.
- 21 Heinäarviosta kiitos kasvitutkija Henry Väre.

Lähdeluettelo

Alanko, Teija. *Daalia ja pelakuu: Suomalaisen puutarhan kasvutarina*. Helsinki: SKS, 2022.

Alen, Klara. ”Hollantilaiset ja flaamilaiset kukka-asetelmat (1600–1720).” Teoksessa *Linné ja pieni pala paratiisia*, toimittaneet Claudia de Brün ja Kirsi Eskelinen, 93–135. Helsinki: Sinebryhoffin taidemuseo, Kansallisgalleria, 2022.

Chadwick, Whitney. *Women, Art, and Society*. London & New York: Thames and Hudson, 1990.

Immonen, Kari. ”Uusi kulttuurihistoria.” Teoksessa *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*, toimittaneet Kari Immonen & Maarit Leskelä-Kärki, 11–25. Helsinki: SKS, 2001.

Krasnopoler, Elliot. ”Anna Atkins and the cyanotype process.” Khan academy. Luettu 1.9.2022. <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/early-photo/early-photo-france/a/anna-atkins-and-the-cyanotype-process>

”Orchidelirium.” La Biennale di Venezia, 59. Esposizione Internazionale d’Arte. Luettu 20.8.2022. <https://orchidelirium.ee/>

Palin, Tutta. ”Taiteen arkea ja juhlaa. Professoriluento Turun yliopistossa 20.3.2019.” *Tahiti 1* (2020), 114. <https://tahiti.journal.fi/article/view/90558/49713>

Palin, Tutta. *Oireileva miljöomuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli ja säätyhierarkian haastajina*. Helsinki: Taide, 2004.

Pollack, Maika. ”The Woman Who Made the World’s First Photobook.” *Aperture* January 11 (2019). <https://aperture.org/editorial/anna-atkins/>

Porkkala, Jalo. *Köyhä dagerrotyyppi -vaihtoehtoisia valokuvamenetelmiä*. Pori: Satakunnan ammattikorkeakoulu, 2012.

Quinn, Karen E. A. "Rare Beauty: The Orchid in Western Art." Teoksessa *Orchid Biology: Reviews and Perspectives X*, editors Tiiu Kull, Joseph Arditti, Sek Man Wong, 219–23. Berlin: Springer, 2009.

LÄHIÖIDEN LUONTOKULTTUURIT

Ihmisen ja muun luonnon välisyydestä I¹

doi.org/10.23995/th.s.673.c1189

Istun heinäkuisena kesäpäivänä kerrostalokorttelimme sisäpihalla Töölössä. Piha on muotoutunut sellaiseksi kuin se nyt on viimeisen sadan vuoden aikana. Sitä ympäröivät kerrostalot on rakennettu kymmenen vuoden aikana 1920–1930-luvulla. Muutama suuri lehmus on lähes yhtä vanha kuin niitä ympäröivät rakennukset, viimeisimmät jo kuihtuneet tulppaanit on istutettu viime syksynä, yrtit ruukuissa tänä keväänä. Paikoin esillä on vuosituhantinen kallioperä. Sisäpihalla avautuu arkkitehti Juha Ilosen kuvaama toinen Helsinki.² Kadun puolen kontrolloitu järjestys, yhtenäiset räystäslinjat ja kattomuodot murtuvat ja Töölöä leimaava arkkitehtoninen yhtenäisyys höllentyy. Pihan sekamelskaa hallitsevat kasvillisuus, istuinryhmät, pyykinkuivaustelineet, polkupyörät ja jäteastiat. Autoja ei ole. Oikeastaan pihoja on useita, sillä lähes jokaisella taloyhtiöllä on oma verkkoaidalla rajattu pihansa nurmikko- ja asfalttikaistaleineen ja pihakalusteineen. Pitkän rinnetontin lännenpuoleiset pihat kohoavat betonimuurin erottamina muutaman metrin korkeuteen.

Nautin pihan vehreydestä ja ympäröiviltä kaduilta, asunnoista, maasta ja taivaalta kantautuvista äänistä. Tuuli suhisee suurissa lehmuksissa, kuusama tuoksu huuvaavasti, siinä pesivä sepelkyyhky lentää edestakaisin. Naapuripihojen syreenit ovat jo lopettaneet kukkimisen ja levittävät enää hentoa tuoksua. Pursuava kasvillisuus tekee pihasta oman vehreän mikromiljöönsä

ja häivyttää pihojen välisiä rajoja. Ympäröivät rakennukset, sekamuotoinen pihaluonto, asumisen ja kaupungin äänet, tuoksut ja liike yhdessä synnyttävät pihan ja sen tunnelmat. Tai tarkemmin piha syntyy ja muuttuu niiden välisyydessä ja jatkuu fyysisten rajojensa ulkopuolella.

Aivan erityisesti minua viehättää pihaa naapuripihasta rajaava paljaaksi jätetty betonimuuri. Se on vuosikymmenten kuluessa sammaloitunut, sadevesi ja sulava lumi ovat patinoineet sen pinnan. Muuri muodostaa sekä pihoja erottavan aidan, kukkaistutusten taustan ja köynnösten tukimuurin että oman luontokulttuurinsa, jossa luonnon ja ihmistekoiset prosessit, suunniteltu ja suunnittelematon sekoittuvat. Minulle se on omanlaisensa ajan myötä syntynyt ja hitaasti muuttuva ihmisten ja muun luonnon yhteisluoma: niiden yhdessä aikaansaama ”taideluoma” taivuttaakseni ilmaisua, jota käytettiin taideteoksista 1920-luvulla, jolloin pihaa ja sitä ympäröiviä rakennuksia alettiin rakentaa. Taideluomat laajentuivat tarkoittamaan taideteoksiksi aiottujen lisäksi käyttöesineitä, kuten perhovapoja, koteja ja kaupunkeja.³

* * *

Ymmärrys luonnosta on juurtunut syvälle tapoihin havaita erilaisia ympäristöjä luontoina ja kulttuureina, kuten luonnon prosesseja kaupungeissa. Rakennettua ympäristöä on



Kuva 1. Korkeiden kerrostalojen ympäröimää sisäpihaa hallitsee suuri lehmus, jonka lehtien takaa vastapäiset talot ja rakennustelineet pilkottavat. Vasemmalla kohoaa betoninen muuri, jonka yläosan verkkoaita erottaa pihoja toisistaan. Kuva: Kirsi Saarikangas 2022. Kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 2. Sammuillut betoninen reunamuuri, jota reunustavat tulppaani-, perenna- ja saniaisistutukset ja auringonpahtama nurmi. Yläpuolella naapuripihan pensaat pursuavat verkkoaidan raoista. Kuva: Kirsi Saarikangas 2022. Kaikki oikeudet pidätetään.

tavallisimmin käsitelty ihmisten – arkkitehtien, insinöörien, tilaajien – luomana artefaktina.⁴ Arkkitehtuurin ja luonnon suhteiden pitkässä historiassa luonto on merkinnyt sekä paikantuneita ja materiaalisia luonnonolosuhteita että historiallisesti ja kulttuurisesti muotoutuneita käsityksiä luonnosta. Ihmistekoisien vastakohtana ja täydentäjänä käsitteellistetty luonto on toiminut suunnittelun innoittajana ja muokkaamisen kohteena. Se on tarjonnut rakennusmateriaalia ja toiminut terveyden, virkistykseen ja kauneuden lähteenä, vaalittavana, hyödynnettävänä ja raivattavana elementtinä. Se on muodostanut rakennusten taustan, vastakohtan ja kehukset tai kätkenyt ne suojiinsa vailla omaa toimijuutta.

Kaupungit erityisesti on nähty ihmistekoisien ja sellaisina keinotekoisien proses-

sien aikaansaamina ”luonnosta riisuttuina paikkoina.” Arkkitehtuurikriitikko Lewis Mumford ylisti teoksessaan *The Culture of City* (1938) kaupunkeja ihmistaidon suurimpina saavutuksina, ”yhteiskunnan voiman ja sivilisaation korkeimpana asteena”.⁵ Luonnosta vieraantuneiden suurkaupunkien kivierämaissa ”kiveyksen levitessä luonto pakenee kauemmaksi”.⁶ Vain uudet luonnonläheiset lähiöt voivat hänen mukaansa pelastaa kaupungin.⁷

Kaupunkien ja luonnon erottelu kytkeytyy ihmisen ja luonnon toisistaan erottaneeseen moderniin luontokäsitykseen, joka muotoutui vähitellen 1500-luvulta lähtien. Luonnon käsitteen sekä kaupungin ja maaseudun suhteiden historiaa tutkineen Raymond Williamsin mukaan luonto oli tässä uudessa merkityksessä ”kaikkea sitä, mikä ei

ollut ihmistä – kaikkea sitä, mikä ei ollut ihmisen koskemaa eikä pilaamaa.”⁸ Sellaisena se sijaitsi yksinäisissä paikoissa ja koskemattomissa erämaissa ihmisten aikaansaaman ulkopuolella. Ihmisistä erillisenä se muodosti samalla ihmistoiminnalle alistaisen, kontrolloitavan ja hyödynnettävän alueen. Tässä perinteessä taidehistoria humanistisena tieteenä on keskittynyt ihmisten jättämien jälkien, kuten rakennusten, tutkimiseen ja jättänyt luonnon ilmiöiden, kuten kaupunkiluonnon, tutkimisen luonnontieteille, kuten Erwin Panofsky kiteytti 1940.⁹

Kaupungin ja maaseudun, kulttuurin ja luonnon määrittelyistä ja rajoista on kuitenkin jatkuvasti neuvoteltu suhteessa toisiinsa, kuten Williams esitti teoksessaan *The Country and the City* (1973).¹⁰ Luonto on monin tavoin läsnä kaupungeissa – niiden topografiassa, sijainnissa, säässä, valossa, eläin- ja kasvikunnassa – ja ihmistoiminnan vaikutukset puhtaana pidetyssä luonnossa.¹¹ Meribiologi Rachel Carsonin kasvinsuojeluaineiden tuhoisuutta käsitellyt teos *Silent Spring* (1962) osoitti ihmisen ja luonnon sidoksisuuden ja käynnisti ympäristöherätyksen. Arkkitehti Aldo Rossin (1969) mukaan kaupungit ovat kollektiivisia keinotekoisien ja luonnollisten yhdistäviä, jatkuvasti muuttuvia artefakteja.¹² Maisema-arkkitehti Ian McHarg hahmotteli teoksessa *Design with Nature* (1969) luonnon olosuhteiden ja käytön kartoituksiin perustuvaa luonnon kanssa suunnittelua.¹³ Voisin jatkaa listaa. Tästä huolimatta kaupunkia ja luontoa tutkittiin pitkään erillisinä alueina. Ympäristöherätyksen voimistamat ekologia ja ympäristöhistoria keskittyivät alkuperäisenä ja koskemattomana pidettyyn suuren mittakaavan luontoon ja jättivät ihmisten koskettaman sekoittuneen, arkisen ja usein pienimuotoisen lähiluonnon tutkimuksen ja arvostusten katveeseen.¹⁴

1990-luvulta lähtien muun muassa feministiset tutkijat, tieteen tutkijat, kaupunkiekologit ja ympäristöhistorioitsijat ovat

enenevästi hämärtäneet luonnoksi ja kulttuuriksi ymmärrettyjen alueiden rajoja ja sisäistä yhtenäisyyttä.¹⁵ 2000-luvun alussa humanistisen tutkimuksen kiinnostus niiden aiemmin hyljeksimään luontoon ja ympäristöön kasvoi nopeasti niin, että sitä on kuvattu jopa ekologiseksi ja ympäristökään- teeksi.¹⁶ ”Luonnon näkeminen kaupungissa” – tai ihmisvaikutuksen luonnossa – onkin maisema-arkkitehti Anne Whiston Spirnin mukaan vain havaitsemisen kysymys.¹⁷ Koska luonnon prosessit operoivat molemmissa, ne muodostavat vastakohtan sijasta rajoit- taan liikkuvan jatkumon.¹⁸

Luonto ja kulttuuri muotoutuvat yhdessä eikä puhdasta luontoa voi erottaa puhtaasta kulttuurista, kuten suomalaisen ympäristö- tutkimuksen pioneeri Yrjö Haila on kirjoit- tanut.¹⁹ Ihmisten olemassaolon perustana olevien prosessien kokonaisuutena luonto on läsnä kaikkialla.²⁰ Ja toisinpäin, ekolo- ginen kriisi viimeistään on tuonut näkyviin sen, että luonto – mitä sillä tarkoitetaan – ei koskaan ole ollut kokonaan ihmisvaiku- tuksen ulkopuolella. Kaikenlaiset ympäristöt ovat ihmisen ja muun luonnon toimintojen vaikuttamia ja eriasteisesti sekoittuneita.²¹

Keinotekoisien ja luonnollisten pro- sessien rinnakkaisuutta, ristikkäisyyttä ja yhteismuotoutumista korostavat tutkimus- otteet taivuttavat myös taidehistoriaa²² ja rakennetun ympäristön²³ tutkimusta, kä- sityksiä niiden alasta, tutkimuskohteista ja keskustelukumppaneista. Mitä tämä tekee lähtökohtaisesti ihmistekoisena tarkastellun rakennetun ympäristön havaitsemiselle ja tutkimiselle?

Arkkitehtuurin ja metsän välissä

Tutkiessani 1990-luvun lopulla modernin asunnon ja asuinympäristön muodonmuu- toksia etsin muistitietokirjoituksista kuva- uksia 1950–1970-luvun rakennetusta lä- hiöympäristöstä.²⁴ Kirjoituksissa kuvattiin kuitenkin vain vähän arkkitehtuuria. Sen

sijaan pääroolissa oli kotiovien ulkopuolella avautuva moniaistisesti eletty ja muistettu lähiöympäristö. Se käsitti koko rakennusten ja muun ympäristön yhteisvaikutuksessa ja välisyyksissä muotoutuneen ja jatkuvasti muuttuvan lähiötilan. Kirjoituksissa moniaistisesti hengittävä lähiöympäristö siirsi minut toistuvasti lapsuuteni ja nuoruuteni lähiömaisemaan. Kirjoitukset havahduttivat minut, lähiössä varttuneen, havaitsemaan lähiöympäristön moninaisuuden ja niiden moninaiset, suunnitellun katveeseen jääneet ja sen ulkopuolelle jätetyt eriaisteiset luonnot. Rakennusten ja infrastruktuurien lisäksi lähiöt koostuivat eriaisteisesti muokattusta ympäristöstä. Arkkitehtuurin ja luonnonvaraisen luonnon välissä oli monenlaista, enemmän tai vähemmän rakennettua ja suunniteltua luontoa puistoista metsälämpäreisiin ja joutomaihin. Tämä sekamuotoinen lähiöympäristö luontoineen todellistui tilan käytössä.²⁵

Luonnosta kirjoitettiin lähiöitä luotaessa paljon, mutta mitä se teki lähiöissä? Miten luonto ja arkkitehtuuri, suunnittelu ja asuminen tekivät lähiöympäristöjä? Michel Foucault kirjoitti arkkitehtuurista toimijana: ”kivet pystyvät tekemään ihmiset kuuliaisiksi.”²⁶ Laajennan kivien toimijuuden rakennuksista koko materiaaliseen ympäristöön luontoineen. Miten luonnon kanssa neuvoteltiin ja miten sitä muokattiin? Miten luonto itse ohjasi suunnittelua, muovasi lähiöympäristöä ja sen käyttöä?

Tarkastelen seuraavassa lähiöitä suunnitellun ja suunnittelemattoman, asukkaiden ja ympäristön, rakennusten ja luonnon välisyyksissä syntyneinä ja edelleen muotoutuvina ympäristöinä. Analysoin esimerkinomaisesti kolmea 1950–1970-luvun pääkaupunkiseudun lähiötä. Tapiola on ensimmäisiä suomalaisia toisen maailmansodan jälkeen rakennettuja lähiöitä ja lähiöaatteen kunnianhimoisimpia kansainvälisiä toteutuksia. Samalla se on poikkeuksellisen kokonaisvaltaisen suunnittelun synnyttä-

mä ympäristöteos, jossa kokeileva arkkitehtuuri, muokattu ja olemassa ollut luonto nivoutuvat toisiinsa. Keskustelutan Tapiolaa luonnon ja arkkitehtuurin kontrastia korostavan 1960-luvun alkupuolen Pihlajamäen metsälähiön ja niiden erillisyyttä korostavan 1970-luvun Matinkylän kompaktilähiön kanssa.

Teen havaintojani aiempaan 1950–1970-luvun lähiöitä koskevaan tutkimukseen, myös omaani, perustuen. Lähiöluonto on ollut keskeisellä sijalla asukkaiden, rakennetun ja rakentamattoman ympäristön kohtaamisissa muodostuneiden elettyjen lähiötilojen analyyseissani.²⁷ Täydennän omaa ja aiempaa suomalaisten lähiöiden tutkimusta²⁸ kääntämällä prismaa rakennettujen ja luonnonympäristöjen sekoittuneisuuteen ja luonnon toimijuuksiin. Lähiöt eivät olleet kerralla valmiiksi tulleita ja staattisia asumisen kehyksiä, vaan merkityksellistyivät ja tulivat olemassa oleviksi ympäristön tapahtumissa: ihmistekoiset ja muun luonnon prosessit toisiinsa kietovina jatkuvasti muotoutuvina ja epäyhtenäisinä luontokulttuureina.

Lähiörakentamisen aikana tuntemattomat termit – luontokulttuurit, yhteismuotoutuminen, kaupunkiluonto – käsitteellistävät ihmisperäisten ja luontaisesti tapahtuvien prosessien yhteisvaikutusta, sekoittuneisuutta ja välisyyttä. Ne auttavat jäsentämään lähiöympäristöjä ja niiden erityispiirteitä, lähiöiden lähiöisyyttä.²⁹ Filosofi-antropologi Bruno Latour kuvasi 1990-luvun alussa hybridin käsitteellä ilmiöitä, jotka eivät ole puhtaasti ihmistoiminnan tai luonnon prosessien tulosta, vaan samanaikaisesti molempia.³⁰ Kaupunkiluonto yleistyi 1990-luvulla kuvaamaan tällaista sekamuotoista ”ihmisen luoman” ja ”luonnollisen” välimaastoon sijoittuvaa ja niiden välillä loputtomiin muuntelevaa, sisäisesti epäyhtenäistä luontoa.³¹ Feministinen tieteenutkija Donna Haraway on 1980-luvulta lähtien määritellyt keinotekoisien ja luonnollisen sekä lajien välisiä suhteita uudelleen. Hänen luontokulttuurien

(*naturecultures*) käsitteensä kuvaa luontojen ja kulttuurien epäyhtenäisyyttä, monikollisuutta ja erottamattomuutta.³² Tämä radikaali uudelleen ajattelemisen siirtää huomion luonnon ja kulttuurin välisyyksiin ja toisiinsa liukuviin rajoihin.³³

Latourin toimijaverkoissa erilaiset paikallaan pysyvät ja liikkuvat inhimilliset ja ei-inhimilliset elementit toimivat yhdessä. Kun Foucault analysoi 1970-luvulla modernia subjektia valtasuhteiden verkostoissa muotoutuvana eikä niitä edeltävänä, niin Latour sisällytti toimijaverkkoihin myös elottomat ja ei-inhimilliset oliot ja asiat. Hänen toimijoista käyttämänsä termi aktantti (*actant*) käsittää kaikenlaiset ja myös tahattomat toimijat.³⁴ Siis myös metsäkalliot, pihanurmet ja kävelyraittien laatat.³⁵ Feministisen tieteen tutkija Karen Baradin yhteistoiminta tai yhteismuotoutuminen eli intra-aktio (*intra-action*) on vaikeasti suomennettävissä, sillä se ei ole valmiiden ilmiöiden tai olioiden vuorovaikutusta. Hänen mukaansa yksittäiset oliot tai ilmiöt eivät ole olemassa itsenäisesti toisistaan erillään ennen ”vuorovaikutustaan”, vaan elottomat ja elolliset asiat, materia ja ei-materia tulevat olemassa oleviksi välisyydessään, jatkuvasti käynnissä olevissa muotoutumisen prosesseissa.³⁶

Tapiola: luontoon piilotettu kaupunki

Tapiolassa luonnon ensisijaisuus vietiin lähiöstä pisimmälle. Tapiola ruumiillisti kirkkaimmin lähiöaatteen yhteiskuntauto-pioita demokraattisesta ja luonnonläheisestä asuin ympäristöstä, mutta huolellisessa arkkitehtuurin ja ympäristön käsittävässä rakennetun maiseman luomisessaan se oli erityinen. Arkkitehtuurihistorioitsija Rosemary Wakemanin mukaan Tapiola oli yhtä paljon retorinen ele kuin todellinen paikka: metsässä sijaitseva avant garde arkkitehtuurin ja maisemasuunnittelun ulkoilmanäyttely. Tapiola loi ja kanonisoi toisen maailmansodan jälkeisen lähiömaiseman estetiikkaa.

Samalla se on elävä alati kehkeytyvä asuin-ympäristö.³⁷

Tapiolaa luotiin suurella eetoksella ja päätöksellä yleishyödyllisen rakennuttajan, Asuntosäätiön, kaavoittajien, arkkitehtien, maisema- ja puutarhasuunnittelijoiden tiiviissä yhteistyössä. Luonnon esteettiset, sosiaaliset ja toiminnalliset tehtävät kietoutuivat toisiinsa, kun olemassa ollut ympäristö, uudet rakennukset, tiet ja viheralueet sovitetiin pienipiirteisesti toisiinsa.³⁸ Tapiolan luominen alkoi jo ennen sen perustamista, kun Väestöliiton toiminnanjohtaja Heikki von Hertzen visioi uuden asuin ympäristön ominaisuuksia pamfletissaan *Koti vaiko kasarmi lapsillemme* (1946)³⁹ ja asemakaava-arkkitehti Otto-I. Meurman laati 1945 Hagalundin kartanonomistajan Arne Grahnin tilauksesta rakennussuunnitelman tulevan Tapiolan maille. Maiden tullessa myyntiin von Hertzenin johdolla 1951 perustettu Asuntosäätiö osti ne ja Tapiolan rakentaminen alkoi. Alue täytti von Hertzenin toiveet kauneudellaan ja sijainnillaan Helsingin ulkopuolella. Siellä uusia ajatuksia voitiin toteuttaa vapaasti asemakaavalain säätelyn ja kaupungin byrokratian ulottumattomissa. Meurmanin luonnos kolmesta viheralueiden erottamasta lähiöstä

Kuva 3. Lapset uittavat veneitä Tapiolan Silkkiniityn Ankkalammeksi kutsutulla tekolammella 1960-luvun lopulla. Nurmikentäksi muokatun entisen pellon poikki risteilee hiekoitettuja kulkuväyliä. Silkkiniityä reunustavan metsän siimeksessä häämötävät Poutapolun pistetalot (K. A. Pinomaa, 1956). Kuva: Teuvo Kanerva 1965-1975, Asuntosäätiö, KAMU Espoon kaupungin museo. Lähde: finna.fi, lisenssi CC BY-ND 4.0.



ja keskustasta koostuvasta asuinalueesta loi suuntaviivat toteutukselle. Luonnos materia- lisoi Meurmanin oppikirjassa *Asemakaava- oppi* (1947) tulkitsemia ja paikallisiin, suo- malaisiin oloihin sovittamia kansainvälisiä lähiöteorioita.⁴⁰ Meurmanilainen kaavoitus sekä hyödynsi luontoa sopeuttamalla raken- nukset maastoon että varjeli sitä. Meurman asetti luonnon kauneuden arkkitehtuurin edelle: ”luonto sisältää moninaisuudessaan suurempia kauneusarvoja kuin mitä ihmi- nen pystyy luomaan.”⁴¹ Luonnon kauneim- mat paikat, kuten lehdot, metsiköt, niityt, laaksot ja kukkuloiden laet näkymineen, tuli säilyttää sellaisenaan.

Kaavaluonnoksessa tiet kaartuivat maas- ton mukaan, osin vanhoja pelto- ja tykki- teitä noudattaen, rakennukset kätkeytyivät pääosin metsäharjanteisiin ja peltomaat muuttuivat puistoiksi ja pientaloasutukseksi. Meurman muokkasi suunnitelmaa yhdessä Inkeri Siltavuoren kanssa 1950-luvulla use- aan kertaan. Asuntosäätiö valitsi Tapiolan suunnittelijoiksi haluamansa ajankohtansa parhaimpina pidetyt modernit arkkitehdit ja maisemasuunnittelijat, antoi heidän suunni- tella tontit ja viheralueet vapaasti ja innosti heitä kokeiluihin. Maisemasuunnittelijat osallistuivat ensimmäistä kertaa kokonaisen asuinalueen luomiseen arkkitehtien rinnalla. Tukholmasta kutsuttu puutarha-arkkitehti Nils Orénto laati suunnittelun avuksi Suo- men ensimmäisen maisemainventoinnin ja yleis-, piha- ja leikkipaikkojen suunnitelmat ensimmäisenä toteutettuun itäiseen lähiöön. Työtä jatkoivat 1955 puutarha-arkkitehti Jussi Jännes ja ylipuutarhuri C.-J. Gottberg. Tonttien yksityiskohdat rakennuksista istu- tuksiin hiottiin vasta rakennettaessa paikan päällä.⁴²

Luonnontilaisuuden ihanteesta huoli- matta Tapiola ei kohonnut koskemattomaan luontoon, vaan ihmistoiminnan vaikutta- maan kartanomaisemaan, joka käsitti luon- nonvaraisten metsärinteiden koivikoiden ja männiköiden lisäksi viljeltyjä peltoaukeita,

rantaniittyjä, pelto- ja tykkiteitä ja ensimmäi- sen maailmansodan aikaisia linnoitusraken- teiden raunioita. Olemassa olleen maiseman rakenne siirtyi Tapiolan tilarakenteeseen. von Hertzenin mukaan Tapiolassa ”päinvas- toin kuin kaupunkimiljöössä yleensä luonto on vallitseva, rakennukset ovat vasta tois- sijainen tekijä” ja ”luonnon kauneusarvot, puusto sekä maiseman alkuperäiset muodot” sanelivat alueen muotoilun suuntaviivat.⁴³ Luonnolla ymmärrettiin väljästi kaikkea ul- kona sijaitsevaa villiä ja istutettua vihreyttä ja se liitettiin sekä kauneuteen että virkistyk- seen. Ulkoilua suosivassa ympäristössä ko- tioviehen edestä lähtevät kesällä kävelypolut ja talvella hiihtoladut.

Maisema-arkkitehti Ria Ruokosen tutki- mukset ovat osoittaneet Tapiolan ympäris- tön suunnittelun huolellisuuden.⁴⁴ Määrä- tietoisessa maiseman luomisessa kartanon pellot muokattiin viheralueiksi, pelto- ja tyk- kitiet kulkuväylyiksi. Toisiinsa ja maisemaan sovitettujen asuinrakennukset maadoitettiin ja suorastaan kätettiin Tapiolalle tunnus- omaisten avarien niittyjen laiduille tai sel- laisekseen jätettyihin metsikköihin, joissa ne keskustelevat värityksellään koivujen ja mäntyjen kanssa. Luontoa varjeltiin huolel- lisesti ja rakentajia sakotettiin turmellusta maastosta ja turhaan kaadetuista puista.⁴⁵ Sitä myös muokattiin perusteellisesti. Pellot kehiteltiin avoimiksi puistoiksi pengerryk- sin, nurmikko-, pensas- ja kukkaistutuksin.⁴⁶ Olemassa ollutta lajistoa täydennettiin koti- maisilla ja vierasperäisillä luonnonvaraisilla ja koristekasveilla, kuten jalopähkinäpuilla, punalehtisillä vaahteroilla, marjakuusi- ja happomarjapenssilla, joiden värit vaihtuivat vuodenaikojen mukaan. Suuria havupuita istutettiin lisää, jotta viheralueet näyttäisivät alusta asti valmiilta ja olisivat vihreitä läpi vuoden.⁴⁷

Tapiolan tunnelmat ja ilmeet syntyvät ai- van olennaisesti olemassa olleesta maisemas- ta ja siihen yhdistetystä uudelleen tuotetusta luonnosta. Metsät, kallioiden laet, nurmiken-

tät ja puutarhaistutukset yhdistyvät Tapiolan läpi kulkeväksi viheralueiden ketjuksi, jolla risteilee jalankulkureittien rihmasto.⁴⁸ Luonto hallitsee asunnoista avautuvia näkymiä. Sisä- ja ulkotilat liukuvat toisiinsa. Omakotija rivitalojen yksityiset pihat, kerrostalojen, lastentarhojen ja koulujen puolijulkiset pihapiirit ja yhteiset viheralueet muodostavat rajoiltaan huokoisen ja liikkuvan tilallisen jatkumon.⁴⁹ Piha- ja puistoistutukset eivät noudattaneet tonttien rajoja eikä pihvoja aiddattu, vaan ne jatkuivat yhteiseen ulkotilaan. Puutarhaistutukset korostivat hienovireisesti sisäänkäyntejä tai pehmensivät luonnontilaisten metsiköiden ja istutettujen nurmientien saumakohtia. Rakennusryhmien reunoilla kulkee leveämpiä jalankulkuväyliä ja keskellä kapeita, intiimejä polkuja. Ulkotila muodostaa asukkaiden jakamien oleskelutilojen sarjan avoimine ja salaperäisine sopukoineen. Vaikka ajan myötä kasvaneet puut ja pensaat rajaavat nyt pihvoja selvemmin, tila on edelleen huokoinen.

Kokonaisvaltaisesta rakennetun maiseman luomisesta huolimatta Tapiolassakin oli vähemmälle suunnittelulle ja kokonaan huolenpidon ulkopuolelle jätettyä luontoa. Suunnittelun katvealueet, kuten tienvarsien pusikot ja metsiköt rakennusryhmien välissä, laidoilla ja Tapiolan virallisten rajojen ulkopuolella olivat osa sen asuttua ympäristöä. Pihapiirit ja leikkikentät liittyivät metsien kiipeilykallioihin, metsiköt ja niityt edelleen Tapiolaa reunustaviin metsiin, joutomaihin, kulkuväyliin ja rakennustyömaihin. Asutuksen keskellä säilytetyt ”Vallareiksi” kutsutut ensimmäisen maailmansodan aikaisen linnoitusketjun rauniot elivät omaa elämäänsä lasten seikkailujen ja nuorten kokoontumisen määrittelemättömänä paikkana.

* * *

Minulle ja monelle tapiolalaiselle Tapiolan sielu ja sydän on Silkkiniitty, jonka laidalla kävin 1970-luvulla koulua kahdeksan vuotta.⁵⁰

Koulumatkani naapurilähiöstä linja-autolla tai pyörällä kulki Leimuniityn ohi ja Keskustornin editse Keskusaltaan reunaan. Avarat ja rakennuksista tyhjät puistoalueet ovat Tapiolan erityispiirre. Puolet sen 270 hehtaarin pinta-alasta muokattiin Tapiolalle tunnusomaiseksi avoimeksi yhteiseksi tilaksi.⁵¹

Tapiolan porttina toimiva, asukkaiden Leimuniityksi uudelleen nimeämä Kontionkenttä rakennettiin Tapiolan suurista puistoista ensimmäisenä Jänneksen ja Gottbergin yhteistyönä (1959–1962). Keskustan päällystettyjä toreja, aukioita ja Keskusaltaan suihkulähteitä⁵² kohti nousevaa Leimuniityä hallitsivat nimen mukaisesti nurmientältä kohoavat modernistiset punaiset ja violetit geometriset leimukukkaryhmät. Niitä kehystivät pohjoisessa Tapionraitia reunustavat monilajiset pensasnauhat ja niiden takaa kohoavat vanhat männyt sekä etelässä istutetut ikivihreät jalokuuset.⁵³ Puisto oli luonteeltaan enemmän katseltava ja tuoksuva puutarha, kuin oleskeluun kannustava puisto. Toki senkin nurmikolla kuljettiin, oleskeltiin ja pelattiin etenkin kukkaistutusten kadottua 1970-luvulla, mutta muotoilullaan ja sijainnillaan asuinrakennusten ulkolaidalla se ei kannustanut tähän. Suorakulmaisuudestaan ja vahvasti rakennetusta ilmeestään huolimatta myös keskustan toteuttamisessa hyödynnettiin olemassa ollutta maastoa. Mäntyjen reunustama tykkitie laatoitettiin Tapiolan läpi kulkeväksi kävelyraitiksi, Tapionraitiksi. Suuri hiekkakuoppa muotoiltiin maisemallisena kiintopisteenä toimivaksi Keskusaltaaksi.

Metsäkaistaleiden ja pensaiden taakse maastoutuvien rakennusten keskelle avautuva 12 hehtaarin Silkkiniitty (alun perin Keskuskenttä) on Leimuniityn vastakohta. Se rakennettiin Jänneksen ja Gottbergin yhteistyönä 1964 Tapiolan suurista puistoista toisena. Kun Leimuniityn luomisessa korostuivat näkymät ohiajavista autoista, niin Silkkiniitystä luotiin uudenlainen julkinen oleskelutila, jonka estetiikan ja toiminnal-



Kuva 4. Hagalundin kartanon peltojen maalaismaisemaa ennen Tapiolan rakentamista, todennäköisesti nykyisen Silkkiniityn paikalla. Kuva: Otso Pietinen 1945, Asuntosäätiö, KAMU Espoon kaupungin museo. Lähde: finna.fi, lisenssi CC BY-ND 4.0.

Kuva 5. Hagalundin kartanon pelloista polveilevaksi oleskelunurmikoksi muokattu Silkkiniitty pian valmistumisensa jälkeen 1960-luvun lopulla. Avaraa puistoa kehystävät havu- ja lehtipuut ja kasvillisuuteen häviävät Aarnivalkean omakotitalot (Jorma Järvi 1955-1958). Peltoa kehystäneitä metsiköitä täydennettiin istuttamalla lisää havu- ja lehtipuita ja pensasryhmiä. Kuva: Eero Troberg 1960-luvun lopulta, Asuntosäätiö, KAMU Espoon kaupungin museo. Lähde: finna.fi, lisenssi CC BY-ND 4.0.

lisuuden lähtökohtina olivat ”kävelevät ihmiset ja leikkivät lapset.”⁵⁴ Vanha savinen peltomaa muokattiin omakoti- ja rivitalojen, puiden ja pensaiden reunustamaksi nurmikoksi. Ajoväylät kiertävät niityn ulkopuolella ja hiekkapäällysteiset kävely- ja pyöräilytiet kulkevat sen reunoilla tai poikki.⁵⁵ Maaston muotoilu piilottaa kävelytiet niityn pituus-suunnassa näkyvistä. Niityn itälaidalla on viljelypalstoja ja Ankkalammen tekolampi, reunoilla Aarnivalkean kansakoulu ja Tapiolan yhteiskoulu ja molemmissa päissä leikki- ja palloilualueita. Silkkiniityn laiduille piiloutuvat pensaiden rajaamat pihapiirit liittyvät huokoisesti niittyyn.

Silkkiniittyä hallitsee määrittelemätön, vapaasti käytettävissä oleva tila, joka kutsuu liikkumaan, leikkimään ja oleilemaan. Missä vain voi istua tai pelata ja mistä vain voi oikeasta niityn poikki. Sen poikki kulkevat hiekkatietkin muistuttavat käytössä muotoutuneita halunpolkuja (*desire path*). Niitty on yhtä aikaa avara ja intiimi. Laajoista näkymistä huolimatta kaartuvaa ja polveilevaa niittyä ei havaitse kerralla, vaan se jakautuu toiminnallisesti ja tunnelmiltaan erilaisiin osiin, jotka hahmottuvat asteittain sen läpi kulkiessa.⁵⁶

Ennen kuin Silkkiniitty valmistui, ensimmäiset asukkaat olivat ehtineet asua Tapiolassa kymmenen vuotta. Tapiolan olemassa olleet metsät, pellot, rannat, joutomaat ja rakenteilla ollut ympäristö olivat heidän lähiluontoaan. Tapiolan nuorisio 70-luvulla facebook -sivulla Robert Ramberg muistelee niityn muodonmuutosta:

”Ennen Silkkiniittyä oli vain Hagalundin kartanon savikkoista ja mutaista joutomaata. Olihan silläkin käyttöä, tosin pienimuotoista. Rakensimme alueen reunoille majoja ja maakuoppia. Valtava, hyvin hoidettu nurmi-alue oli sitten jotain aivan muuta. Kun seisoit tämän alueen itäreunalla aivan Poutapolun päässä, näytti vihreä nurmimatto jatkuvan iäisyyteen. Aluetta kyllä halkoivat polut ja tiet, mutta perspektiivin tekemän visuaalisen tempun vuoksi niitä ei nähnyt.”⁵⁷

Silkkiniitty luo vaikutelman ympäristöstään vähittäin kehkeytyneestä puolivillistä niitystä.⁵⁸ Ervin sanoin se on ”suomalaiseen maastoon ja ilmastoon sopiva puisto, joka ikään kuin kasvaa ja kehittyy luonnosta.”⁵⁹ Sen luonnontilankaltaisuus on kuitenkin vahvasti maastotöin ja istutuksin muotoiltua, mutta töiden laajuutta on jälkikäteen vaikea havaita.⁶⁰ Niittykasvien sijaan sillä kasvaa istutettu yhtenäinen nurmikenttä, jollaisia von Hertzen ihaili yhdysvaltalaisissa Radburnissa ja Greenbeltissä.⁶¹

Silkkiniitty onkin luontokulttuuri, jossa nykyisen maiseman läpi kuultavat palimpsestin tavoin niityn aiemmat kerrokset. Olemassa ollut, osin luonnonvarainen luonto ja siihen lomitettu, istutettu luonto laskostuvat toisiinsa.⁶² Avoin nurmikenttä, viljelypalsat ja värikkäät, puutarhamaiset istutusryhmät rajautuvat suojaisiin metsäkaistaleisiin. Luonnonvaraista luontoa käsitteellistettiin itsestään kasvavana ja villinä alueena. Ajatusleikkinä se oli jonkinlainen paratiisia edeltävä tila, jota ihminen ei vielä ollut koskettanut. Tapiolassa villiin luontoon yhdistettiin ihmisen hoitamaa paratiisista muistuttavaa puutarhaluontoa.

Pihlajamäen metsästä kasvavat talot

Viimeistään 1960-luvulle tultaessa sikseen jätetty metsäluonto ja luonnonvaraiset istutetut kasvit syrjäyttivät maisemallisena ihanteena metsän ja puutarhan yhdistelmän. Villin metsäluonnon ihailuun yhdistyi Ranja Hautamäen ja Julia Donnerin mukaan kriittikki suomalaisen maisemaan sopimattomia vierasperäisiä lajeja kohtaan.⁶³

Vanhojen ilmakuvien tarkastelu näyttää, että Pihlajamäki ja monet muut lähiöt nousivat metsään. Ne olivat kuin yhtenäisiä, avoimia metsäpuistoja, joissa vaaleat rakennuskappaleet kasvoivat. Rakennukset sommiteltiin maaston korkeuskäyrien mukaan. Arkkitehtonisena ja maisemallisena ihanteena oli ihmistekoisien teollisen ark-

kitetuurin ja alkuperäisen luonnon vuoropuhelu, jossa vihreän luonnon vapaat muodot kehystivät suoralinjaista valkoista arkkitehtuuria. Koivujen, mäntyjen ja kuusien runkojen mustavalkoiset ja ruskeat vertikaalit linjat kontrastoituivat tummien ikkunapuitteiden rajaamien nauhaikkunoiden horisontaalisuuden kanssa. Arkkitehtonista yhtenäisyyttä vastasi yhtenäisenä jatkuva metsä, jota leikkipaikat ja pihapiirien nurmi- ja asfalttikentät täplittivät.⁶⁴ Arkkitehtuurista tuli pelkistetympää ja ympäristön luomisesta suurpiirteisempää,⁶⁵ mikä sopi tehostuneeseen, teolliseen rakentamiseen. Niukasti käsitelty ympäristö korosti puhtaan arkkitehtuurin ja puhtaan luonnon eroa kun puutarhamaisuus hämärsi ja häiritsi sitä. Arkkitehtuurin toistuesssa samankaltaisena, maaston muotojen ja näennäisesti samanlaisen metsäluonnon vaihtelut loivat lähiöiden sisäistä ja välistä muuntelua.

Pihlajamäki (1959–1965) rakennettiin kahteen laakson erottamaan kallioiseen metsärinteeseen ja pohjoisen tasaiselle pelto- maalle arkkitehti Olli Kivisen asemakaavan (1959–1961) pohjalta. Koillisosan rakennutti Haka ja lounaisosan Sato. Pihlajamäen dramaattinen yleisilme syntyy suurten valkoisten rakennusten ja tummanvihreän jyrkän kalliometsän kontrasteista. Koko kaupunginosa muistuttaa luonnonmaastoon pysytettyä veistospuutarhaa, jossa korkeat tornitalot ja ylipitkät lamellitalot kasvavat kuin suoraan kalliolta tai metsästä. Niiden lähintä ympäristöä on kuitenkin käsitelty paikoin voimakkaasti. Osa taloista on liitetty maastoon täyttöpenkereillä. Suurin osa viheralueista on luonnonhoitometsää. Metsäpihojen ja puistojen miljöö liikuu osaksi asuinrakennusten ulkopuolella yhtenäisenä kiertävää metsävyöhykettä, jonka pysäköintikentät talojen seinustalla tai tonttien laidoilla välillä katkaisevat. Mäntyjen hallitsemisissa kalliometsissä kasvaa pihlajia, alempana reunoilla ja laaksoissa kuusia, koivuja ja haapoja.⁶⁶ Lähempää, maan



Kuva 6. Ilmakuva Pihlajamäestä (asemakaava Olli Kivinen 1959–1960). Etualalla Saton rakennuttama lounaisosa (Lauri Silvennoinen, 1960–1965) ja taustalla Hakan rakennuttama koillisosa (Esko Korhonen ja Sulo Savolainen, 1960–1965). Suuret, valkoiset asuintalot kuin kasvavat kalliisesta havumetsästä. Pitkien taittuvien lamellitalojen syliinsä sulkemat puiston kokoiset pihat liukuvat osaksi metsää, jota pysäköintipaikat paikoin puhkovat. Kuva: Sky-Foto Möller 1964, Helsingin kaupunginmuseo. Lähde: finna.fi, lisenssi CC BY 4.0.

pinnan tasolta havaittuna arkkitehtuurin ja ympäristön suhteet, näymät ja tunnelmat vaihtelevat alueiden kesken ja sisällä ja ovat yleisilmettä vivahteikkaampia.

Esko Korhosen ja Sulo Savolaisen suunnittelemalla Hakan puolella kalliainen metsäluonto hallitsee ja sulkee rakennukset sisäänsä. Suurten V- ja U-muotoisten lamellitalojen sylissä ovat valtavat, puiston kokoiset pursuavan vehreiksi kehkeytyneet pihat. Alueen suunnittelua ohjasi kallioluonnon vaaliminen, luontevat kulkureitit ja turvallinen leikkiympäristö. Suojaisten metsäpihojen keskiosat jätettiin muokkaamattomiksi leikkipaikoiksi, joilla on avokallioita ja suuria mäntyjä, joiden kaatamista varottiin. Par-

vekkeet ja olohuoneiden ikkunat avautuvat pihojen leikkipaikoille. Arkkitehdit vastasivat pihojen suunnittelusta. Maaston muotoihin, kallioihin, puustoon ja karttoihin perustuva suunnittelu edellytti ahkeraa maastossa käyntiä ja suunnitelmien tarkistamista paikan päällä.⁶⁷ Ikkunoiden ja parvekkeiden ovien pielissä ja paneeleissa käytetyt ruskeat, oranssit ja punaiset värit toistavat pihamäntien runkojen värejä. Pihojen valmistuttua Haka palkkasi puutarha-arkkitehti Maj-Lis Rosenbröjerin suunnittelemaan niiden istutuksia. Ne käsittivät metsävaahteroita, vuorimäntyjä ja ruusupensaita. Suunnitelmien toteutumisesta ei ole tietoa, mutta ainakin ruusupensaat jäivät istuttamatta.⁶⁸

Lauri Silvennoisen suunnittelema Saton alue on avoimempi. Se rakentuu veistoksellisten tornitalojen ja ylipitkien suorien tai taivuttavien lamellitalojen sekä metsäluonnon jyrkille kontrasteille. Olemassa ollut ympäristö sellaisenaan oli Silvennoisen toimistossa työskennelleen arkkitehti Erkki Juutilaisen mukaan asuinympäristön keskeisin elementti: ”se mikä metsästä jäi, niin se sai riittää”.⁶⁹ Nosturiratojen rikkoma maasto muotoiltiin nurmikentiksi, talojen jalustat pengerrettiin ja edustat asfaltoitiin pysäköintipaikoiksi. Toiselta puolelta talot rajautuvat suoraan metsään. Asemapiirustuksiin on merkitty leikki-, urheilu- ja autopaikkoja, istutettavia nurmikaistaleita ja alueita, jotka ”jätetään luonnontilaisiksi”. Käsittelemätön kallioluonto havupuineen sopi korostamaan Silvennoisen monumentaalisen arkkitehtuurin veistoksellisuutta ja graafisuutta. Yhdessä ne luovat voimakkaille kontrasteille rakentuvan ympäristön.⁷⁰ Tasaiselle pellolle Hakan ja Saton yhdessä rakennuttaman pohjoisosan puoliavoimia puistopihoja hallitsevat nurmikentät, joilla kasvaa metsäpuita ja pensasryhmiä. Etelässä alue liittyy metsän välityksellä Hakan alueeseen.

Järjestelmäarkkitehtuurin ja luonnon rinnakkaisjärjestykset: Matinkylän kompaktilähiö

Teollisen lähiörakentamisen valtakausi jatkui 1960-luvun alusta 1970-luvun puoliväliin. 1960-luvun lopulla lähiörakentamisen esteettiset ja sosiaaliset paradigmat kuitenkin muuttuivat jyrkästi. Lähiötilan järjestämisen lisäksi lähiöluonnon käsitykset ja toteutukset muuttuivat. Suunnittelussa oli otettava huomioon teollisen rakentamisen perusteellinen maaston raivaaminen, turvalliset kävelyreitit ja yhä laajemman tilan vievät maisemaa pirstovat pysäköintipaikat.

Metsälähiöiden väljänä ja hajanaisena pidetty ympäristö tuomittiin esteettisesti ja sosiaalisesti epäonnistuneeksi.⁷¹ Luonnon

ylivallan ja naapuruuden sijaan korostettiin vilkasta kaupunkielämää. Suurimman kritiikin kohteena oli itseoikeutetusti luonnonläheisyyden yhteiskuntautopiaa ruumiillistanut Tapiola. Rakennetussa ympäristössä luonnon paikka rajattiin tarkasti ja kontrolloimaton luonto sijoitettiin ihanteellisesti, joskaan ei välttämättä käytännöissä, asuinalueiden ulkopuolelle. Maisemasta lähtevän vapaan sommittelun ja avoimen tilan sijaan ihanteena oli suomalaiseseen puukaupunkiperinteeseen viittaava maaston pienpiirteistä riippumaton uusruutukaava. Se jäsenyi selkeästi kortteleihin, katuihin, toreihin ja pihoihin ja erotti yksityisen, puolijulkisen ja julkisen tilan. Ruudukkorakenne läpäisi lähiötilan asemakaavasta kävelyraittien laatoihin ja istutuslaatikoihin. Runsaat palvelut ja luonto asetettiin vastakkain, kuten kompaktikaupunki-ihanteet tiivistävässä *Koivukylän kaavarunkosuunnitelmassa* (1969) kirjoitettiin: ”Kaupunkisuunnittelussa ei kaikille voida saada samanaikaisesti avaria luonnonmaisemia ja jalankulkuetäisyydellä olevia palveluja.”⁷²

Luonto oli alisteinen kaupunkimaisena pidetylle yhdyskuntarakenteelle. Kaupunkiin kuuluivat tiivis asutus, monipuoliset palvelut, suorakulmainen katuverkosto, kestopäällystetyt ja valaistut kävelykadut ja ympäristöä elävöittävä istutettu ja hoidettu vihreys.⁷³ Lähiömäisyyden tunnuspiirteitä taas olivat väljyys, avarat metsä- ja peltonäkymät, päällystämättömät mutkittavat jalankulkitiet, vapaasti rehottava kasvillisuus ja kotiovelta saavutettava alkuperäinen luonto.⁷⁴ Kun metsälähiöissä viheralueet toimivat löyhästi määriteltyinä vapaa-ajan ja yhdessäolon paikkoina, niin kompaktilähiöissä yhdessäolon tiloja sisällä ja ulkona määriteltiin ja erotettiin toisistaan selkeästi.

Luonto ei kuitenkaan kadonnut suunnittelusta eikä asuinympäristöistä. Suunnittelupuheessa vapaa luonto sijoitettiin asuinalueiden ulkopuolelle. Asutuksen keskellä säilytettyjen kallioiden ja puiden sijaan



Kuva 7. Suuri metsäinen sisäpiha syksyn väreissä Hakan rakennuttamalla alueella Pihlajamäen koillisosassa (Esko Korhonen ja Sulo Savolainen, 1960–1965). Kallioisella pihalla metsäluonto suurine puineen yhdistyy nurmikko- ja pensasistutuksiin. Vuosien kuluessa kasvillisuus on rehevöitynyt ja työntänyt rakennukset taustalle. Kuva: Kirsi Saarikangas 2022. Kaikki oikeudet pidätetään.

tehokas rakentaminen mahdollistaisi laajojen luonnontilaisten alueiden säilyttämisen asuinalueiden ulkopuolella.⁷⁵ Säännöllinen, olemassa olleen maiseman päälle sijoitettu rakennusten ruudukko ja sen ulkopuolella sijaitseva luonnon- ja kulttuuriympäristö muodostivat kuin kaksi erillistä omalakista järjestelmäänsä.⁷⁶ Maasto tuli sovittaa rakentamiseen ja rakentaa tarvittaessa uudelleen sen sijaan, että jopa yksittäisiä puita tai kalliokumpareita varjeltaisiin tai olemassa olevia maisemakohtia jätettäisiin ”sellaisenaan tiiviin kaupunkiympäristön osaksi.”⁷⁷

Ihmisten muotoilemassa ympäristössä kesytetyllä luonnolla oli tarkkaan rajattu paikka. Asuinalueiden reunoilla, suunnitellun ympäristön ulkopuolella se sai sen sijaan rehoittaa vapaasti.

Ajatukset tehokkaan rakentamisen mahdollistamasta suurten luontoalueiden säilyttämisestä valtasivat 1960-luvulla alaa samaan tahtiin rakentamisen teollistumisen kanssa ja tulivat vallitsevaksi kompaktilähiöissä. Näkemykset kytkeytyivät ajatuksiin villistä ja alkuperäisestä luonnosta oikeana luontona. Pieni (*small nature*) sekamuotoisen lähiluonto jäi suunnitelmien ulkopuolelle.⁷⁸

Ympäristösuunnittelua ohjasi toiminnallisuuden ja sosiaalisten kontaktien esteettikka. Maisemaselvityksistä, virkistysalueiden suunnittelusta ja luonnonolosuhteiden kartoituksesta tuli kompaktilähiöiden uudelleen rakennetun luonnon aikakaudella vähitellen osa aluesuunnittelua ja 1970-luvulla kasvaneen maisema-arkkitehtien ammattikunnan työosaa.⁷⁹ Suunnittelu tukeutui McHargin innoittamaan rakennuspaikan luontotekijöiden analysointiin ja ympäristön valmistamiseen tulevaan rakentamiseen. Pihat, puistot ja istutukset sovitettiin ruutukavaan teolliseen ruudukkoon. Ympäristö rakennettiin osin uudestaan ja sen kuluminen otettiin huomioon kasvilajien valinnassa. Pihasuunnitelmat olivat usein yksityiskohdaisempia kuin metsälähiöiden suurpiirteinen olemassa olleen maaston säilyttäminen. Pihojen suunnittelusta annettiin 1970-luvun puolivälissä useita tarkkoja, valtakunnallisia ohjeita.⁸⁰

Kompaktilähiöt olivat kompakтикаupungin teoreettisten suunnitteluperiaatteiden enemmän tai vähemmän uskollisia, ilmeeltään vaihtelevia ja harmaan betonisia mielikuviaan monipuolisempia ja vihreämpiä toteutuksia. Kompaktilähiötä ylipäättään ja erityisesti niiden luontoa on tutkittu vasta vähän. Rakennetussa maisemassa siirtymä metsälähiöistä kompaktilähiöihin oli usein



Kuva 8. Suorakulmaisten, matalien betonielementtitalojen rajaama piha Matinkylässä. Kumpuilevalla pihalla yhdistyvät suuret metsäpuut (kuuset ja koivut), nurmikko- ja pensasistutukset. Talojen edustat on asfaltoitu. Taustalla siintää eri puolelle Matinkylää maamerkinä näkyvä Haukilahden vesitorni, Haikarapesä (Esko Virkkunen ja Ilmari Hyppänen, 1967–1968). Kuva: Jussi Kautto 1972, KAMU Espoon kaupunginmuseo. Lähde: finna.fi, lisenssi CC BY-ND 4.0.

loivempi kuin kaupunkitilallisten ihanteiden jyrkkä muutos.

Matinkylä on sisarlähiönsä Olarin kanssa pääkaupunkiseudun suurimpia kompaktiähiöitä. Sen rakentaminen perustui arkkitehti Simo Järvisen johdolla Espoon kauppalaan asemakaavaosastolla laadittuun 35 000 asukkaan Matinkylä-Olarin tuulimylykortteleista koostuvaan yhtenäiseen kaavarunkosuunnitelmaan (1968). Hakan rakennuttama Matinkylä on ilmeeltään ja tunnelmiltaan punatiiliarkkitehtuurillaan ajankohdan harmaasta elementtirakentamisesta poikennutta Arjatsalon rakennuttamaa Olaria tavanomaisempi ja metsäisempi. Sen ensimmäiset osat rakennettiin 1970–1980-luvulla.⁸¹ Tasaaisille pelloille ja kumpuilevaan metsään rakennetun Matinkylän läpi toistuvat elementtitalojen kolmelta tai neljältä sivulta rajaamien tuulimylykortteleiden muunnellut. Matinkylän läpi itä-länsisuunnassa useiden alikulkujen kautta kulkeva asfaltoitu Matinja Tiistilänraitti muodostaa sen yhtenäisen, tunnelmaltaan metsäisen selkärangan. Vaihtelevasti käsitelty ja säilytetty kalliainen met-

säluonto sekä siihen sovitettu istutettu kasvillisuus luovat moni-ilmeisen ympäristön. Istutetut nurmikaistaleet alkavat suoraan metsämaastosta ja molempia leikkaavat suorat asfaltoidut kävelyraitit. Raiteilta ja puoliavoimilta pihoilta avautuu vaihtelevia näkymiä naapurikortteleihin, puistoihin, raittien päässä pilkottaviin pysäköintikenttiin, Haukilahden vesitorniin ja aikanaan metsäiseen ja maaseutumaiseen maisemaan.

Rakennusten ohella Haka vastasi pihosta ja vihervälistä. Suorakulmaisuus toistui suurten pihojen ja puistojen jäsentelyssä. Ensimmäisessä vaiheessa Matinkylän tasaisimpaan osaan rakennettujen tonttien ilme oli aluksi karu säilytetyistä puista ja luonnon elementeistä huolimatta. Puistoista suurin, nykyään vehreä Matinkylän asukaspuisto, oli askeettinen kenttä. Se ryhmittyi suorakulmaiseen leikkipaikkaan, pallokenttään, oleskelunurmikkoon ja kahluualtaaseen.⁸²

Karu ympäristö sai asukkaat toimimaan. He vaativat Hakaa panostamaan vihervälistä ja pihoihin ja toimivat itse vihreän, viihtyisän luomiseksi. Haka vastasi palkkaa-

malla maisema-arkkitehti Leena Iisakkilan toisen rakennusvaiheen (Matinmetsän) toteuttamiseen.⁸³ Suunnittelu lähti jo olemassa olevan rakennetun ympäristön estetiikasta ja maiseman aiemmista kerroksista nivoen keinotekoisien ja luonnollisten toisiinsa. Kallioinen ja kumpuileva metsämaasto tarjosi tasamaalle rakennettuja ensimmäisiä tontteja suotuisimmat lähtökohdat vihreän ympäristön luomiseksi. Kallioita ja puita säilytettiin mahdollisimman paljon ja Matinraitin varrelle avattiin aukioita ja puistoja. Olemassa ollut ja muokattu luonto, kivettyt porrastukset, pergolat ja istutuslaatikot, luovat Matinraitin ja Kala-Matin raitin risteyksen pienestä rinnepuistosta metsäpuutarhan kulmikkaan arkkitehtuurin ja kallioluonnon keskelle. Suunnittelu käsitti myös rakennusten keskelle puistometsäksi jätetyn metsäkukkulan hoitosuunnitelman.⁸⁴

Matinkylälle rakentui kompaktikaupunkien tapaan kahdet – tai kolmet – kasvot. Ulospäin sen ilme on sulkeutunut. Ulkosityöttökatuja reunustavat pysäköintikentät, betoniterassit ja elementtialorivit. Korttelien keskellä avautuu toinen väljien pihojen ja kävelyraittien metsäinen Matinkylä, jota hallitsee rakennusten ja luonnon vierekkäisyys. Suojaisilla pihoilla ja korttelien välissä on luonnontilaisia kallioita, siirtolohkareita ja suuria metsäpuita, joita täydentävät nurmikot, puu- ja pensasistutukset.⁸⁵ Luonto valui kompaktilähiön sisälle, soljui pihoilla, rakennusryhmien keskellä ja välissä ja hallitsi asutuksen laidoilla. Asfalttoinnista huolimatta Matinkylän raitit ovat tunnelmaltaan pikemminkin metsäteitä kuin rinnakkaisia toimintoja käsittäviä katuja. Raitteja reunustavat vuoroin rakennukset ja puistikot. Puut ja kalliot luovat ympäristöön vaihtelua ja uhmaavat ruudukkoa. Heti ulkosityöttökatujen reunoilta alkaa kolmas kallioisten metsien, rantojen, vanhojen huviloiden, peltojen ja joutomaiden Matinkylä, joka 1970-luvusta on kutistunut. Uimarannoille, Finnoon jätevesialtaan lin-

tulahdelle tai Tiistilän pirunpellon muinaisrannalle on lyhyt matka. Määrittelemätön vyöhyke teollisen, rakennetun ympäristön ulkopuolella muodostaa tärkeän osan asuinympäristöä.⁸⁶ Ajan myötä vehreytynyt kasvillisuus on loiventanut eroa metsälähiöihin entisestään.

Lähiöympäristön tekijät

Koska lähiöympäristöt muotoutuivat ja merkityksellistyivät asumisessa, ne olivat paljon muutakin kuin suunnittelun tulosta. Lähiöiden ominaispiirteet, kokemuksellinen ja esteettinen moninaisuus ovat syntyneet rakennusten ja muun ympäristön yhteisvaikutuksessa, välisyyksissä ja jaetussa tekijyydessä.⁸⁷ Lähiöiden muotoutuminen jatkui asumisessa, ihmisten ja ympäristön vastavuoroisissa, kehämäisissä suhteissa. Asukkaat toivat mukanaan asumishistoriansa, neuvottelivat ympäristönsä kanssa, jättivät siihen jälkiä, muovasivat sitä toiminnallaan ja kerrostivat siihen muistoja. Paikkojen väliset suhteet ja tilan topografia, jota rakennusten lisäksi loivat kalliot, metsät, suuret ja erikoisen muotoiset kivet ja puut, todellistui tilan käytössä, tarkkaavaisessa tai hajamielisessä havaitsemisessa ja aistimisessa, ”askelten puhunnoissa”, kuten Michel de Certeau kirjoittaa runollisesti.⁸⁸ Arkkitehtuuri ja ympäristö toimivat myös itse.⁸⁹ Rakennetun ympäristön tarkastelu ihmisten ja muun luonnon, rakennusten ja niiden ympäristön yhteisluomana liudentaa taiteiden tutkimuksessa moneen kertaan haastettua tekijyyttä edelleen ja laajentaa arkkitehtuurin yhteistyön luontoon.⁹⁰ Se antaa sijan satumalle, patinalle ja käytölle arkkitehtuurin tekemisenä sekä ympäristön ja luonnon toimijuuksille.

Minua on askarruttanut pitkään Ervin irrallisena julkaistu haastattelukatkelma (1970), jossa hän painottaa kauniin maiseman ja luonnon ensisijaisuutta Tapiolan suunnittelussa ja pohtii, ”onko paras Tapiolassa

yleensäkin ihmiskäden suunnittelemaa.”⁹¹ Luonnon korostamisesta huolimatta Ervi ei anna sille tekijyyttä, vaan varaa sen suunnittelijoille, joiden työtä se ohjasi. Mutta ennen kaikkea suunnittelijat ohjasivat luontoa. He sijoittivat rakennukset ”metsiköiden katveeseen” ja ”säilyttivät näkymät ja aukeamat” ehjinä. Ajattelen kuitenkin, että luonto oli yksi Tapiolan ja muiden lähiöympäristöjen luojista ihmiskäden rinnalla. Suunnittelijoiden töiden päätyttyä, luonnon työt jatkuivat.

Luonnon muutokset muuttavat rakennusten ja ympäristön suhteita ja niiden välisyydessä syntyvää lähiöympäristöä. Samaa tekevät uudet – ja usein toista mittakaavaa olevat – rakennukset, jotka ovat vallanneet asuinalueita ympäröiviä ja niiden keskellä olevia metsiä ja joutomaita.

Olemassaolollaan lähiöluonto loi nautinnan ja käytön mahdollisuuksia, kulkureittejä, leikki-, piilo- ja tapaamispaikkoja. Vaikka arkkitehdit ja maisemasuunnittelijat kiinnittivät ympäristöön paljon huomiota, suunnittelun katveeseen jäi kontrolloimattomia, rakentamattomiksi merkittyjä puolivillejä taskuja ja joutomaita sekä asutuksen keskellä että sen ulkopuolella. Juuri tämä määrittämätön luonto nousee muistitietokirjoituksissa toistuvasti esiin ja on keskeisellä sijalla lähiöiden ominaispiirteiden, viehätyksen ja rosoisuuden syntymisessä.⁹² Asuinalueet eivät kokemuksellisesti päättyneet virallisille reunoilleen. Lähiöitä erottavat ja – toisesta suunnasta katsottuna – yhdistävät rakentamattomat, monenkirjavat metsä- ja joutomaatilkut olivat rajoiltaan liikkuva osa asutua lähiöympäristöä.

Metsät ja joutomaat eivät olleet joutavia vaan omaksi otettavia viljejä ja suojaista tiloja. Ne lohduttivat, tarjosivat aineksia majojen rakentamiselle, kuljeskelulle ja piiloutumiselle. Lapsen näkökulmasta pieni metsäkais-tale saattoi olla valtava metsä ja siirtolohkare tai kalliokumpare vuori. Auringon lämmittämällä kallioilla voi istua yksin omassa rauhassa tai seurustella. Pusikoissa ja lajistossa



tapahtui kaikenlaista. Tämä toi asuinympäristöön salaperäisyyttä ja inhimillisyyttä.

Luonto muodosti rakennusten kääntöpuolen. Se kompensoi ympäristön kesken-eräisyyttä ja pehmensi uuden arkkitehtuurin ankaruutta. Rakennusten ja erasteisten luontojen yhdistelmät jakoivat lähiöympäristön rinnakkaisiin ja risteäviin vyöhykkeisiin ja loivat Petteri Kummalan kuvaamaa kokemuksellista ja esteettistä moninaisuutta.⁹³

Luonnolla oli eri järjestys ja tahti kuin rakennuksilla. Kun rakennukset seisovivat paikoillaan ja patinoituivat hitaasti, luonto muuttui sään, vuorokauden- ja vuodenaikojen kierron mukaan. Ikivanhat kalliot ja puut, kartanoiden ja huviloiden hedelmätarhat tai esimerkiksi Tapiolan ensimmäisen maailmansodan aikaiset vallihaudat, Pihlajamäen hiidenkirnut ja Tiistilän pirunpelto loivat uuteen ympäristöön kerroksellisuut-

Kuva 9. Pihlajamäen jyrkkää kalliometsää, taustalla Lauri Silvennoisen pelkistettyjä, monumentaalaisia rakennuksia Pihlajamäen lounaisosassa (1959–1965). Asuttu lähiöympäristö jatkui suunnitellun ympäristön ulkopuolelle. Kuva: Volker von Bonin, Museovirasto. Lähde: finna.fi, lisenssi CC BY 4.0.

ta ja vaihtelua ja liittivät asukkaat seudun vuosisataiseen historiaan.

Lähiöympäristöjen piirteet ovatkin muotoutuneet suunnitellun suunnittelematomasti tai ”luonnollisen suunnittelematomasti”⁹⁴ ajan myötä ja sattumaltakin. Suunnittelu loi puitteet, jotka alkoivat toimia itse. Sää, muut luonnonprosessit ja asuminen ovat uurtaneet rakennuksia ja ympäristöä vähitellen. Leikkiminen, pihan poikki oikaiseminen, metsissä samoilu, marjastaminen, koiran ulkoilutus ja muu nautintakäyttö ovat jättäneet ympäristöön hienovaraisempia jälkiä kuin rakentaminen ja viheralueiden muokkaus ja ylläpito tai sen puute.⁹⁵

Lähiöiden nurmikentät ja istutukset vaativat ylläpitoa aivan kuten rakennuksetkin.⁹⁶ Esimerkiksi Tapiolassa kukkaistutusten annettiin rapistua 1970-luvulla. Tämä kohteli kuin itsenään elävää Silkkiniittyä lempeämmin kuin kukkaloiston varaan rakennettua Leimuniittyä. Silkkiniitty on jatkanut elämänsä Tapiolan avarana esteettisenä ja toiminnallisena sydämenä.⁹⁷

Määrittelemättömällekin luonnolle, kuten Tapiolan ja Matinkylän metsille, saatettiin laatia hoitosuunnitelmia,⁹⁸ mutta usein sen annettiin toimia omana itsenään. 1970-luvulla havahduttiin siihen, että käyttö ja aika muuttavat luonnontilaisena kohtelua metsä-, ranta- ja niittyluontoa ja sekin kaipaisi hoivaa.⁹⁹ Metsiköt ovat tihentyneet ja kuluneet käytössä, aukeat kasvaneet umpeen, puustoa on kuollut ja pohjakasvillisuutta hävinnyt. Aikalaisvalokuvia ja nykytilannetta vertaamalla on helppo havaita, että monet lähiöympäristöt ovat muuttuneet paikoin pursuavan vihreiksi, joidenkin suunnittelijoiden mielestä joskus jopa liiankin vihreiksi.¹⁰⁰ Itse asukkaat ovat usein toista mieltä. Tämä herättää kysymään, mikä on luonnon ja maiseman aika? Pitääkö ympäristön säilyä esteettisesti samanlaisena kuin oletettu ihannetila? Ja kenen ihannetilasta ja ympäristöstä on kyse?

Istutetut nurmikentät ovat kasvaneet

lähiömaiseman itsestään selvänä pidetyksi tekijäksi, lähiöiden luonnoksi. Ne ovat samankaltainen elementti lähiöissä kuin Williamsin kuvaamat toista luontoa edustaneet 1700-luvulla istutetut pensasaidat englantilaismaisemassa.¹⁰¹ Williams viittasi Ciceron puutarhanhoidolla havainnollistamaan erotteluun omana itsenään muuttuvan luonnollisen maailman luonnosta eli ensimmäisen luonnosta ja ihmistoiminnan aikaansaamasta toisesta luonnosta (*alteram naturam*).¹⁰² Kuten Ciceron esimerkki puutarha, istutettu nurmikko kasvaa itsestään, mutta pysyäkseen nurmikkona se vaatii jatkuvaa hoivaa.¹⁰³ Lähiöluonto on tällaista ensimmäinen ja toisen, itsenään muuttuvan ja ihmistekoisen luonnon sekoittunutta luonnollistuneeksi muutunutta luontoa, ilman ensimmäisen ja toisen hierekkia. Jane Bennett on esittänyt, että luotu eli toinen luontokin on lähtökohtaisesti luovaa ja ehdottanut hierarkkisesta erottelusta irtautuvaa siirtymää materiaalisuuteen.¹⁰⁴ Vaikka käsitteet olisivat yksinkertaistavia ja luonto ja kulttuuri lähtökohtaisesti sekoituneita, ympäristökatastrofin aikakaudella luonnon käsite on edelleen tarpeellinen ja auttaa havaitsemaan lähiöiden eriasteisia luontoja. Erottelua haastavat käsitteetkin, kuten luontokulttuurit, toimivat luonnon ja kulttuurin käsitteillä.¹⁰⁵

Ekologinen käänne on havahduttanut huomaamaan lähiömaisemaan ja sen kanonisoituun estetiikkaan kuuluvien nurmikenttien ongelmallisuuden.¹⁰⁶ Nurmikentät vaativat jatkuvaa ylläpitoa ja ovat lajistoltaan yksipuolisia, kuten A[nnikki] Savonlahti kirjoitti 1967: ”Ensin elomulta, lannoitteet, kylväminen. Sitten kastelu, jatkuva lannoittaminen ja leikkaaminen.”¹⁰⁷ Miltä lähiönurmet ja esimerkiksi Silkkiniitty näyttäisivät, jos ne lainehtisivat kesäisin monilajisina niittyinä, kuten Savonlahti ehdotti? Ja mitä tämä tekisi asutulle lähiömaisemalle?

Kun lähiöympäristöjä – tai korttelikaupungin sisäpihoja – havainnoi ihmisten ja muun luonnon yhteistyön kautta, keinote-



Kuva 10. Silkkiniityn oleskelunurmikot vaativat jatkuvaa ylläpitoa. 1960-luvulla nurmikko leikattiin vielä traktorilla. Kuva: Teuvo Kanerva 1965–1969, Asuntosäätiö, KAMU Espoon kaupungin museo. Lähde: finna.fi, lisenssi CC BY-ND 4.0.

koisen ja luonnollisen risteäminen näyttäytyy niin itsestään selvältä, että ihmetyttää, miten kauan arkkitehtuurintutkijoilla kesti havaita rakennettu ympäristö aistittuna, ihmisen ja muun luonnon alati kehkeytyvänä yhteisluomana, joka on enemmän kuin arkkitehtuurin, huolellisesti muotoiltujen viheralueiden ja villin luonnon summa.

Mikään käänne ei kuitenkaan koskaan ole lineaarinen ja yhtäkkinen. Aiemmasta tutkimuksesta – tai vaikkapa lähioteoreetikoiden teksteistä – voi lukea juonteita kulttuurin ja luonnon prosessien vuorovaikutuksesta rakennetun ympäristön muotoutumisessa.¹⁰⁸ Kaupungit eivät koskaan lakanneet olemasta luontoa.¹⁰⁹ Esimerkiksi jo Mumford korosti kaupungin kuuluvan luontoon samalla tavalla kuin luola, makrilliparvi tai muurahaispesä.¹¹⁰ Lähiöympäristöt voikin Hailan tavoin ymmärtää ”ihmisperäisten ja luontaisesti tapahtuvien prosessien yhteisvaikutuksen” tuloksina syntyneiksi luonnonmuodostumiksi ja artefakteiksi samalla tavalla kuin

vaikkapa muurahaispesät ovat samanaikaisesti molempia.¹¹¹ Kaupunkien hienous ei Mumfordin mukaan johtunut onnistuneesta suunnittelusta vaan pikemminkin sattumasta. Sen sijaan niiden alennustila ja epäinhimillisuus johtuivat suunnittelun ja luonnon puuttumisesta.¹¹² Juuri luonnon puute teki suurkaupungeista epäinhimillisiä kivialueita ja vastaavasti luonnonläheisyys loi inhimillisiä asuinalueita, kuten lähiöitä.

Lähiöt luontokulttuureina

Lähiöt olivat – ja ovat – erilaisten suunniteltujen ja suunnittelemattomien, itsenään kasvavien ja hoivattujen luontojen eläviä ja muuttuvia mosaiikkeja. Niissä rakennukset ja eriaisteiset luonnot elävät rinnakkain ja sekoittuvat omanlaisikseen yhdistelmiksi. Rakennuspaikan olosuhteet, ympäröivä maasto ja maisema, vuosien kuluessa kasvava kasvillisuus luovat 1950–1970-luvun lähiöiden ominaispiirteitä yhtä paljon tai jopa enem-

män kuin rakennusten arkkitehtuuri.¹¹³ Yhteismuotoutuminen avaa lähiöistä piirteitä, joita pelkkä rakennuksiin tai maisemaan keskittyminen ei tavoita.

Lähiöt ovat luontokulttuureita sekä kokonaisuuksina että yksityiskohdissa rakennusten ja lajiston vuoropuhelussa, asfaltin läpi puskevissa voikukissa, nurmikenttien ja metsien yhdistelmissä. Lähiöille leimallisissa puistometsissä, pihakallioissa, nurmikoissa sekä monenkirjavissa välimaastoissa kulttuuriset käytännöt ja tavat käsitellä ja käsitteellistää luontoa sekoittuvat luonnon prosesseihin. Koskemattoman luonnon ihanteesta huolimatta lähiöt eivät nousseet koskemattomaan maahan, vaan ihmiskoketuksen piiriin. Niiden luontokulttuureissa ihmistekoiset ja luonnon prosessit olivat jo valmiiksi sekoittuneita. Lähiöluonto käsitti viljelysmaita, kartanoiden ja huviloiden rannioita, puistoja ja puutarhoja. Vaikka rakennukset olisivat hävinneet, vanha kasvillisuus muistuttaa asutuksen aiemmista kerroksista ja on sekoittunut uuteen lähiöluontoon.

Lähiömetsät liittävät kaupunkiasumisen suomalaisen asumisen jatkumoon, jossa metsät eivät ole vieraita, vaan pikemminkin tuttuja ja turvallisia ja jopa pyhiä paikkoja. Suomalaisessa pohjoisen havumetsävyöhykkeen luontosuhteessa pikemminkin istutetut puutarhat olivat vieraita.¹¹⁴ Metsät ovat merkinneet asutuksen reunaan ja erottaneet pitäjät toisistaan. Ne eivät kuitenkaan olleet läpitukenkemmattomia, vaan hyödynnettäviä nautintamaita ja muun lajisten ja metsänhaltijoiden koteja. Samalla tavalla metsät yhdistivät ja erottivat lähiöitä toisistaan. Ne olivat asukkaiden yhteisiä, jokamiehenoikeudella nautittavia paikkoja, joissa he saattoivat kuljella, marjastaa ja rakentaa majoja vapaasti.

Lähiöt ovat muuttaneet kaupunkien olemassaolon muotoja, käsityksiä ja kokemuksia kaupungista ja luonnosta. Suuri osa suomalaisista koki kaupungistumisen ei-kaupungeiksi käsitteellistettyjen lähiöiden pihakeinuissa, ostareilla, kävelyraiteilla,

metsäpoluilla, koulu- ja työmatkoilla. Lähiöluonto pihanurmena, ruusupensaina, asutuksen liepeiden joutomaina ja pöheikköinä, lenkkipolkuina, auringon lämmittiminä kallioina on olennainen osa sekä heidän luontokokemustaan että kaupunkikokemustaan. Leikatun nurmikon tuoksu yhdistettynä kukkiviin ruusupensaisiin ja uuden asfaltin katkuun muodostavat lapsuuteni lähiöluonnon keskeisen aistimaiseman. Kun pyöräilen missä tahansa niiden tuoksun läpi, siirryn hetkeksi suoraan lapsuuteni etelä-espoolaiseen lähiömaisemaan. Sinne minut siirtävät myös lumen narskunta jalkojen alla, kevät-purot ja sulavan lumen alta paljastuvan maan tuoksu. Silloin minuun kasvanut lähiöseluni herää ja elää voimallisimmillaan.

Kestää aikansa, vähintään sukupolven, että rakennetut ympäristöt asettuvat, eivätkä ne ole koskaan valmiita. Asuntojen ja puistojen lisäksi uusille asuinalueille rakennettiin koko infrastruktuuri: tiet, vesijohto-, viemäri- ja sähköverkot, puistot, leikkipaikat, urheilukentät, kaupat, koulut, kirkot. Rakentaminen kesti vuosia ja maasto oli pitkään myllerretty. Keskeneräinen ympäristö oli jatkuvassa liikkeessä.

Liikkumattomien ja sulkeutuneiden kokonaisuuksien sijaan lähiöt ovat alati kehkeytyviä risteäviä ja rinnakkaisia asumisessa syntyviä aikatilallisia maailmoja eli elämämpiirejä (*Umwelt*) henkilökohtaisine ja jaettuine muistoinen, kuten Hanna Johansson kirjoittaa tässä julkaisussa.¹¹⁵

Lähiöympäristöt ja niiden ominaispiirteet syntyivät modernin arkkitehtuurin, eri asteisesti käsiteltyjen viheralueiden, joutomaiden, leikkipaikkojen, pysäköintialueiden, virallisten ja epävirallisten kulkuväylien, väistyvän luonnon ja rakennuskannan, silmissä nousevien uusien rakennuksien yhdistelmistä ja välisyyksistä. Suunniteltu ympäristö ilmensi suunnittelu- ja rakentamisajankohtansa arkkitehtuuri- ja maisemaihanteita. Myöhemmin luonnon prosessit ovat osin häivyttäneet suunnittelujankoh-



Kuva 11. Ajan myötä metsäiseksi ja pursuavan vihreäksi muuttunut pihapiiri Matinkylässä. Valokuva: Kirsi Saarikangas 2020. Kaikki oikeudet pidätetään.

dan esteettisiä tai muita ihanteita ja niiden toteutumia.

Luonnon toimijuus ja rakennetun ja muun ympäristön vuoropuhelu tulevat näkyviin ajan kuluessa, yksityiskohtiin tarkentuen ja jatkotutkimuksiin kutsuen esimerkiksi nykyistä ympäristöä vanhoihin valokuviin, karttoihin ja muistitietoon verraten. Luonnon tapahtuminen ja toimijuus ovat ajan myötä – ja suunnittelun ohi – muokanneet havaittua ja asuttua ympäristöä ja synnyttäneet siihen vaihtelua ja paikallisuutta enemmän kuin arkkitehtuuri. Paradoksaalisesti luonnon toimijuus sekä rakennetun ja muun ympäristön yhteismuotoutuminen on jopa näkyvämmän esillä arkkitehtuurin ja luonnon kontrastille perustuvissa teollisesti rakennetuissa 1960–1970-luvun metsä- ja kompaktiähiöissä, joissa luonto oli arkkitehtuurille alisteinen, kuin villin luonnon, puutarhan ja rakennusten harmonialle perustuvissa 1950-luvun metsälähiöissä. Kun paikoillaan pysyneet rakennukset ovat pati-

noituneet hitaasti, luonto niiden ympärillä on muuttunut nopeammin. Villin luonnon valumisen rakennusten lomaan on muuttanut ympäristöä ja loiventanut metsä- ja kompaktiähiöiden eroa.

Palaan töölöläissäpihani pursuavan luonnon, jota lähiöteoreetikoiden mukaan paremmin muumioille kuin ihmisille sopivassa kiverämaassa ei pitänyt olla,¹¹⁶ inspiroimaan yhteisluoman ajatukseen. Lähiöt ovat ihmisten ja muun luonnon yhteistyön tulosta, niiden yhteisluomia, joissa ihmiskoiset ja luonnon prosessit laskostuvat toisiinsa ilman havaittavaa taitetta. Ympäristö ja maisema eivät olleet vain arkkitehtuurin koristeita, vaan tekivät lähiöt arkkitehtuurin kanssa. Lähiöympäristö rakennuksineen ja luontoineen ei ollut vain asumisen jähmeä tausta tai suunnitteluihanteiden ilmentäjä, vaan loi tilallisia käytäntöjä, merkityksiä ja käsityksiä asuinympäristöön kuuluvista elementeistä. Vastavuoroisesti asukkaat luovivat ympäristössä ja muovasivat sitä. Tai täs-

mällisemmin, lähiöt ja niiden merkitykset muovautuivat rakennusten, asukkaiden ja luonnon, elollisen ja elottoman välisyydessä ja yhteisvaikutuksessa. Lähiöt syntyvät kokemuksellisesti ja materiaalisesti koko ajan uudestaan, synnyttävät uudenlaista lähiöluontoa ja ovat jatkuvasti muuttumassa joksikin muuksi kuin mitä ne olivat.

Kirsi Saarikangas on taidehistorian professori Helsingin yliopistossa. Hän on tutkinut 1900-luvun arkkitehtuuria monipuolisesti tarkastelemalla rakennuksia asuttuina, moniaistisesti muotoutuvina tiloina. Keskeisiä teemoja ovat olleet modernin asunnon ja sukupuolen suhteet, eletty ja rakennettu lähiöympäristö ja kaupunki- ja lähiöluonto.

Viitteet

- 1 Artikkelin on syntynyt vuoropuhelussa tämän julkaisun Hanna Johanssonin artikkelin kanssa. Siinä on jälkiä 2000-luvun alussa alkaneesta yhteistyöstä me ekologisen taidehistorian sekä ympäristötaiteen ja rakennetun ympäristön luontokulttuurien pohdinnassa.
- 2 Juha Ilonen, *Toinen Helsinki: Kortteleiden kääntöpuolen arkkitehtuuri* (Helsinki: Rakennustieto, 1996).
- 3 Tietävästi Juhani Aho toi ilmaisun suomenkieleen lastuissaan ylistäessään perhovapaansa. Salme Setälä käytti ilmausta konstverk-sanana suomennokeksena. Gustaf Strengell, *Kaupunki taideluomana: Silmäys historialliseen kaupunkirakennustaiteeseen* (Helsinki: Otava), 1923.
- 4 Joel Sanders, "Human/Nature: Wilderness and the Landscape/Architecture Divide," teoksessa *Groundwork: Between Landscape and Architecture*, eds. Diana Balmori & Joel Sanders (New York: The Monacelli Press, 2011), 15.
- 5 Lewis Mumford, *Kaupunkikulttuuri*, suom. Lassi Huttunen (Porvoo: WSOY, 1949), 1. Alkuteos *The Culture of Cities*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1938).
- 6 Mumford, *Kaupunkikulttuuri*, 208.
- 7 Otto-I. Meurman suomensi anglo-amerikkalaisen *neighbourhood unitin* asumalähiöksi. Otto-I. Meurman, *Asemakaavaoppi* (Helsinki: Otava, 1947), 78.
- 8 Raymond Williams, "Luontokäsitykset," teoksessa *Luonnon politiikka*, toim. Yrjö Haila & Ville Lähde (Tampere: Vastapaino, 2003), 55, 58–60.
- 9 Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (London: Penguin Books [1955]1987), 28–29. Ks. myös Hanna Johansson, "Antroposeenin aika ja taidehistoria humanistisena (luonnon)tieteenä," teoksessa *Taiteen kanssa maailman äärellä. Kirjoituksia ihmiskeskeisestä ajattelusta ja ilmastonmuutoksesta*, toim. Hanna Johansson & Anita Seppä (Helsinki: Parvs, 2021), 146–147.
- 10 Raymond Williams, *The Country and the City* (New York: Oxford University Press, 1973).
- 11 William Cronon, *Chicago. Nature's Metropolis* (New York: W. W. Norton & Co, 1991), xix; ks. myös Kirsi Saarikangas, "Urban Environments," teoksessa *Gender: Nature. Macmillan Interdisciplinary Handbooks: Gender*, ed. Iris van der Tuin (Farmington Hills, MI: Macmillan Reference, 2016), 219, 222–226.
- 12 Aldo Rossi, *L'Architettura della Città* (Milano: Città-StudiEdizione, 1966).
- 13 Ian McHarg, *Design with Nature* (New York: The Natural History Press, 1969).
- 14 William Cronon, "The Trouble with Wilderness," teoksessa *Uncommon Ground: Toward Reinventing*

- Nature* (New York: Norton, 1995), 86; Jari Niemelä et al. *Urban Ecology: Patterns, Processes, and Applications* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 1.
- 15 Feministiset tutkijat kritisoivat 1970-luvulla luonnon ja kulttuurin jyrkkää erottelua kahteen erilliseen ja sisäisesti yhtenäiseen alueeseen. Luonnon ja kulttuurin erottelu tai sekoittuneisuus on ollut feministisen tutkimuksen keskeisiä ja sitä jakaneita kysymyksiä. Ne ovat kytkeyntyneet elimellisesti keskusteluihin sukupuolierosta, ruumiillisten ja kulttuuristen tekijöiden erosta tai erottamattomuudesta.
 - 16 Sverker Sörlin. "Environmental Turn in the Human Sciences," *The Institute Letter*, Summer 2014 (Princeton: Institute for Advanced Study). <https://www.ias.edu/ideas/2014/sorlin-environment>; Saarikangas, "Urban Environments," 221. Kiihtyvätahaiset – todelliset tai kuvitellut – käänteet ovat toki aina ongelmallisia, sillä niiden alkua on mahdoton paikantaa ja ne unohtavat helposti aiemmin, toisilla termeillä käydyt keskustelut. Vastaavalla tavalla myös erilaiset lineaarista etenemistä korostavat post-etuliitteet ovat ongelmallisia.
 - 17 Anne Whiston Spirn, *Granite Garden: Urban Nature and Human Design* (New York: Basic Books, 1984), 29.
 - 18 Anne Whiston Spirn, "Constructing Nature: The Legacy of Frederick Law Olmsted," teoksessa *Uncommon Ground: Toward Reinventing Nature*, ed. William Cronon (New York: Norton, 1995), 111.
 - 19 Ks. esim. Yrjö Haila & Ville Lähde, "Luonnon poliittisuus," teoksessa *Luonnon politiikka*, toim. Yrjö Haila & Ville Lähde (Tampere: Vastapaino, 2003), 21.
 - 20 Haila & Lähde, "Luonnon poliittisuus," 13–14.
 - 21 Yrjö Haila. "Wilderness' and the Multiple Layers of Environmental Thought," *Environment and History* 3, nro. 2 (1997): 140; ks. myös Matti O. Hannikainen, "Näkökulma kaupunkiympäristön historiaan," teoksessa *Menneisyyden rakentajat. Teoriat historian tutkimuksessa*, toim. Matti O. Hannikainen, Mirikka Danielsbacka & Tuomas Tepora (Helsinki: Gaudeamus, 2018), 222–223.
 - 22 Ks. esim. *Aesthetic Intra-Actions: Practicing New Materialisms in the Arts*, *Ruukku* 9 (2018); ks. myös Luonto-teemanumero *Tahiti* 9, nro. 2 (2019); *Yhteiselo - Ihminen, eläin ja luonto Kiasman kokoelmassa* (Helsinki: Kiasma, 2019); Johansson, Hanna & Seppä, Anita toim., *Taiteen kanssa maailman äärellä. Kirjoituksia ihmiskeskeisestä ajattelusta ja ilmastomuutoksesta* (Helsinki: Parvus, 2021).
 - 23 Esim. Matthew Gandy, *Concrete and Clay. Reworking Nature in New York City* (The MIT Press, 2002); Nik Heynen, Maria Kaika & Erik Swyngedouw toim. *In the Nature of Cities: Urban Political Ecology and the Politics of Urban Metabolism* (London: Routledge, 2006); Andrew C. Isenberg toim. *The Nature of Cities* (Rochester: University of Rochester Press, 2006).
 - 24 *Helsingin Sanomien* 1995–1996 keräämä *Elämää lähiöissä* (Helsingin kaupunginarkisto, HKA) käsittää 211 muistitietokirjoitusta, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran *Siilitien tarinat* (SKS, KRA Siilitie 1999) 49 kpl, *Kontulan tarina* (SKS, KRA Kontula 2000) 32 kpl ja myöhempi *Lapsuus lähiöissä* (SKS, KRA Lähiö 2017) yhteensä 72 kirjoitusta, joista 23 koskee pääkaupunkiseutua.
 - 25 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. arts de faire* (Paris : Gallimard, folio essais, 1980), 147–148.
 - 26 Michel Foucault, *Tarkkailla ja rangaista*, suom. Eevi Nivanka (Helsinki: Otava, 1980), 194. Alkuteos *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (Paris: Gallimard, 1975), 174.
 - 27 Kirsi Saarikangas, *Eletyt tilat ja sukupuoli* (Helsinki: SKS, 2006); Kirsi Saarikangas, "Sandboxes and Heavenly Dwellings. Gender, Agency, and Modernity in Lived Suburban Spaces in the Helsinki Metropolitan Area in the 1950s and 1960s," *Home Cultures* 11, nro. 1 (2014): 33–64; Kirsi Saarikangas, "Lähiötilan vyöhykkeet ja kerrokset. Rakennukset ja ympäristö pääkaupunkiseudun 1950–1970-luvun lähiöissä," teoksessa *Ympäristömytologia*. Kalevalaseuran vuosikirja 93 (Helsinki: SKS, 2014), 326–359.
 - 28 Pääkaupunkiseudulle painottuvissa tutkimuksissa lähiöitä on käsitelty 1980–1990-luvulla suunnitteluun ja asumiseen keskittyen elämäntapojen muutoksen, asuntopolitiikan ja teollisen aluerakentamisen näkökulmista. Matti Kortteinen, *Lähiö. Tutkimus elämäntapojen muutoksesta* (Helsinki: Otava, 1982); Anneli Juntto, *Asuntokysymys Suomessa. Topeliuksesta tulopolitiikkaan* (Helsinki: Asuntohallitus, 1990); Johanna Hankonen, *Lähiöt ja tehokkuuden yhteiskunta. Suunnittelujärjestelmän läpimurto suomalaisten asuntoalueiden rakentumisessa 1960-luvulla* (Helsinki: Gaudeamus 1994). Asemakaavoitusta ja lähiömielikuvia ja yhteisöllisyyttä käsittelevissä tutkimuksissa luonto on epäsuorasti läsnä. Riitta Hurme, *Suomalainen lähiö Tapiolasta Pihlajamäkeen* (Helsinki: Suomen Tiedeseura, 1991); Irene Roivainen, *Sokeripala metsän keskellä: Lähiö sanomalehden konstruktiona* (Helsinki: Helsingin kaupungin tietokeskus, 1999); Juhana Lahti, *Arkkitehti Aarne Ervin moderni kaupunkisuunnittelu pääkaupunkiseudulla*, Taidehistoriallisia tutkimuksia 34 (Helsinki: Taidehistorian seura; 2006). Lotta Junnilainen, *Lähiökylä. Tutkimus yhteisöllisyydestä ja eriarvoisuudesta* (Tampere: Vastapaino, 2019). Maisema-arkkitehti Ria Ruokonen on analysoinut Tapiolan viheralueita 1990-luvulta alkaen. Ria Ruokonen, "Tapiolan maisemasuunnittelu," teoksessa *Sankaruus ja arki. Suomen 50-luvun miljöö*, toim. Riitta Nikula (Helsinki, Suomen Rakennustaitteen Museo, 1994), 115–131; Ria Ruokonen, "Kädenjälkiä maisemassa – Tapiolan viheralueet," teoksessa *Tapiola. Elämää ja arkkitehtuuria*, toim. Timo Tuomi (Helsinki: Rakennustieto,

- 2003), 90–111. Laajemmin lähiösuunnittelun johdotahtena toiminutta luontoa on käsitelty 2000-luvulla modernin kaupunkisuunnittelun luonnon (Virve Hirvensalo), luontopolitiikan ja nautinnan (Eveliina Asikainen), maisemasuunnittelun (Ranja Hautamäki ja Julia Donner) ja asuinympäristön (Saarikangas) kannalta. Virve Hirvensalo, *Modernin kaupungin luonto muutoksessa. Kahdeksan esimerkkiä suomalaisesta asuinalue-suunnittelusta*, (Turku: Turun yliopisto, 2006); Eveliina Asikainen, *Luontopolitiikka lähiöissä. Lähiöluonnon muotoutuminen Tampereen Hervannassa ja Vuoreksessa* (Tampere: Tampereen yliopisto, 2014); Ranja Hautamäki & Julia Donner, ”Kaupungin muuttuvat luonnot.” *Tahiti* 9, nro. 2 (2019): 5–21; Ranja Hautamäki & Julia Donner, ”Representations of nature: The shift from forest town to compact city in Finland,” *Bebyggelsehistorisk tidskrift* 76 (2019): 44–62; Ranja Hautamäki & Julia Donner, ”Modern living in a forest - landscape architecture of Finnish forest suburbs in the 1942–1960s,” *Geografiska Annaler, Series B, Human Geography* 104, nro. 3 (2022), 250–268; Kirsi Saarikangas, ”Lähiötilan vyöhykkeet ja kerrokset,” 326–359. Taidehistorian ja maiseman tutkimuksen välimaastoon sijoittuvassa puistojen ja puutarhojen historiassa ihmisen ja muun luonnon vuorovaikutus on muodostanut lähtökohdan. Maunu Häyrynen, *Maisemapuistosta reformipuistoon. Helsingin kaupunginpuistot ja puistopolitiikka 1880-luvulta 1930-luvulle*. Entisaikain Helsinki XIV (Helsinki: Helsinki-Seura, 1994); Julia Donner, *Kasvitarhasta puutarha kotiin. Naiset kotipuutarhan tekijöinä Suomessa 1870–1930* (Helsinki: Helsingin yliopisto, 2015). Maisema-arkkitehtuurin kokoomateoksessa Jyrki Sinkkilä, Julia Donner & Meri Mannerla-Magnusson, toim. *Unelma paremmasta maailmasta. Moderni maisema ja puutarha Suomessa 1900-1970* (Espoo: Aalto ARTS Books, 2016) käsiteltiin myös lähiömaisemaa. 2000-luvulla lähiöympäristö ja -maisema ovat olleet aiempaa keskeisemmällä sijalla myös lähiöiden rakennus- ja kulttuurihistoriallisissa inventoinneissa. *Landscape Research*-aikakauskirjan teemanumerossa *Welfare Landscapes* (2021) analysoitiin laajasti hyvinvointivaltioiden rakennuspalikoina toimineiden 1950–1970-luvun lähiöiden suunniteltuja, toteutuneita ja asuttuja maisemia. Special Issue *Welfare landscapes*, *Landscape research* 46, nro. 4 (2021).
- 29 Saarikangas, ”Urban Environments,” 217–234.
- 30 Bruno Latour *Nous n'avons jamais été modernes* (Paris: Éditions La Découverte, 1991); ks. myös Haila & Lähde, ”Luonnon poliittisuus,” 2003, 31–32.
- 31 Petteri Kummala, *Tämä ei ole luontoa!* (Helsinki: Helsingin yliopisto, 2016), 77–90.
- 32 Donna Haraway, *Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness* (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003); Bruno Latour, *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004).
- 33 Donna Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science* (New York & London: Routledge, 1989); ks. Hanna Johanssonin artikkeli tässä teoksessa.
- 34 Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 32–33. ANT (Actor-Network-Theory) ei nimestään huolimatta ole yhtenäinen teoria, vaan Latourin ja Michel Callonin sekä John Law'n 1970- ja 1980-luvun tieteen ja teknologian sosiologisista tutkimuksista alkanut tapa kuvata inhimillisen ja ei-inhimillisen yhteistoimijuutta esimerkiksi laboratorioissa.
- 35 Tiina Männistö-Funk, ”What Kerbstones Do: A Century of Street Space from the Perspective of One Material Actor,” *Cultural History* 10, nro. 1 (2021): 61–90.
- 36 Karen Barad, ”Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter,” *Signs: Journal of Women and Society* 28, nro. 3 (2003): 815; Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham, NC: Duke University Press, 2007). Intra-aktion suomennoksesta ks. esim. Sari Irni, Mianna Meskus & Venla Oikkonen teoksessa *Muokattu elämä: teknotiede, sukupuoli ja materiaalisuus*, toim. Sari Irni, Mianna Meskus & Venla Oikkonen (Tampere: Vastapaino, 2014); Johansson, ”Antroposeenin aika,” 148.
- 37 Rosemary Wakeman, *Practicing Utopia. An Intellectual History of the New Town Movement* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2016), 93. Tapiolan maisemassa paikallinen luonto ja kansainväliset (ainakin tanskalaiset, yhdysvaltalaiset ja brasilialaiset (Roberto Burle-Marx) maisemasuunnitteluhanteet kohtasivat. Ruokonen, ”Kädenjälkiä maisemassa,” 98.
- 38 Riitta Nikula, ”Asuintopolitiikka ja kaupunki - ohjelma ja todellisuus,” teoksessa *Sankarus ja arki. Suomen 50-luvun miljö*, toim. Riitta Nikula (Helsinki, Suomen Rakennustaitteen Museo, 1994), 94.
- 39 von Hertzen, *Koti vaiko kasarmi lapsillemme*.
- 40 Lähiöteoriat muotoutuivat toisen maailmansodan aikana ja jälkeen nopeasti kansainvälisessä Atlantin ylittävässä vaihdossa. Suomalaisessa lähiörakentamisessa yhdistyi aineksia 1900-luvun alun puutarhakaupunkiaatteesta ja 1920–1930-luvun keskieuropallaisesta funktionalismista 1930–1940-luvun angloamerikkalaiseen liikenne-erotteluun, vihervyökaupunkeihin (*greenbelt*) ja naapurustoyksiköihin,
- 41 Meurman, *Asemakaavaoppi*, 427–428.
- 42 Heikki von Hertzen, ”Tapiolan puutarhakaupungin suunnittelusta,” *Arkkitehti*, nro. 1–2 (1956): 1; Aarne Ervi, ”Helsingin läntisten lähialueiden asemakaavallisesta kehittämisestä,” *Arkkitehti*, nro. 1–2 (1956): 5–6; Ruokonen, ”Tapiolan maisemasuunnittelu,” 116; Ruokonen, ”Kädenjälkiä maisemassa,”

90. Tapiolan asuinrakennuksia suunnittelivat ensimmäisessä vaiheessa Aulis Blomstedt, Aarne Ervi, Viljo Revell ja Markus Tavio, myöhemmin myös. Jorma Järvi sekä Kaija ja Heikki Siren. Läntisessä lähiossa heidän lisäksi Veikko Malmio, Osmo Sipari ja L. R. Pinomaa sekä pohjoisessa lähiossa Pentti Ahola. Maisemasuunnittelua johti aluksi puutarha-arkkitehti Nils Orénto ja hänen jälkeensä hortonomi Jussi Jännes (1955–1967). Asuntosäätiön ylipuutarhuri C.-J. Gottberg vastasi pitkälti toteutuksista ja hänen lisäksi puisto- ja puutarhasuunnitella laativat 1953–1969 Maj-Lis Rosenbröijer, Katri Luostarinen, Onni Savonlahti, Erik Sommerschild & Harald Carstens.
- 43 von Herten, ”Tapiolan puutarhakaupungin suunnittelusta,” 1.
- 44 Ruokonen, ”Tapiolan maisemasuunnittelu,” 115–116; Ruokonen, ”Kädenjälkiä maisemassa,” 90–98.
- 45 Heikki von Herten & Paul D. Spreiregen, *Building a New Town. Finland's New Garden City*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press 1971, 74–78; ks. myös ”Suurtehtävä arkkitehtikunnalle,” *Asuntopoliittikka* 4/1953: 1; Jussi Jännes, ”Tapiolan maisemahuollosta ja puutarhasuunnittelusta. Pyrkimyksiä ja kokemuksia,” *Asuntopoliittikka* 4/1964: 5.
- 46 Ruokonen, ”Kädenjälkiä maisemassa,” 95–96.
- 47 Ruokonen, ”Tapiolan maisemasuunnittelu,” 117–124.
- 48 Ruokonen, ”Tapiolan maisemasuunnittelu,” 116; Ruokonen, ”Kädenjälkiä maisemassa,” 90.
- 49 Kirsi Saarikangas, *Asunnon muodonmuutoksia. Puhtauden estetiikka ja sukupuoli modernissa arkkitehtuurissa* (Helsinki: SKS, 2002), 401–402.
- 50 Ks. myös Ruokonen, ”Kädenjälkiä maisemassa,” 104.
- 51 Ruokonen, ”Tapiolan maisemasuunnittelu,” 115–116. 135 hehtaaria varattiin viheralueille, 81 hehtaaria tonttimaalle ja 24 hehtaaria liikenteelle.
- 52 Lahti, *Arkkitehti Aarne Ervin moderni kaupunkisuunnittelu pääkaupunkiseudulla*.
- 53 Jännes, ”Tapiolan maisemahuollosta ja puutarhasuunnittelusta,” 5–6.
- 54 Jännes, ”Tapiolan maisemahuollosta ja puutarhasuunnittelusta,” 6.
- 55 Meurmannin ensimmäisessä suunnitelmassa osa peltoalueesta oli varattu omakotitaloille ja niityn poikki jatkui ajoväylä. Se kaarrettiin keskustan länsipuolelle ja omakoti- ja rivitaloja rakennettiin vain niityn reunoille.
- 56 Ruokonen 1994, 118.
- 57 <https://www.facebook.com/groups/1200508246642724/permalink/3571997356160456/>.
- 58 Williams, ”Luontokäsitykset,” 56.
- 59 Ervi, ”Helsingin läntisten lähialueiden asemakaavallisesta kehittämisestä,” 6.
- 60 Niityn pohjana olevan pehmeän peltomaan pintaa ja reunoja on kohotettu maantäytöillä. Sitä reunustavia männikköjä ja koivikkoja täydennettiin iki-vihreillä puilla, pensailta ja kukkaistutuksilla, kuten pohjoisreunan pensasvaahtera- ja tuomipihlajaniemekkeillä ja eteläreunan kirsikka- ja omenapuilla. Tekolammen reunalle istutettiin väriläikäksi ajan kuluessa poistettuja ruusuryhmiä. Jännes, ”Tapiolan maisemahuollosta ja puutarhasuunnittelusta,” 6–7.
- 61 von Herten, *Koti vaiko kasarmi lapsillemme*, 62–63.
- 62 Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, (Paris: Minuit, 1988).
- 63 Hautamäki & Donner, ”Kaupungin muuttuvat luonnot,” 13; Hautamäki & Donner, ”Modern living in forest,” 262–263. Esimerkiksi useiden 1960-luvun alkupuolen metsälähiöiden, kuten Vuosaaren, istutussuunnitelmia laatinut maisema-arkkitehti Katri Luostarinen suosi suomalaisen ilmastoon ja maaperään kuuluvia kotimaisia ja luonnonvaraisia lajeja. Katri Luostarinen, *Puutarha ja maisema* (Porvoo: WSOY, 1951), 184–185.
- 64 Minna Piispanen, ”Viheralueiden suunnittelu ja rakentaminen,” teoksessa *Pihlajamäen arvot ja asenteet. Suojelun viitekehystä hakemassa. Pihlajamäen inventoinnit, osa I*, toim. Riitta Salastie (Helsinki: Helsingin kaupunkisuunnitteluvirasto, 2003), 119; Saarikangas, ”Lähiötilan vyöhykkeet ja kerrokset,” 336–339; Ranja Hautamäki & Julia Donner, ”Kaupungin muuttuvat luonnot,” *Tahiti* 9, nro. 2 (2019): 12–13, <https://tahiti.journal.fi/article/view/88067>
- 65 Meri Mannerla-Magnusson ”Pientalilta lähiöön metsän keskelle,” teoksessa Unelma paremmasta maailmasta. Moderni puutarha ja maisema Suomessa 1900–1970, toim. Jyrki Sinkkilä, Julia Donner & Meri Mannerla-Magnusson (Helsinki: Aalto ARTS books, 2016), 96.
- 66 Piispanen, ”Viheralueiden suunnittelu ja rakentaminen,” 99; *Pihlajamäen maisemaselvitys. Pihlajamäen inventoinnit, osa III* (Helsinki: Helsingin kaupunkisuunnitteluvirasto, 2003), 8–14.
- 67 Sulo Savolainen, ”Aikalaisnäkökulma Pihlajamäen suunnitteluun: Hakan alueen suunnittelu ja rakentaminen 1959–1964, tietoja suunnittelijoista ja avustajista,” teoksessa *Pihlajamäen arvot ja asenteet. Suojelun viitekehystä hakemassa. Pihlajamäen inventoinnit, osa I*, toim. Riitta Salastie (Helsinki: Helsingin kaupunkisuunnitteluviraston julkaisu 2003:5), 147–152.
- 68 Piispanen 2003, 99–120; *Pihlajamäen maisemaselvitys. Pihlajamäen inventoinnit, osa III*, 22, 30–31.
- 69 Piispanen 2003, 119.
- 70 *Pihlajamäen maisemaselvitys*, 24–25, 36–37.
- 71 Kirsi Saarikangas, ”Asukkaat ja maisema liikkeessä. Lähiörakentaminen ja asumisen mullistus 1960-luvulla,” teoksessa *Värikkäämpi, iloisempi, hienostu-*

- neempi. *Näkökulmia 1960-luvun arkkitehtuuriin*, toim. Juhana Lahti & Eija Rauske (Helsinki: Suomen arkkitehtuurimuseo, 2016), 79–83. Kirmo Mikkolan lisensiaatintyössään käyttämä kuvaileva metsäkaupunki sai pian kielteisen sävyn. Kirmo Mikkola, *Metsäkaupungin synty. Funktionalismin kaupunkisuunnittelun aatehistoria*. Lisensiaatintyö (Espoo: Teknillinen Korkeakoulu, 1972).
- 72 Koivukylä 2. *Kaavarunkosuunnitelma 1969* (Helsingin maalaiskunta, 1969), 8.
- 73 Koivukylä 2 1969, 9.
- 74 Koivukylä 2 1969, 7–10.
- 75 Koivukylä 2 1969, 36.
- 76 Saarikangas, ”Lähiötilan vyöhykkeet ja kerrokset”, 341–342.
- 77 Koivukylä 2 1969, 9.
- 78 Cronon, ”The Trouble with Wilderness,” 86.
- 79 Mannerla-Magnusson, Pientialta lähiöön metsän keskelle,” 95–97; Hautamäki & Donner, ”Representations of Nature,” 53–54. Esimerkiksi Koivukylän kaavarunkosuunnitelmaa varten Leena Iisakkila laati maisemaselvityksen. McHargin luonnosteleva ekologinen suunnittelu löysi kaupunkisuunnittelun säännöt luonnosta ja kritisoi kompaktiä lähiöidenkin edustamaa modernistista sarjatuotantoa. McHarg, *Design with Nature*, 197. Suunnitteluasenne nojautui maantieteilijä Matthew Gandyn mukaan keinotekoisien ja luonnollisten vastakkainasetteluun. Gandy, *Concrete and Clay*, 9–10. Luontotekijöiden (pohjavesien, vesireittien, sään, tuulen) analysointi merkitsi perusteellisempaa luonnon kanssa suunnittelua kuin metsälähiöiden kasvillisuudesta ja maanpinnan muodoista lähteminen tai kompaktiä lähiöiden ympäristön valmistaminen tulevaan rakentamiseen. Lähestymistapa on monin tavoin jännitteisessä suhteessa kompaktiä lähiöiden luonnollisen ja keinotekoisien toisiinsa nivovan uudelleen rakennetun ja usein vasta jälkikäteen suunnitellun luonnon kanssa.
- 80 *Asetus rakennusasetuksen muuttamisesta 791/1973; Leikkialueiden suunnittelu* (Helsinki: Sisäasiainministeriö. Kaavoitus- ja rakennusosasto, 1974); *Asuin ympäristön suunnitteluperiaatteet* (Helsinki: Sisäasiainministeriö. Kaavoitus- ja rakennusosasto, 1975). Veera Moll & Essi Jouhki, ”Leikin paikka: Rakennettujen leikkiympäristöjen kehitys 1970-luvun Helsingissä,” *Yhdyskuntasuunnittelu* 59, nro. 1 (2021): 16–20
- 81 Matinkylän, Matinlaakson, Matinmetsän ja Tiistilän osa-alueet.
- 82 *Matinkylän keskeisten alueiden inventointi, arvotus ja kehittämisperiaatteet 2019*, 15–29.
- 83 Ranja Hautamäki & Julia Donner, ”Pergolas and ”green pennies” – the hidden landscape architecture of the compact city.” Esitelmä Nordic landscape and welfare workshop Uppsala 10.5.2022
- 84 *Matinkylän keskeisten alueiden inventointi, arvotus ja kehittämisperiaatteet*. Arkkitehtitoimisto Kristina Karlsson; Kati Salonen ja Mona Schalin Arkkitehdit, 2019, 38, 44–48, 89.
- 85 Ks. myös Hautamäki & Donner, ”Kaupungin muutuvat luonnot,” 15–16; Hautamäki & Donner, ”Representations of nature,” 55–57.
- 86 Saarikangas, ”Lähiötilan vyöhykkeet ja kerrokset”, 345–347; ks. myös Jennifer Mack, ”Impossible nostalgia: green affect in the landscapes of the Swedish Million Programme,” *Landscape research* 46, nro. 4 (2021): 560.
- 87 Latour, *Reassembling the Social*, 32–33, Barad, *Meeting the Universe Halfway*, 33.
- 88 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. arts de faire* (Paris : Gallimard, folio essais, 1980), 147–148; ks. Saarikangas, ”Eletyt tilat ja sukupuoli,” 42–45.
- 89 ks. esim. Foucault, *Surveiller et punir*; Thomas A. Markus, *Buildings and Power* (London: Routledge, 1993).
- 90 1930–1940-luvulta lähtien uskriteiikki, semiotiikka ja strukturalismi ovat julistaneet tekijän kuolemaa, 1970-luvun intertekstuaalisuus tekstien välisyyttä ja tekijän ulottumattomissa olevia merkityksiä. 1970- ja 1980-luvulla feministiset tutkijat puolestaan osoittivat tekijyyden statuksen sukupuolittuneisuuden. Arkkitehtuurintutkija Beatriz Colomina on käsitellyt arkkitehtuurin toimintaa useiden tekijöiden yhteistyönä (*collaboration*). Beatriz Colomina, ”The Private Life of Modern Architecture,” *JSAH* 58, nro. 3, (1999): 462–463.
- 91 Ilmo Valjakka, ”Ympäristön rakentuminen ja Tapiola,” teoksessa *Raportti rakennetusta ympäristöstä. Aarne Ervin arkkitehtuuria*, toim. Pentti Solla (Suomen Arkkitehtiliitto, 1970), 119.
- 92 Kirsi Saarikangas, Veera Moll & Matti Hannikainen, ”Lived, Material and Planned Welfare: Mass-Produced Suburbanity in 1960s and 1970s Metropolitan Finland,” teoksessa *Experiencing Society and the Lived Welfare State*, toim. Pertti Haapala, Minna Harjula & Heikki Kokko (Lontoo: Palgrave, Macmillan, 2023).
- 93 Kummala, *Tämä ei ole luontoa*, 153–158.
- 94 Pauline von Bonsdorff, ”Building and the Naturally Unplanned,” teoksessa *The Aesthetics of Everyday Life*, eds. Andrew Light & Jonathan M. Smith (New York: Columbia University Press, 2005), 73.
- 95 Asikainen, *Luontopolitiikka lähiöissä*, 22–23, 43.
- 96 1950-luvun puolivälissä perustettu Tapiolan Lämpö Oy vastasi puistoalueiden hoidosta ja asukkaat osallistuivat ensimmäisinä vuosina kustannuksiin maksamalla ”ruusuveroa”. He huolehtivat itse vain pienistä pihoistaan. Ruokonen, ”Tapiolan maisemasuunnittelu,” 117.
- 97 Ria Ruokosen johdolla molempia puistoja on kunnostettu 2020 alkuperäisten suunnitelmien hengessä. Leimuniitylle on palautettu geometriset

- kukkaryhmät sekä lisätty tulvasuojaus ja oleskelu-alueita. Silkkiniityn eteläreuna ja sen puusto sekä viljelypalstojen alue kunnostettiin ja lisäksi Meninkäisenmetsään metsään tehtiin uusi kävelyreitti. <https://www.maisema-arkkitehdit.fi/projektit>
- 98 Osaan Tapiolan metsistä laadittiin 1950-luvun lopulla hoitosuunnitelma niiden kuusettuessa ja pohjakasvillisuuden kuluessa. Ruokonen, ”Tapiolan maisemasuunnittelu,” 109, 111.
- 99 Julia Donner, ”Missä moderni – siellä puutarha,” teoksessa *Unelma paremmasta maailmasta. Moderni puutarha ja maisema Suomessa 1900–1970*, toim. Jyrki Sinkkilä, Julia Donner & Meri Mannerla-Magnusson (Espoo: Aalto ARTS Books, 2016), 18–20; Meri Mannerla-Magnusson, ”Pientilalta lähiöön,” 95–97.
- 100 Hautamäki & Donner, ”Kaupungin muuttuvat luonnot,” 16. Ks. Leena Iisakkila, *Maisema-arkkitehti ajan virrassa: maisema-arkkitehdin töitä ja ajatuksia neljän vuosikymmenen ajalta* (Helsinki: Puutarhaliitto, 2020), 42.
- 101 Williams, ”Luontokäsitykset,” 56.
- 102 ”nostris denique manibus in rerum natura quasi alteram naturam conamur.” Cicero, *De Nature Deorum, II*, §152.
- 103 Yrjö Haila, *Retkeilyn rikkaus* (Helsinki: Taide, 2004), 189.
- 104 Spinoza erotti 1600-luvulla toisistaan ensimmäisen eli luovan luonnon (*natura naturans*) ja toisen eli luodun luonnon (*natura naturata*). Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Durham: Duke University Press), 2010, 151–154.
- 105 Ks. myös Kate Soper, *What Is Nature? Culture, Politics, and the Non-Human*. Oxford: Blackwell, 1995, 15–19.
- 106 Paul Robbins, *Lawn People. How Grasses, Weeds, and Chemicals Make Us Who We Are* (Philadelphia: Temple University Press, 2007), 25–27; Kristoffer Whitney, ”Living Lawns, Dying Waters: The Suburban Boom, Nitrogenous Fertilizers, and the Non-point Source Pollution Dilemma,” *Technology and Culture* (51), no 3 (2010), 654–655.
- 107 A. Savonlahti, ”Asumalähiön ihannuus ja kurjuus,” *Puutarha* 7/1967: 412–413. Savonlahti ei viittaa Tapiolaan nimeltä mainiten, mutta kuvauksen nurmetetusta lajikohtaisesta täyttömaasta, joka on syrjäyttänyt rantanotkelman monimuotoisen luonnon tervaleppineen, puroineen, saniaisineen ja virmajuurineen, tunnistaa Otsonlahdeksi ja aution ja tuulisen vihreän kentän, jota raiheinän vihreä ja ruusunpunainen hallitsevat, Silkkiniityksi. Muutama vuosi myöhemmin myös Sauvo Henttosen ehdotti ilmeettömien, steriilien ja kalliiden nurmienten niityttämistä. Sauvo Henttonen, Tämäkin meidän tulee tietää ympäristöstämme, *Puutarha* 1/1972: 32–33.
- 108 Luonto-linssien läpi lukiessa havaitsee, että kysymykset ympäristöstä ja edelleen luonnosta – tai sen poissaolosta – ovat olleet läsnä arkkitehtuurin kirjoitetussa historiassa alusta asti muun muassa Vitruviuksen suosituksina paikallisiin luonnon tarjoamiin lähtökohtiin, ilmastoon ja vuodenaikojen vaihteluun mukautuvasta rakentamisesta. Vitruvius, *Arkkitehtuurista*, suomentaneet Panu Hyppönen, Lauri Ockenström & Aulikki Vuola (Helsinki: Gaudeamus, 2021), Ensimmäinen kirja, neljäs luku (4.1.–4.12).
- 109 Cronon, Chicago. *Natures’s Metropolis*, xix.
- 110 Mumford, *Kaupunkikulttuuri*, 3. Mumfordin merkitystä suomalaisten lähiöteorioiden tuotoille kuvaa, että arkkitehti Erik Kråkström kuvasi häntä 1965 ”lähiöajatuksen ylipapiksi”. Erik Kråkström, *Yleiskaavan maankäyttö*, teoksessa *Pohjoismaiden kaavoituskongressi Helsingissä 24.–26.8.1965* (Helsinki: Suomen Rakennustaiteen Museo, 1965), 46. *Kaupunkikulttuuri* käännettiin 1940-luvulla monelle kielelle, ruotsiksi 1942 ja suomeksi 1949. Hänen ajatuksensa kuuluvat Meurmanin ja von Hertzenin teksteissä. Englanninkielinen teos on *Asemakaavaopin lähdeluettelossa* ja *Koti vaiko kasarmi lapsillemme* -teoksen kuvasto ja retoriikka rakentuu von Hertzeniin suuren vaikutuksen tehneen Mumfordin käsikirjoittaman ja hänen ajatuksiaan visualisoivan *The City* (1939) pamflettielokuvan tavoin uuden vihreyttä pursuavan asuinympäristön ja ahtaan, meluisan kaupungin voimakkaille vastakkainasetteluille.
- 111 Yrjö Haila et al., Östersundomin osayleiskaavan kaupunkiekologinen ohjelma (Helsinki: Helsingin kaupunkisuunnitteluvirasto, 2010), 5; ks. myös Yrjö Haila, ”Kaupunki luonnonmuodostumana,” *Yhdyskuntasuunnittelu* (46), nro. 1 (2008): 6–23.
- 112 Mumford, *Kaupunkikulttuuri*, 482.
- 113 Saarikangas, ”Lähiötilan vyöhykkeet ja kerrokset,” 326–359; Hautamäki & Donner, ”Kaupungin muuttuvat luonnot,” 6–21.
- 114 Torbjörn Andersson, ”Naturen är vår trädgård” teoksessa *Den gröna storstaden*, red. Ulf Sörenson, Ulf (Stockholm: Samfundet S:t Erik Lind & Co, 2009), 56–59.
- 115 Johansson analysoi Eija-Liisa Ahtilan teoksia Jacob von Uexküllin maailman itsessään ja eläville olennoille todellistuvan maailman väliin asettuvan *Umweltin* käsitteen avulla. Elämänpiiristä ks. myös Yrjö Haila, ”Ympäristöherätys,” teoksessa *Ympäristöpolitiikka. Mikä on ympäristö, kenen politiikka*, toim. Yrjö Haila & Pekka Jokinen (Tampere: Vastapaino 2001), 43; Tim Ingold, ”Globes and Spheres. The Topology of Environmentalism,” teoksessa *Environmentalism. The View from Anthropology*, edited by Kay Milton (London: Routledge, 1993), 32, 40.
- 116 von Hertzen, *Koti vaiko kasarmi lapsillemme*, 21.

Lähdeluettelo

- Andersson, Torbjörn. ”Naturen är vår trädgård.” Teoksessa *Den gröna storstaden*, redigerad Ulf Sörenson, 56–71. Stockholm: Samfundet S:t Erik Lind & Co, 2009.
- Asetus rakennusasetuksen muuttamisesta* 791/1973.
- Asikainen, Eveliina. *Luontopolitiikka lähiöissä. Lähiöluonnon muotoutuminen Tampereen Hervannassa ja Vuoreksessa*. Tampere: Tampereen yliopisto, 2014.
- Asuin ympäristön suunnitteluperiaatteet*. Helsinki: Sisäasiainministeriö. Kaavoitus- ja rakennusosasto, 1975.
- Barad, Karen. ”Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter.” *Signs: Journal of Women and Society* 28, nro. 3 (2003): 801–831.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, NC: Duke University Press, 2007.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.
- von Bonsdorff, Pauline. ”Building and the Naturally Unplanned.” Teoksessa *The Aesthetics of Everyday Life*, edited by Andrew Light & Jonathan M. Smith, 73–91. New York: Columbia University Press, 2005.
- de Certeau, Michel. *L'invention du quotidien 1. arts de faire*. Paris: Gallimard, folio essais, 1980.
- Colomina, Beatriz. ”The Private Life of Modern Architecture.” *JSAH* 58, nro. 3 (1999): 462–471, <https://doi.org/10.2307/991540>
- Cronon, William. *Chicago. Nature's Metropolis*. New York: W. W. Norton & Co, 1991.
- William Cronon, ”The Trouble with Wilderness,” teoksessa *Uncommon Ground: Toward Reinventing Nature*, 69–90. New York: Norton, 1995.
- Deleuze, Gilles. *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit, 1988.
- Donner, Julia. *Kasvitarhasta puutarha kotiin. Naiset kotipuutarhan tekijöinä Suomessa 1870–1930*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 2015.
- Donner, Julia. ”Missä moderni – siellä puutarha.” Teoksessa *Unelma paremmasta maailmasta. Moderni puutarha ja maisema Suomessa 1900–1970*, toimittaneet Jyrki Sinkkilä, Julia Donner & Meri Mannerla-Magnusson, 12–25. Espoo: Aalto ARTS Books, 2016.
- Ervi, Aarne Ervi. ”Helsingin läntisten lähialueiden asemakaavallisesta kehittämisestä,” *Arkkitehti* nro. 1–2 (1956): 5–6.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1974. *Tarkkailla ja rangaista*. Suomentanut Eevi Nivanka. Helsinki: Otava, 1980.
- Gandy, Matthew. *Concrete and Clay. Reworking Nature in New York City*. Cambridge: The MIT Press, 2002.
- Gandy, Matthew. ”Urban Nature and Ecological Imaginary.” Teoksessa *In the Nature of Cities: Urban Political Ecology and the Politics of Urban Metabolism*, edited by Nik Heynen, Maria Kaika & Erik Swyngedouw, 63–72. London: Routledge, 2006.
- Haila, Yrjö. ”‘Wilderness’ and the Multiple Layers of Environmental Thought.” *Environment and History* 3, nro. 2 (1997): 129–147.
- Haila, Yrjö. ”Ympäristöherätys.” Teoksessa *Ympäristöpolitiikka. Mikä on ympäristö, kenen politiikka*, toimittaneet Yrjö Haila & Pekka Jokinen, 9–20. Tampere: Vastapaino, 2001.
- Haila, Yrjö & Lähde, Ville. ”Luonnon poliittisuus.” Teoksessa *Luonnon politiikka*, toimittaneet Yrjö Haila ja Ville Lähde, 7–36. Tampere: Vastapaino, 2003.
- Haila, Yrjö. *Retkeilyn rikkaus*. Helsinki: Taidete, 2004.

- Haila, Yrjö et al. *Östersundomin osayleiskaavan kaupunkiekologinen ohjelma*. Helsinki: Helsingin kaupunkisuunnitteluvirasto, 2010.
- Hankonen, Johanna. *Lähiöt ja tehokkuuden yhteiskunta. Suunnittelujärjestelmän läpimurto suomalaisten asuntoalueiden rakentamisessa 1960-luvulla*. Helsinki: Gaudeamus 1994.
- Hannikainen, Matti O. ”Näkökulma kaupunkiympäristön historiaan.” Teoksessa *Menneisyyden rakentajat. Teoriat historian-tutkimuksessa*, toimittaneet Matti O. Hannikainen, Mirkka Danielsbacka & Tuomas Teppora, Helsinki: Gaudeamus, 2018.
- Haraway, Donna. *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York & London: Routledge, 1989.
- Haraway, Donna. *Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.
- Hautamäki, Ranja & Julia Donner. ”Kaupungin muuttuvat luonnot.” *Tahiti* 9, nro. 2 (2019): 5–21, <https://tahiti.journal.fi/article/view/88067>
- Hautamäki, Ranja & Julia Donner. ”Representations of nature: The shift from forest town to compact city in Finland.” *Bebyggelsehistorisk tidskrift* 76: 44–62. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1573242/FULLTEXT01.pdf>
- Hautamäki, Ranja & Julia Donner. ”Modern living in a forest – landscape architecture of Finnish forest suburbs in the 1942–1960s.” *Geografiska Annaler, Series B, Human Geography* 104, nro. 3 (2022): 250–268, <https://doi.org/10.1080/04353684.2021.1989320>
- von Herten, Heikki. *Koti vaiko kasarmi lapsillemme*. Porvoo: WSOY, 1946.
- von Herten, Heikki. ”Tapiolan puutarha-kaupungin suunnittelusta,” *Arkkitehti*, nro. 1–2 (1956): 1–2.
- von Herten, Heikki & Paul D. Spreiregen *Building a New Town. Finland's New Garden City*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1971.
- Heynen, Nik, Maria Kaika & Erik Swyngedouw, toim. *In the Nature of Cities: Urban Political Ecology and the Politics of Urban Metabolism*. London: Routledge, 2006.
- Isenberg, Andrew C. toim. *The Nature of Cities*. Rochester: University of Rochester Press, 2006.
- Hirvensalo, Virve. *Modernin kaupungin luonto muutoksessa. Kahdeksan esimerkkiä suomalaisesta asuinalue-suunnittelusta*. Turku: Turun yliopisto 2006.
- Häyrynen, Maunu. *Maisemapuistosta reformipuistoon. Helsingin kaupunginpuistot ja puistopolitiikka 1880-luvulta 1930-luvulle*. Entisaikain Helsinki XIV. Helsinki: Helsinki-Seura, 1994.
- Hurme, Riitta. *Suomalainen lähiö Tapiolasta Pihlajamäkeen*. Helsinki: Suomen Tiedeseura, 1991.
- Iisakkila, Leena. *Maisema-arkkitehti ajan virrassa: maisema-arkkitehdin töitä ja ajatuksia neljän vuosikymmenen ajalta*. Helsinki: Puutarhaliitto, 2020.
- Ilonen, Juha. *Toinen Helsinki: Kortteleiden kääntöpuolen arkkitehtuuri*. Helsinki: Rakennustieto, 1996.
- Ingold, Tim. ”Globes and Spheres. The Topology of Environmentalism.” Teoksessa *Environmentalism. The View from Anthropology*, edited by Kay Milton, 31–42. London: Routledge, 1993.
- Irni, Sari, Meskus, Meskus & Oikkonen, Venla toim. *Muokattu elämä: teknotiede, sukupuoli ja materiaalisuus*. Tampere: Vastapaino, 2014.
- Johansson, Hanna. ”Antroposeenin aika ja taidehistoria humanistisena (luonnon) tieteenä.” Teoksessa *Taiteen kanssa maailman*

- äärellä. *Kirjoituksia ihmiskeskeisestä ajattelusta ja ilmastonmuutoksesta*, toimittaneet Hanna Johansson & Anita Seppä, 146–170. Helsinki: Parvs, 2021.
- Junnilainen, Lotta. *Lähiökylä. Tutkimus yhteisöllisyydestä ja eriarvoisuudesta*. Tampere: Vastapaino, 2019.
- Juntto, Anneli. *Asuntokysymys Suomessa. Tope- liuksesta tulopolitiikkaan*. Helsinki: Asun- tohallitus, 1990.
- Jännes, Jussi. ”Tapiolan maisemahuollosta ja puutarhasuunnittelusta. Pyrkimyksiä ja ko- kemuksia,” *Asuntopolitiikka* 4/1964: 5–7.
- Koivukylä 2. Kaavarunkosuunnitelma* 1969. Helsingin maalaiskunta, 1969.
- Kortteinen, Matti. *Lähiö. Tutkimus elämän- tapojen muutoksesta*. Helsinki: Otava, 1982.
- Kråkström, Erik. *Yleiskaavan maankäyttö*, teoksessa *Pohjoismainen kaavoituskongressi Helsingissä 24.–26.8.1965*, 41–51. Helsinki: Suomen Rakennustaiteen Museo, 1965.
- Kummala, Petteri. *Tämä ei ole luontoa!: Hy- bridi, ympäristön luovuus ja urbaani mo- nimuotoisuus: Kaupunkiluonnon esteettiset ulottuvuudet Helsingin keskustan kaupunkiti- lassa*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 2016.
- Lahti, Juhana. *Arkkitehti Aarne Ervin moder- ni kaupunkisuunnittelu pääkaupunkiseudul- la*. Helsinki: Taidehistorian seura, 2006.
- Latour, Bruno. *Nous n'avons jamais été mo- dernes*. Paris: Éditions La Découverte, 1991.
- Latour, Bruno. *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*. Cam- bridge, MA: Harvard University Press, 2004.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Ox- ford: Oxford University Press, 2005.
- Leikkialueiden suunnittelu*. Helsinki: Sisäasi- ainministeriö. Kaavoitus- ja akennusosas- to, 1974.
- McHarg, Ian. *Design with Nature*. New York: The Natural History Press, 1969.
- Mack, Jennifer. ”Impossible nostalgia: green affect in the landscapes of the Swedish Mil- lion Programme,” *Landscape research* (46), nro. 4 (2021), 558–573.
- Mannerla-Magnusson, Meri. ”Pientilal- ta lähiöön.” Teoksessa *Unelma paremmasta maailmasta. Moderni puutarha ja maise- ma Suomessa 1900–1970*, toimittaneet Jyrki Sinkkilä, Julia Donner & Meri Mannerla- Magnusson, 92–101. Espoo: Aalto ARTS Books, 2016.
- Markus, Thomas A. *Buildings and Power*. London: Routledge, 1993.
- Meurman, Otto-I. *Asemakaavaoppi*. Helsin- ki: Otava, 1947.
- Matinkylän keskeisten alueiden inventointi, arvotus ja kehittämisperiaatteet*. Arkkitehti- toimisto Kristina Karlsson; Kati Salonen ja Mona Schalin Arkkitehdit (Espoo: Espoon kaupunki, 2019).
- Mikkola, Kirmo. *Metsäkaupungin synty. Funktionalismin kaupunkisuunnittelun aate- historia*. Lisensiaatintyö. Espoo: Teknillinen Korkeakoulu, 1972.
- Moll, Veera & Essi Jouhki. ”Leikin paikka: Rakennettujen leikkiympäristöjen kehitys 1970-luvun Helsingissä.” *Yhdyskuntasuun- nittelu* 59, nro. 1 (2021), 10–32. [https:// journal.fi/yhdyskuntasuunnittelu/article/ view/99337/65446](https://journal.fi/yhdyskuntasuunnittelu/article/view/99337/65446)
- Mumford, Lewis. *Kaupunkikulttuuri*. Por- voo: WSOY, 1949. Suomentanut Lassi Hut- tunen. Alkuteos *The Culture of Cities*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1938.
- Männistö-Funk, Tiina. ”What Kerbstones Do: A Century of Street Space from the Per- spective of One Material Actor.” *Cultural History* 10, nro. 1 (2021): 61–90.
- Niemelä, Jari et al. *Urban Ecology: Patterns, Processes, and Applications*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

- Nikula, Riitta. ”Asuntopolitiikka ja kaupunki - ohjelma ja todellisuus.” Teoksessa *Sankaruus ja arki. Suomen 50-luvun miljö*, toimittanut Riitta Nikula, 77–95. Helsinki, Suomen Rakennustaiteen Museo), 1994.
- Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. London: Penguin Books [1955] 1987.
- Pihlajamäen maisemaselvitys. Pihlajamäen inventoinnit, osa III*. Helsinki: Helsingin kaupunkisuunnitteluvirasto, 2003.
- Piispanen, Minna. ”Viheralueiden suunnittelu ja rakentaminen.” Teoksessa *Pihlajamäen arvot ja asenteet. Suojelun viitekehystä hakemassa. Pihlajamäen inventoinnit, osa 1*, toimittanut Riitta Salastie, 99–122. Helsinki: Helsingin kaupunkisuunnitteluvirasto, 2003.
- Robbins, Paul. *Lawn People. How Grasses, Weeds, and Chemicals Make Us Who We Are*. Philadelphia: Temple University Press, 2007.
- Roivainen, Irene. *Sokeripala metsän keskellä: Lähiö sanomalehden konstruktiona*. Helsinki: Helsingin kaupungin tietokeskus, 1999.
- Rossi, Aldo. *L'Architettura della Città*. Milano: CittàStudiEdizione, 1966.
- Ruokonen, Ria. ”Tapiolan maisemasuunnittelu.” Teoksessa *Sankaruus ja arki. Suomen 50-luvun miljö*, toimittanut Riitta Nikula, 115–131. Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo, 1994.
- Ruokonen, Ria 2003. ”Kädenjälkiä maisemassa – Tapiolan viheralueet”. Teoksessa *Tapiola. Elämää ja arkkitehtuuria*, toimittanut Timo Tuomi, 90–111. Helsinki: Rakennustieto, 2003
- Saarikangas, Kirsi. *Asunnon muodonmuutoksia. Puhtauden estetiikka ja sukupuoli modernissa arkkitehtuurissa*. Helsinki: SKS, 2002.
- Saarikangas, Kirsi. *Eletyt tilat ja sukupuoli*. Helsinki: SKS, 2006.
- Saarikangas, Kirsi. ”Lähiötilan vyöhykkeet ja kerrokset. Rakennukset ja ympäristö pääkaupunkiseudun 1950–1970-luvun lähiöissä,” teoksessa *Ympäristömytologia*. Kalevalaseuran vuosikirja 93, 326–359. Helsinki: SKS, 2014.
- Saarikangas, Kirsi. ”Sandboxes and Heavenly Dwellings. Gender, Agency, and Modernity in Lived Suburban Spaces in the Helsinki Metropolitan Area in the 1950s and 1960s.” *Home Cultures* 11, nro. 1 (2014): 33–64.
- Saarikangas, Kirsi. ”Asukkaat ja maisema liikkeessä. Lähiörakentaminen ja asumisen mullistus 1960-luvulla.” Teoksessa *Värikäämpi, iloisempi, hienostuneempi. Näkökulmia 1960-luvun arkkitehtuuriin*, toimittaneet Juhana Lahti & Eija Rauske, 67–93. Helsinki: Suomen arkkitehtuurimuseo, 2016.
- Saarikangas, Kirsi. ”Urban Environments.” Teoksessa *Gender: Nature. Macmillan Interdisciplinary Handbooks: Gender*, edited by Iris van der Tuin, 217–234. Farmington Hills, MI: Macmillan Reference, 2016.
- Sanders, Joel. ”Human/Nature: Wilderness and the Landscape/Architecture Divide.” Teoksessa *Groundwork: Between Landscape and Architecture*, edited by Diana Balmori & Joel Sanders, 12–33. New York: The Monacelli Press, 2011.
- Savolainen, Sulo. ”Aikalaisnäkökulma Pihlajamäen suunnitteluun: Hakan alueen suunnittelu ja rakentaminen 1959–1964, tietoja suunnittelijoista ja avustajista.” Teoksessa *Pihlajamäen arvot ja asenteet. Suojelun viitekehystä hakemassa. Pihlajamäen inventoinnit, osa 1*, toimittanut Riitta Salastie, 147–152. Helsinki: Helsingin kaupunkisuunnitteluviraston julkaisu 2003:5.
- Savonlahti, A[nni]. ”Asumälähiön ihannuus ja kurjuus,” *Puutarha* 7/1967: 412–413
- Sinkkilä, Jyrki, Donner, Julia & Mannerla-Magnusson, Meri toim. *Unelma paremmasta maailmasta. Moderni maisema ja puutarha Suomessa 1900-1970*. Espoo: Aalto ARTS Books, 2016.

Soper, Kate. *What Is Nature? Culture, Politics, and the Non-Human*. Oxford: Blackwell, 1995.

Spirn, Anne Whiston. *The Granite Garden: Urban Nature and Human Design*. New York: Basic Books, 1984.

Spirn, Anne Whiston. "Constructing Nature: The Legacy of Frederick Law Olmsted", teoksessa *Uncommon Ground: Toward Reinventing Nature*, edited by William Cronon, 91–113. New York: Norton, 1995.

Strengell, Gustaf. *Kaupunki taideluomana: Silmäys historialliseen kaupunkirakennustaiteseen*. Helsinki: Otava, 1923.

Sörlin, Sverker. "Environmental Turn in the Human Sciences," *The Institute Letter*, Summer 2014 (Princeton: Institute for Advanced Study). <https://www.ias.edu/ideas/2014/sorlin-environment>

Ilmo Valjakka. "Ympäristön rakentuminen ja Tapiola." Teoksessa *Raportti rakennetusta ympäristöstä. Aarne Ervin arkkitehtuuria*, toimittanut Pentti Solla, 114–129. Helsinki: Suomen Arkkitehtiliitto, 1970.

Williams, Raymond. "Luontokäsitykset" Teoksessa *Luonnon politiikka*, toimittaneet Yrjö Haila & Ville Lähde, 67–104. Tampere: Vastapaino, 2003

Williams, Raymond. *The Country and the City*. New York: Oxford University Press, 1973.

Yhteiselo – Ihminen, eläin ja luonto Kiasman kokoelmassa. Helsinki: Kiasma, 2019.

Wakeman, Rosemary. *Practicing Utopia. An Intellectual History of the New Town Movement*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2016.

Whitney, Kristoffer. "Living Lawns, Dying Waters: The Suburban Boom, Nitrogenous Fertilizers, and the Nonpoint Source Pollution Dilemma." *Technology and Culture* 51, nro. 3 (2010): 652–674.

KUVALLINEN KÄÄNNE KOHTI EKOLOGIAA

Ihmisen ja muun luonnon välisyydestä II¹

doi.org/10.23995/th.s.673.c1190

Elokuva on yksi ihmiskeskeisimmistä kuvantekemisen mediuumeista. Se on kehittynyt ihmisen ympärille, ja sen teknologiaa ja käyttöä on ohjannut ihminen.² Suomalainen taiteilija Eija-Liisa Ahtila on haastanut elokuvan ihmiskeskeisyyttä erityisesti 2010-luvulla tekemissään liikkuvan kuvan teoksiaan ja kysynyt, miten elokuva voisi huomioida muiden lajien olemisen tapoja paremmin. Ahtila on siirtynyt tarkastelemaan erilaisten inhimillisten ja ei-inhimillisten asioiden välisyyttä, aiemman ihmisen sisäisyyden tai ihmisten välisyyden sijasta.

Ahtilan työlle niin keskeinen liikkuvalla kuvalla ajattelu³ on säilynyt hänen työskentelyssään edelleen keskeisenä. Taiteilija tekee välineellään näkyväksi yhteyksiä ja synnyttää eräänlaisia ajattelun konstellaatioita ja visuaaliskielellisiä assosiaatioketjuja. Nämä taas synnyttävät uusia havaitsemin malleja ja todellisuuden hahmottamisen tapoja.

Ahtilan elokuvallisessa ajattelussa tapahtunut 'käännös' voidaan paikantaa Neitsyt Marian ilmestyksestä kertovaan liikkuvan kuvan installaatioon *Marian ilmestys* (2010). Teoksessa keskitytään Luukkaan evankeliumissa kerrottuun kohtaukseen, jossa enkeli ilmoittaa Marialle, että hän sikiää Pyhästä Hengestä ja synnyttää Jeesus-lapsen, jota kutsutaan Jumalan Pojaksi. Ahtilan elokuvassa tämä monien, erityisesti renessanssiajan taiteilijoiden suosima aihe on siirretty

tähän päivään, ja kohtaus toteutetaan uudelleen taiteilijan työhuoneella. Me katsojat saamme seurata kohtauksen harjoituksia, jotka päätyvät enkelin ja Marian kohtaamiseen. Keskeistapahtuman lisäksi elokuva vihjaa Ilmestyksen jälkeisiin mutta Jeesuksen syntymää edeltäviin tapahtumiin. Ihmisesiintyjien lisäksi elokuvassa on mukana korppi, kirjekyyhkyjä, kaksi aasia sekä joukko täytettyjä eläimiä.

Teoksessa ihminen elää yhdessä muiden eläinlajien kanssa, mutta ei pyri aktiivisesti ymmärtämään eikä myöskään inhimillistämään eläimiä. Ihminen antaa eläimen olla ihmisen rinnalla mutta vieraana. Ihmisen

Kuva 1. Eija-Liisa Ahtila, *Marian Ilmestys*, 2010, yksityiskohta.
Kuva: Jukka Rapo, Crystal Eye, kaikki oikeudet pidätetään.



Kuva 2. Eija-Liisa Ahtila, *Marian ilmestys*, 2010. Kuva: Crystal Eye, kaikki oikeudet pidätetään.



aktiivinen yritys ymmärtää toislajista ilmenee oikeastaan vain kohtauksessa, jossa elokuvassa esiintyvät henkilöt tutustuvat aasien elämään tallilla. Aasien hoitaja kertoo heille eläinten käyttäytymisestä ja opettaa olemaan aasin kanssa luottavaisesti.

Ahtilan *Marian ilmestys* -teos perustuu käsitykseen, että meidän ihmisten kokemus maailmasta ei ole ainoa mahdollinen todellisuuden hahmottamisen ja kokemisen muoto. Elokuvan tietoteoreettisena lähtökohtana toimii biologi Jacob von Uexküllin (1864–1944) 1900-luvun alussa kehittelemä Umweltin käsite. Sen mukaan eri eläinlajit asuttavat rinnakkaisia aikatilallisia maailmoja, joista ihmisillä ei voi olla mitään kokemuksellista tietoa.⁴

Von Uexküllin ajattelu tarjoaa mahdollisuuden ymmärtää rinnakkaisten maailmojen teemaa. Ahtilan käyttämässä merkityksessä Umwelt asettuu maailman itsessään ja eläville olennoille todellistuvan maailman välille, ja näin se toimii objektiivisen ja subjektiivisen ympäristön välittäjänä. Umwelt kehkeytyy toiminnassa ja käyttäytymisessä, eikä sillä täten ole välitöntä yhteyttä maantieteelliseen ympäristöön.

Tällainen elinympäristö konstituoituu jo ennen kuin ympäristöä varsinaisesti tie-

dostetaan eli silloin, kun organismilla on toimintaa aiheuttavia stimulaatioita. Koska eri eläinlajeilla on erilaisia ominaisuuksia, niiden elinympäristöt myös poikkeavat toisistaan. Alkeelliset eläimet eivät esimerkiksi vastaa ympäristöönsä ja siksi niiden ympäristö on suljettu. Kehittyneemmällä eläimillä Umwelt taas on luonteeltaan avautuva, jolloin eläimet myös muovaavat ympäristöään aktiivisesti.

Ranskalainen filosofi Maurice Merleau-Ponty pohtii parikymmentä vuotta von Uexküllia myöhemmin tämän ympäristön käsitteisiin sisältyvän työn filosofisia mahdollisuuksia Collège de Francesta 1956–60 pitämillään luennoilla.⁵ Merleau-Ponty korostaa Umweltin käsitteen ohjaavan meidät pois kartesiolaisesta dikotomiasta, jossa mekanistinen ja subjektikeskeinen ajattelu nähdään toistensa vastakohtina. Umweltissa tietoisuuden ja koneen suhteet sekä niiden keskinäiset asemat ovat vain saman asian muunnelmia (engl. *variations*).⁶

Merleau-Ponty esittää, että Umweltin käsite on radikaalisti uusi tapa ajatella ympäristöä, sillä se sekä kumoaa asioiden ja subjektin oman luonnon välisen vastakkainasettelun että sallii elävän organismin, ja sen toiminnan tilallisen ja



Kuva 3. Eija-Liisa Ahtila, *Marian Ilmestys*, 2010. Kuva: Marc Domage, Crystal Eye, kaikki oikeudet pidätetään.

ajallisen tarkastelun samanaikaisesti. Merleau-Ponty kuvaa *Umweltia* unenomaiseksi, kummittelevaksi tietoisuudeksi. Tai se on kuin verkosto, jonka eliöt tai ihmiset punovat itsensä ja maailman välille.⁷

Olennaista on, että näitä erilaisia elin-tiloja tai verkostoja voi olla useita samassa ympäristössä, ikään kuin sisäkkäisesti. Meidän ihmisten *Umwelt* pitää sisällään toisia elinympäristöjä, mikä tekee mahdolliseksi sen, että olemme tietoisia toisista eläinlajeista, vaikka emme voi asettua näiden paikalle. Samalla tavoin meidän *Umwelt* sijoittuu jonkin toisen elinympäristöön. Von Uexküllia seuraten me voimme oivaltaa, että elämme ”korkeampien” tai ”toisten” todellisuuksien ympäröiminä, joita emme kuitenkaan ole kykeneviä näkemään.⁸

Umweltin käsite avaa ekologisen näkökulman maailmaan ja eri lajien keskinäiseen kunnioitukseen. Ahtilan *Marian ilmestyksessä* käsite mahdollistaa myös pyhän ja ihmeen kokemuksen siten, että ihmeestä tulee teok-

sen aihe. Ihmeeseen ei kuitenkaan viitata missään elokuvan kohdassa suoraan. Lähimmäksi sitä tullaan elokuvan alun keskustelussa Marian neitseellisestä sikiämisestä, johon elokuvassa mukana olevista esiintyjistä uskoo vain yksi, Marian rooliin asettuva nuori nainen Satu. Ihme näyttäytyy Ahtilan teoksessa juuri eri olentojen: ihmisten ja eläinten välisenä rinnakkaisuutena, jossa toisen annetaan olla niin kuin se on.

Myös *Marian ilmestys* -elokuvasta kirjoittaneet tutkijat, kuten Mieke Bal ja Cary Wolfe korostavat teoksen kohdalla ihmeen kokemuksen ja toislajisten välistä yhteyttä. Heidän mukaansa elokuva ehdottaa, että kokemus ihmeestä on mahdollinen vain sikäli, kun hyväksymme toisen lajin absoluuttisen vierauden, olkoonkin että tuo eläin on meille samalla tavattoman tuttu. Tuttuus on kuitenkin tuttuutta vain siinä määrin kuin meidän on mahdollista tuntea tuo eläin. Juuri tämä erityinen vierauden hyväksyminen voi avata ymmärryksemme

toisia lajeja, ja kenties myös toisia saman lajin edustajia kohtaan. Samasta syystä filosofi Jacques Derrida liittää eläimen fiktion, sillä se mitä eläin itsessään on, voidaan sanoa vain ja ainoastaan fiktion keinoin.⁹

Mieke Bal hahmottaa Ahtilan teoksen kohdalla tätä ihmeen kokemusta todetessaan, että ”Näkemisen ihme tapahtuu vain, jos antaa toisen olla, vaikkei itse näkisikään, mitä toinen näkee”. Toisessa yhteydessä Cary Wolfe taas huomioi, että Maria, joka katsoo taakseen, ei näekään enkeliä vaan aasin, jonka hän oli ajatellut itseään alempiarvoiseksi. Wolfe päättää esseensä eräänlaiseen luottamuksen, uskon ja ihmeen väliseen yhteyteen. Hänen mukaansa: ”kysymys ei koske sitä oletko ihminen vai eläin, pyhä vai maallinen, vaan pikemmin – kuten näyttelijä, joka huudahtaa: ’Olen enkeli, vain kiepsahtaakseen ylösalaisin – ’voinko luottaa, että otat minut kiinni, jos tipun?’”¹⁰

Nämä tulkinnat näyttäisivät käyvän yksiin paitsi Ahtilan liikkuvan kuvan teoksen myös von Uexküllin *Umweltin* sisältyvän filosofisen oivalluksen kanssa. Merleau-Ponty tähdentää omassa fenomenologisessa

tulkinnassaan, että von Uexküll tekee irtioton kanttilaisesta vapauden ideasta, jossa vapaus on toiminnan vapautta, mikä vahvistetaan päätöksenteolla. Von Uexküllin ajattelu tähtää rakenteelliseen vapauteen. Tällainen vapaus muistuttaa, kuten Merleau-Ponty asian ilmaisee, ”melodian teemaa”; vapaus kummittelee eläinten todellistumisen tavoissa mutta ei milloinkaan ole eläimen käyttäytymisen päämäärä.¹¹

Edellä esitin, että Ahtilan elokuvallisessa ajattelussa¹² tapahtui *Marian ilmestyksen* myötä käänne, jolloin hän alkoi etsiä tapoja kuvata ihmisen, eläinten ja pyhän välisiä suhteita. On myös mahdollista väittää, että selvä temaattinen käänne tapahtui jo vuonna 2007 yksikanavaisessa elokuvassa *Kalastajat* (2007). Siinä länsiafrikkalaiset kalastajat pyrkivät veneineen merelle kalaan, mutta ajautuvat toistamiseen aaltojen painosta takaisin rantaan. Yhteen tapahtumaan keskitetty teos on eräällä tavalla Ahtilan kunnianosoitus romantiikan esteettiselle perinnölle, joka kulminoituu usein juuri merimaiseman rajattomuuteen, mahtipontiseen, yleväksi määriteltyn voimaan.

Kuva 4. Eija-Liisa Ahtila, *Kalastajat* (*Etydit*, no. 1), 2007. Kuva: Pirje Mykkänen, Crystal Eye, kaikki oikeudet pidätetään.





Kuva 5. Théodore Géricault, *Medusan lautta*, (*Le Radeau de la Méduse*), 1818–19. Louvren museo. Kuva: Wikimedia Commons.

Teoksen ilmeinen taidehistoriallinen viitatuskohta on Théodore Géricault'n *Medusan lautta* (1818–19), jota pidetään romantiikan ajan eräänä avainmaalauksena. *Medusan lautan* tapahtumapaikka on Senegalin rannikko, ja sen poliittinen sisältö ei koske vain eettisyyttä toista kanssaihmistä vaan myös toisia rotuja, ihonvärejä ja kansalaisuuksia kohtaan. Siinä missä Géricault'n maalaus myös Ahtilan *Kalastajat* kuvaa ihmisen taistelua luonnonvoimia vastaan, ja ihmisen pienuutta luonnon mittamaattomuuden ja hallitsemattomuuden rinnalla.

Toisin kuin romantiikan perinnössä, jossa ihminen ylevän luonnonelementin kohdatessaan tulee tietoiseksi omasta subjektiivuudestaan ja sen rajallisuudesta, korostuu *Kalastajissa* ihmisten välinen yhteistoiminta. Meri ei kummassakaan maalauksessa ole kohde, jota kontemploidaan vaan elementti ja energia, jonka kanssa on tultava toimeen. *Medusan lautan* historiallisia tapahtumia ohjasi keskinäinen kamppailu, riisto ja eloonjäämisvietti, kun taas *Kalastajissa* korostuu miesten välinen keskinäinen solidaarisuus.

Jos jatkamme Ahtilan tuotannon seuraamista ajallisesti taaksepäin, voimme huomata, että hän on käsitellyt ihmisen ja muiden lajien välistä teemaa jo paljon aikaisemmin. Valokuvasarja *Koirat purevat* (1990) havainnollistaa Ahtilan tuotannon temaattista jatkumoa, taiteilijan kuvallisen ajattelun kehityksen suuntaa. *Koirat purevat* on valokuvasarja, jossa alaston nainen tekeytyy koiraksi: asettuu sängyn päälle erilaisiin koiralle tyypillisiin asentoihin ja ilmeilee kuin koira puolustaessaan tai hyökätessään. Valmistusajankohtansa näkökulmasta kuvassa oleva henkilö on luonteva ajatella taiteilijaksi, joka suuntaa huomion primitiivisiin tai järjen vastakohtana pidettyihin emotioihin sekä leikkien taiteilijuuden, naisen ja koiran roolimalleilla.¹³ 1990-luvun alun kontekstissa *Koirat purevat* näyttäytyy postmodernina teoksena, joka osallistuu feministiseen politiikkaan käyttämällä hyväkseen postmodernia ironiaa.

Kuvasarja samastaa naisen ja koiran; molempia on mahdollista opettaa tottelemaan auktoriteetin eli miehen ääntä. Sekä koira

Kuva 6. Eija-Liisa Ahtila, *Vaakasuora*, 2011. Kuva: Adrian Villalobos, Crystal Eye, kaikki oikeudet pidätetään.



että nainen edustavat perinteisessä länsimaisessa ajattelussa hierarkkisesti vähempiarvoista suhteessa mieheen ja suhteessa ihmiseen. Derrida toteaa: ”Auktoriteetti ja autonomia ovat, [- -] osoitettu miehelle pikemmin kuin naiselle ja naiselle pikemmin kuin eläimelle.”¹⁴ Derrida tähdentää, että ainoastaan aikuiselle, vahvalle ja viriilille miehelle on kulttuurissamme kuulunut täysi subjektius. Hän myös huomaa, että samalla hetkellä, kun tätä subjektin skeemaa on alettu purkaa, on näille muille eli ”naisille ja/tai kasvissyöjille” alettu antaa niin etiikassa, juridiikassa kuin politiikassa subjektin asema.¹⁵

Tämän päivän katsojalle *Koirat purevat* teoksen feministinen sisältö on auttamatta heikentynyt tai muuttunut. Vuonna 1990 kun Ahtila kuvasi *Koirat purevat* -teostaan ja Jacques Derrida kävi Jean-Luc Nancyn kanssa keskustelua lihansyönnistä, fallisuudesta ja subjektuudesta, oli kysymys sukupuolten välisestä tasa-arvosta päivänpolttava, ja niin ikään keskustelu identiteetistä, ja sen dekonstruktiosta keskeinen.¹⁶ Nyt kuvasarjan katsomista ja Derridan ja Nancyn välisen keskustelun lukemista ohjaa posthumanistinen tulkinta. Siinä lajien ja sukupuolten

väliset rajat liudentuvat ja subjektuuden sijaan puhutaan lajien välisestä etiikasta, joka koskee nykyisin suhtautumistamme eläimiin mutta yhä selvemmin myös kasveihin.¹⁷

Ja juuri feministien piirissä syntyi ensimmäiseksi tarve ajatella sukupuolen ja lajien, tai ihmisen, koneen ja eläimen välisiä suhteita uudelleen, varhaisena esimerkkinä Donna Harawayn kirjoitukset.¹⁸ Haraway on osoittanut 1970-luvulta alkaen, että feministinen ajattelu kulkee välttämättä kohti posthumanismia, joka määrittelee radikaalisti uudelleen luonnon, sukupuolen ja lajien väliset suhteet. Nykykatsojalle Ahtilan *Koirat purevat* on niin ikään teos, joka nostaa esille lajienvälisyyden ja ihmisen (naisen) ja eläimen (koiran) samankaltaisuuksia sekä biologisena että sosiaalisina toimijoina.

Marian ilmestystä (2010) seuranneina vuosina Ahtila on jatkanut lajienvälisen kommunikaation käsittelyä teoksessaan *Tutkimuksia draaman ekologiasta I* (2014) ja sitä edeltäneessä *Vaakasuora*-nimisessä liikkuvan kuvan installaatiossa (2011).

Näissä teoksissa kyse on mittakaavan siirrosta, ja aivan keskeisesti myös liikkuvan kuvan mediumista. Huomaamme, että kyse

on jälleen aiheista, jotka ovat kulkeneet mukana taiteilijan tuotannossa alusta alkaen. Nyt huomio ei kuitenkaan ole ihmisen sisä- ja ulkopuolisen maailman välisen rajan rikoutumisesta tai häiriintymisestä. Uusissa teoksissa huomio suunnataan ulos ihmisen mielestä ympäristöön. Näissä kahdessa teoksessaan Ahtila ottaa myös selvemmin kantaa maiseman kuvatyyppeihin, joka on kulkenut mukana hänen tuotannossaan aina, nousematta varsinaisesti omaksi aiheekseen.

Vaakasuora liikkuvan kuvan teos kuvaa kuudella valkokankaalla horisontaalisesti suurta kuusipuuta. Teoksen kirjallisessa kuvauksessa Ahtila toteaa, että on päätynyt tällaiseen ratkaisuun huomattuun, että tämä olisi mahdollisin tapa tehdä muotokuva kuusesta, joka ei vääristä kuusipuun mittakaavaa. Jos kuusi kuvattaisiin niin kaukaa, että se mahtuisi kokonaisuutena yhteen otokseen, se ei olisi kuva kuusesta vaan maisemanäkymästä, joka sisältää kuusen.¹⁹

Kuuden valkokankaan elokuvallinen ratkaisu sekä teoksen sijoittaminen vaakatasoon on ainoa keino saada koko kuusi mahtumaan esitystilaan. Ahtilan elokuvalliseen kerrontaan ja ongelmanratkaisuun on tullut jälleen uusi näkökulma. Aikaisemmin Ahtilaa on ajanut sellaiset kysymykset kuin, miten saada liikkuvalla kuvalla ja kuvien rinnastuksilla esiin psyyken hajoaminen, trauma, koiran tai läheisen kuolema, ihmiseen sisäänrakennettu paha, välivallan potentiaalisuus ja niin edelleen. Tällä kertaa ongelma on paljon yksinkertaisempi; miten kuvata elokuvalla kokoa, kuusipuun fysiologista mittakaava.

Vaakasuora on siis Ahtilan yritys tehdä kuusen muotokuva. Mutta mitä kuusen muotokuva voi tarkoittaa? Voidaan helposti väittää, että ajatus muotokuvasta ei kerta kaikkiaan sovellu kuusen eikä muunkaan kasvin kuvatyypiksi. Sama asia näyttäisi koskevan myös eläintä. Perinteisesti muotokuvia eläimistä on nimittäin tehty ainoastaan silloin, kun ne ovat olleet jonkin merkittävän

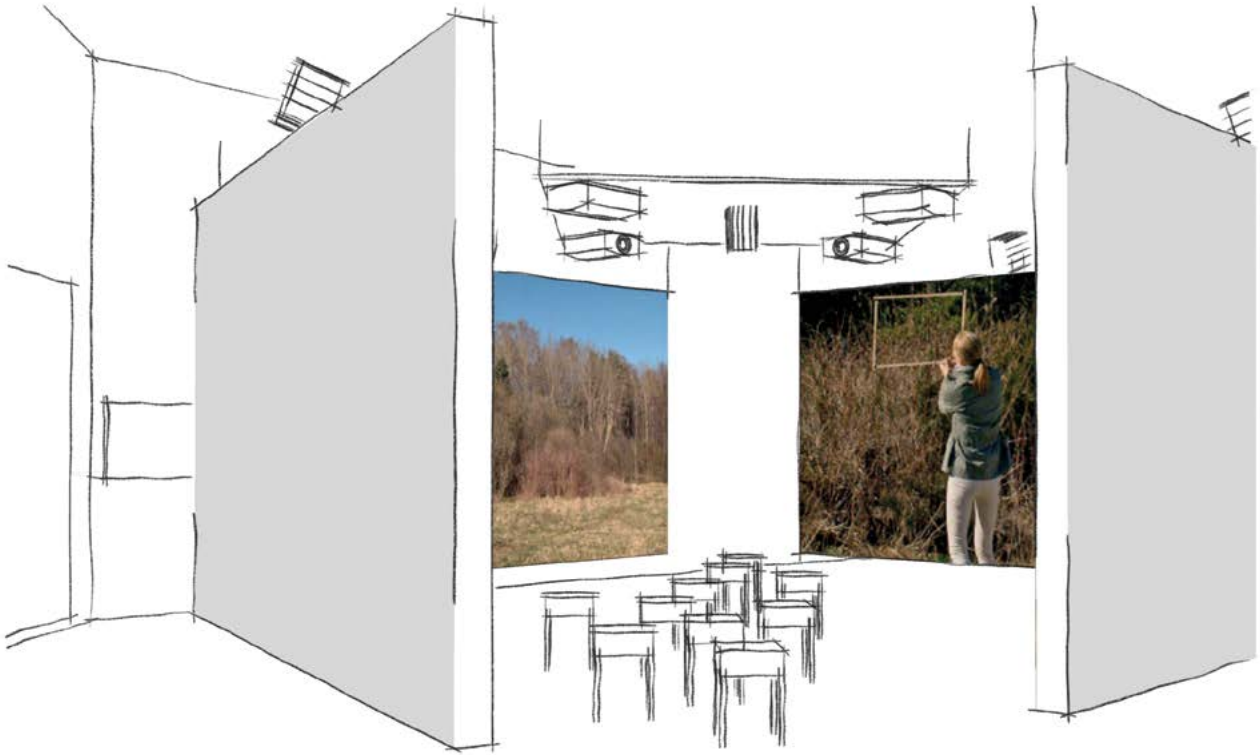
henkilön lemmikkejä, jolloin ne ovat saaneet ikään kuin edustaa omaa isäntäänsä.²⁰

Ahtilan teoksen kohdalla onkin ehkä osuvampaa puhua kuusen lajityypillisestä esityksestä, jolla ei enää 2010-luvulla voi kuitenkaan olla tieteellistä merkitystä, kuten vaikkapa 1700-luvun ja 1800-luvun kasvikuvauksissa. Kuusi edustaa tässä omaa lajiansa, ei varsinaisesti juuri tälle singulaarille kuuselle erityisiä ominaisuuksia. Katsojan on mahdotonta tunnistaa tämä singulaari kuusi metsässä, mikä olisi edellytys muotokuvalle.

Jos kuitenkin palautamme mieliin muotokuvan varhaisen käytön, huomaamme olevamme kenties sittenkin muotokuvataiteen äärellä katsoessamme *Vaakasuoraa*. Nimitäin syntyessään 1300-luvulla muotokuvaa tarkoittavat sanat *ritratto* (ital.), *portrait* (ransk. ja engl) ja *potretti* mukailivat latinan verbiä 'protrahere', joka tarkoittaa esiin tuomista tai esiin nostamista eli näyttämistä. Vasta 1600-luvulla sana alkoi tarkoittaa pelkästään ihmisyksilöä esittävää kuvaa.²¹ Potretti on toisin sanoen kuva ja erityisesti sellainen, joka näyttää kohteen ominaisuuksia tai piirteitä, jotka eivät aiemmin ole olleet näkyvissä tai tiettävissä.

Vaakasuora olkoon siis kuusen muotokuva, ja juuri muotokuvana oleminen liittää sen poliittisen ekologian piiriin. Muotokuvattun henkilön singulaarisuuden sijaan olennaiseksi nousee toisen lajin – kuusen – erityisyys, mutta tällä kertaa ei sen tieteelliset tai luonnonhistorialliset ominaisuudet tai typologisoitavat piirteet vaan puun ainutlaatuisuus tavallisena suurena kuusipuuna.

Vaakasuora-teoksen kohdalla tämä muotokuvalla edellytettävä 'esiin nostaminen' tarkoittanee paitsi kuusen suurta kokoa myös meidän optisten katselu- ja tallennuslaitteiden kyvyttömyyttä näyttää asioita niiden omissa ominaisuuksissa. *Vaakasuoran* oivallus on tässä: se kieltäytyy sopeuttamassa konkreettista luontokappaletta olemassa oleviin tiedon rakenteisiin. Tässä mielessä se toimii päinvastoin kuin mikroskooppi, joka



Kuva 7. Eija-Liisa Ahtila, *Tutkimuksia draaman ekologiasta I*, 2014, installointiluonnos. Kuva: Crystal Eye, kaikki oikeudet pidätetään.

aikanaan auttoi näkemään tarkemmin mutta unohtaen samalla asioiden mittakaavan.²²

Vaakasuoraa seuranneessa elokuvassa *Tutkimuksia draaman ekologiasta I* (2014) lähtökohta on sen nimen mukaisesti kysymys siitä millainen voisi olla draaman ekologia? Mikä on draaman tapa osallistua eliöiden ja niiden ympäristön välisiin suhteisiin, sillä tavoin, että ihminen ei ole hierarkkisesti muita ”ylempänä”? Samalla teos on tutkielma ihmisen rajallisesta tavasta havaita maailman monimuotoisuutta sekä niistä keinoista, joilla erityisesti liikkuvan kuvan perintö on kykenevä tätä tilannetta muuttamaan.

Kolmelle seinälle projisoitu liikkuvan kuvan installaatio tapahtuu suomalaisessa lähiluonnossa; pellolla, metsän laidassa, ilmassa, tallin ympäristössä, pihamaalla ja sisällä talossa. Teos rakentuu ihmisnäyttelijän esittämän luentoperformanssin ympärille. Ihmisnäyttelijän lisäksi teoksessa esiintyy myös joukko ihmisakrobaatteja, hevonen,

koira, lintuja, puita, pensaita. Ihmisnäyttelijä toteaa heti alussa, että ”esityksen lähtökohdaksi on elokuvan ihmiskeskeisyys”. Teoksessa hahmotettu aika ja tila sekä sommitelma ja kehystys ovat jäsenneilty ihmisen näkökulmasta, ja juuri tätä asetelmaa teoksessa lähdetään purkamaan.

Draaman keinot näyttää ja nähdä ovat lähtöisin ihmisen jäsentämisestä todellisuudellista. Näyttelijä Kati Outinen haluaa tehdä esityksen, tai vakavan ajatusleikin siitä, olisiko mahdollista nähdä toisin ja siirtää huomio muuhun elolliseen. Hän kuvailee pyrkimyksiään ja suuntaa samalla katsojan huomiota erilaisiin ympäristössä oleviin aiheisiin muun muassa sommittelun, komposition ja dramaturgian keinoilla.

Outisen onnistuukin siirtää katsojan huomio heti alussa ihmisestä ympäristön tapahtumiin, kuten tuulen aiheuttamiin pensaiden liikkeisiin. Vähitellen elokuvan edetessä syntyy lisää oivalluksia toislaisten



Kuva 8. Eija-Liisa Ahtila, *Tutkimuksia draaman ekologiasta I*, 2014, yksityiskohta. Kuva: Malla Hukkanen, Crystal Eye, kaikki oikeudet pidätetään.

elämänpiiristä. Outinen jatkaa luentoaan. Esityksen ja koko elokuvan keskeiseksi näkökulman muuttajaksi nousee tervapääsky. Outinen johdattaa katsojan linnun outoon elämänmuotoon sen elämänpiiriin kuvailun ja elokuvassa näkyvien kuvien avulla. Kuvissa *näytetään* miltä tuntuu asua tervapääskyn lailla ilmassa.

Myöhemmin kuvissa sekä *näytellään* sitruunaperhosen toukkia että *näytetään* toukan elämää, kun joukko ihmisenäyttelijöitä asettuu vihreisiin makuupusseihin puun oksalle, ja he yrittävät mukautua perhostoukana olemiseen.

Ahtilan elokuvan tervapääsky, perhosen toukka ja teoksen lopussa vielä yöllisen taivaan tähti, edustavat ihmiselle vieraita ei-inhimillisiä toimijoita, joiden olemisen tapaan teoksen ihmisesiintyjät yrittävät eri tavoin assimiloitua. Tähteä, toukkaa ja tervapääskyä ei nähdä ulkokuorena tai pintana, mikä on Ron Broglionin mukaan ollut kulttuurimme tavanomainen tapa suhtautua ei-inhimillisiin olentoihin. Eläimet ovat tämän tradition mukaan vailla sisäisyyttä ja maail-

maltaan köyhiä, kuten Martin Heidgger esittää.²³ Tutkimuksia draaman ekologiasta hylkää tämän oletuksen ja avaa mahdollisuuden ajatella eläintä kokonaan toisesta lähtökohdasta käsin. Se käyttää hyväkseen draaman keinoja näyttää mahdollisia, toisia, fiktiivisiä tapoja havaita. Ahtila välttää kuitenkin lankeamasta todellisuudesta irrottautuvaan tieteisfiktioon ja pitää kiinni realistisista luontodokumenteista tutuista elokuvallisista keinoista.

Samalla kun Ahtilan teosten aiheet ovat alkaneet käsitellä luontoa ja ei-inhimillisten olioiden maailmaa, hänen teoksensa ovat alkaneet myös ottaa kantaa maiseman konstruoinnin tapoihin. Jos aiemmissa teoksissa kuten *Tänään* (1996), *Missä on missä* (2009) ja vielä *Marian ilmestyksessä* 'maisema' oli ihmisten ja eläinten elinympäristö tai toiminnan tapahtumapaikka (*setting*), on siitä *Tutkimuksia draaman ekologiasta* tullut maisemallisempi.

Ahtilan tapa suunnata huomiomme ympäristöön pitäytyy tietyissä maiseman esittämiselle keskeisissä asetelmissa, mikä

johtunee elokuvan teknologisesta perustasta ja ihmislähtöisestä tarkastelukulmasta, ja sen vaikutuksesta kompositioon ja katseella hallitsemiseen, kuten Outinen teoksen alussa selvittääkin. Nämä seikat liittyvät kompositioon. Elokuvallinen piirre on myös se, että huomio kiinnitetään tapahtumiin ja draaman etenemiseen, jolloin kamera vain harvoin keskittyy ympäristöön niin, että voitaisiin puhua elokuvan maisemasta, eli ”tapahtumista vapautetusta tilasta”.²⁴

Suomalainen ympäristöpolitiikan tutkija Yrjö Haila määrittelee maiseman kiinnostavalla tavalla: ”Maisema on se osa ihmisiä ympäröivää maailmaa, josta he kokevat olevan siinä määrin riippuvaisia, että kiinnittävät siihen merkityksiä. Tämä maisema on elämänpiiri: aktiivisen elämän tuottama elämän edellytys.”²⁵ Hailan maiseman määritelmä tulee lähelle von Uexküllin eläinlajien Umweltia. Kyse on toiminnan kautta syntyvästä elämänpiiristä, ei katseella hallitusta näkymästä. Haila niin ikään tähdentää, että maiseman ymmärtäminen elämänpiiriksi ei tarkoita sen ’naturalisointia’. Maiseman osatekijät kantavat myös symbolisia merkityksiä, jotka ovat materiaallinen välttämättömyys, sillä olemme symbolinen

laji, kuten Haila toteaa.²⁶

Jos vielä palaamme von Uexkülliin. Hänen kehittämäänsä biologian oppialaa kutsuttiin biosemiotiikaksi, sillä hän havaitsi eläinten käyttävän erilaisia symbolisia ilmaisuja. Niin ikään Merleau-Ponty sovittaessaan von Uexküllin ajatuksia omaan luontoa koskevaan filosofiaansa, pitää tätä eläinten symbolista kykyä tärkeänä johtolankana eläinten ymmärtämiseen vähemmän konemaisina.²⁷

Tutkimuksia draaman ekologiasta -installatio lainailee luontodokumenttien tai ope-
tuselokuvien tyylikeinoja, mutta muuttaa niiden sisältöjä täysin. Teoksessa ei luontodokumenttien tyypilliseen tapaan antropomorfisoida eläimiä²⁸, vaan käännetään näkökulma päinvastaiseksi ja zoomorfisoidaan ihmisen havaintoa. Näin teos onnistuu opettamaan meille katsojille uusia asioita paitsi elokuvasta myös aistien määrittelemistä havaitsemisen rajoista. Tästä syystä *Tutkimuksia draaman ekologiasta* todistaa ihmeen; että kenties kaikista ihmiskeskeisimmällä taiteella lajilla elokuvalla voidaan kuin voidaankin kuvata toislajisten olentojen elämänpiiriä. Tämä elokuvan tarjoama ihme on sen kyky rakentaa fiktoita, kuviteltuja todellisuuksia.

Ahtilan ekologiset elokuvat *Marian Ilmestys*, *Vaakasuora* kuin *Tutkimuksia draaman ekologiasta* haastavat katsojan mukaan kuvitteluun, asettumaan annetun ja opetetun todellisuuden reuna-alueelle, josta tuo toisen lajin sfääri voi alkaa.

FT Hanna Johansson on nykytaiteen tutkimuksen professori Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa, jossa hän toimii dekaanina. Johansson on myös Helsingin yliopiston taidehistorian dosentti.

Kuva 9. Eija-Liisa Ahtila, *Tutkimuksia draaman ekologiasta I*, 2014, yksityiskohta (perhonen). Kuva: Malla Hukkanen, Crystal Eye, kaikki oikeudet pidätetään.



Viitteet

- 1 Artikkelin on syntynyt vuoropuhelussa tämän julkaisun Kirsi Saarikankaan artikkelin kanssa. Siinä on jälkiä 2000-luvun alussa alkaneesta yhteistyöstämme ekologisen taidehistorian sekä ympäristötaiteen ja rakennetun ympäristön luontokulttuurien pohtimisessa.
- 2 ”Stories in films usually focus on humans. We film our world and show it to each other. The time is ours, the space is ours. The composition and the framing is ours. We are in the center. The camera follows our movements, and the story our drama. We construct a medium -- ways to see and show, an interpretation and a grammar for realism....” Ks. Eija-Liisa Ahtila, *Ecologies of Drama. Collected Writings, Interviews*, script. & ed. Cathleen Chaffee (Buffalo, New York: Albright-Knox Art Gallery, 2015), 257.
- 3 Ks. esim. Mieke Bal, ”Liikkuva kuva todistaa/The Moving Image as Witnessing,” teoksessa *Marian Ilmestys - The Annunciation*, Helsinki: Galleria Heino & Crystal Eye – Kristallisilmä Oy 2011; Mieke Bal, *Thinking in Film. The Politics of Video Art Installation According to Eija-Liisa Ahtila* (London: Bloomsbury Academic, 2013).
- 4 Jacob von Uexküll, *A foray into the worlds of animals and humans: with A theory of meaning* (Minneapolis: University of Minnesota Press, [1934] 2010).
- 5 Maurice Merleau-Ponty, *La nature: Notes, cours du Collège de France* (Paris: Editions du Seuil, 1995).
- 6 Maurice Merleau-Ponty, *Nature: Notes, Course Notes from the Collège de France*, trans. Robert Vallier (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2003), 168–171.
- 7 Merleau-Ponty, *Nature*, 177–178.
- 8 Merleau-Ponty, *Nature*, 177.
- 9 Kt. esim. Susanna Lindberg, ”Derrida eläinten jäljillä,” *Tiede ja edistys* 30, nro. 2 (2005): 87–98.
- 10 Cary Wolfe, ”No Immunity: The Biopolitical Worlds of Eija-Liisa Ahtila,” teoksessa *Eija-Liisa Ahtila Parallel Worlds*, toim. Lena Essling (Stockholm, Helsinki: Moderna Museet, Carré d’Art – Musée d’art contemporain, Museum of Contemporary Art Kiasma, 2012)
- 11 Merleau-Ponty, *Nature*, 178.
- 12 Mieke Bal, ”Liikkuva kuva todistaa/The Moving image as Witnessing,” teoksessa *Marian Ilmestys - The Annunciation*, Helsinki: Galleria Heino & Crystal Eye – Kristallisilmä Oy, 2011), 52.
- 13 Teoksella on selkeä yhteys kehotaiteeseen, jossa taiteilija kuvasi itseään esittämässä ja tämä esitys valokuvattiin. Tunnettuja taiteilijoita, jotka käyttivät tätä metodia ovat muun muassa Hannah Wilke, Cindy Sherman. Ks. Amelia Jones, *Body Art / Performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997).
- 14 Ks. Jacques Derrida, ”‘Eating well’, or the Calculation of the Subject: An interview with Jacques Derrida by Jean-Luc Nancy,” teoksessa *Who Comes After the Subject*, ed. Jean-Luc Nancy (Routledge: New York, 1991) 114
- 15 Derrida, ”Eating well,” 113.
- 16 Viitataan tällä ”keskustelulla” edellä mainittuun julkaisuun ’Eating well’.
- 17 Ks. esim. Emanuele Coccia, *Kasvien elämä. Seikoittamisen metafysiikkaa*, suom. Jussi Palmusaari (Helsinki: Tutkijaliitto, 2020).
- 18 Ks. esim. Donna Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science* (Routledge: New York and London, 1989).
- 19 Ahtila, *Ecologies of Drama*, 253.
- 20 Alex Potts, ”Natural Order and the Call of the Wild: The Politics of Animal Picturing,” *Oxford Art Journal* 13, nro. 1 (1990): 12–33.
- 21 Tutta Palin, *Modernin muotokuuvan merkit. Kuvia 1800- ja 1900-luvuilta Taidekoti Kirpilässä* (Helsinki: Taidekoti Kirpilä, 2007), 15.
- 22 Michael Foucault, *Sanat ja asiat. Eräs ihmistieteiden arkeologia*, [alkuteos ranskaksi 1966, englanniksi 1994] (Helsinki: Gaudeamus, 2011), 138.
- 23 Martin Heidegger, *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*, trans. William McNeill & Nicolas Walker (New York: HarperCollins, 1993)
- 24 Martin Lefebvre, ”Between setting and landscape in the cinema,” teoksessa *Landscape and Film*, ed. Martin Lefebvre (New York: Routledge, 2006), 20–60.
- 25 Yrjö Haila, ”Maiseman todellistumisesta,” teoksessa *Maisema Kiasman kokoelmassa*, toim. Eija Aarnio & Marja Sakari (Helsinki: Nykytaiteen museo Kiasma, 2006), 29.
- 26 Haila, ”Maiseman todellistumisesta,” 29.
- 27 Glen A. Mazis, ”Merleau-Ponty’s concept of nature: passage, the oneoric, and interanimali,” teoksessa *Merleau-Ponty. From Nature to Ontology*, Chiasmi International, Vol.2., Trilingual Studies Concerning Merleau-Ponty’s Thought (Milano, Paris, Memphis Tennessee: VRIN /Mimesis /University of Memphis, 2000), 234.
- 28 Ks. antropomorfismista Sandra D. Mitchell, ”Anthropomorphism and Cross-Species Modelling,” teoksessa *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*, eds Lorraine Daston, & Gregg Mitman (New York: Columbia University Press, 2006), 29.

FRAMFÖR KAMERAN MED BYXORNA NERE

Om ett självporträtt och en bild som växer i betraktarens hjärna

doi.org/10.23995/ths.673.c1191

Denna minissä ger mig tillfälle att begrunda Annika Elisabeth von Hausswolffs *Självporträtt i ateljén med ficklampa och neddragna byxor* (2002). I min betraktelse följer jag hur självporträttet väcker en bild i min hjärna och reaktiverar teorier och (kurs)litteratur som jag mött både i egenskap av student och som lärare i konstvetenskap. Vad jag framförallt vill göra är att undersöka hur självporträttet är med och styr mitt tänkande, och hur det debatterar med den väckta bilden som föranleder frågor om kontroll. Jag tar mig friheten att inte tänka mig fram till en slutsats utan avslutar istället med en fråga.

I självporträttet står konstnären ensam och blundande framför en kal vägg. Hon är klädd i t-shirt, trosor och sportskor. Kring anklarna har hon ett par nerhasade jeans. Med ena handen riktar hon en tänd ficklampa mot kameran och därmed också mot betraktaren. Det bildas en lysande cirkel som accentuerar det faktum att jeansen inte sitter uppe kring höfterna. Motljuset döljer handen som håller ficklampan, men hennes andra hand är synlig; den sticker fram utanför ljuscirkeln och kramar om en fjärrutlösare. Den kramande gesten signalerar på välbekant manér att hon både är den som fotograferar och den som fotograferas. Fjärrutlösarens långa sladd ringlar över ett i övrigt tomt golv. Sladden markerar avstånd

samtidigt som den bildar en materiell/visuell förbindelselänk mellan konstnären och kameran. Därtill leder den betraktaren in i scenen.¹

Att fotografera sig själv och att göra ett fotografiskt självporträtt innebär inte nödvändigtvis samma sak. Inte heller är det självklart att det är konstnären "jag" som står i fokus när fotografiet väl har inordnats i den traditionstunga självporträttsgenren. Konstvetaren Tutta Palin har konstaterat att 1980- och 1990-talens postmoderna debatt skapade en ny konvention enligt vilken det blev viktigare att reflektera över självporträttets funktion som genre än att kontempera över ett jag.² von Hausswolff – som intresserar sig för konsthistoria och vars fotografiska praktik delvis kan ses i ljuset av ett postmodernistiskt idégods³ – känner till konventionen och laborerar med den. Hon skiljer mellan att använda sig själv som verktyg i konceptuellt förankrade verk och att arbeta utifrån intentionen att skildra ett "jag". Distinktionen görs i en intervju i vilken hon också berättar: "Jag har nog bara gjort ett enda självporträtt någonsin, där ambitionen faktiskt var att säga någonting om mig själv."⁴ Här åsyftas *Det första självporträttet* (1987) som var ett resultat av en [klassisk] övning hon gjorde på en förberedande utbildning i fotografi när hon var 19 år.⁵ I fotografiet

sitter hon fullt påklädd i en fätölj och riktar en begrundande blick mot ett kranium som hon håller i ena handen. Den andra handen vilar tom mot fätöljens armstöd. När von Hausswolff femton år senare med slutna ögon och neddragna byxor aktiverar en fjärrutlösare har hon inte samma ambition, men "självpporträtt" finns med i titeln. Begreppet, förklarar hon, har relevans och är ett "retoriskt grepp som styr bilden i betraktarens hjärna".⁶

Ja, att det retoriska greppet är med och styr betydelseproduktionen är uppenbart. Det föranleder genast noteringar om genrefunktion och "jag".⁷ Hos mig väcks ett intresse för vad "självpporträtt" gör när det ingår i titeln till ateljéscenen från 2002. Jag söker inte ett "jag" men det är viktigt att den som står framför kameran är en konstnär som under 1990-talet starkt bidrog till att förankra iscensatt fotografi med feministiska förtecken på den svenska/nordiska konstscenen.⁸ Det spelar roll att hon från tidigt 1990-tal fram till sent 00-tal arbetade med analogt fotografi, att hon utförde studier med polaroidkamera innan hon fotograferade med storformatskamera, och att de arbeten hon utförde inte skulle vara de samma om hon hade använt ett annat medium. Med andra ord, det har betydelse att de verk hon gjorde under dessa år inte är postmediala.⁹

Men "självpporträtt" som retoriskt grepp är inte det enda som styr. Min begrundan leds på ett avgörande sätt av den visuella gestaltningen och av betydelseproduktionen som uppstår när den väcker minnet av en bild i min hjärna. Det rör sig om tecknad illustration i en lärobok som jag ställdes inför när jag i mitten av 1980-talet läste en universitetskurs där det ingick en del praktiska övningar i analogt fotografi. Illustrationen visade en målmedveten man med cowboyhatt på huvudet. På bröstet satt en stjärna som jag kände igen från westernfilmer, men istället för sheriff stod det press. I den ena handen höll han ett teleobjektiv,

med den andra handen greppade han en systemkamera; pekfingret vilade på avtryckaren. Kameran riktades mot något som inte illustrerades. Byxorna satt stadigt uppe. De dubbla bältena dignade av utrustning (filmrullar, objektiv och extra kamera).¹⁰

Som framgår av beskrivningarna ovan liknar inte det fotografiska självporträttet den tecknade illustrationen, men det är inte likhet som är poängen här. Det väsentliga är att skillnaderna blir motorer för betydelseproduktioner som gör att självporträttet med den byxlösa konstnären i mina ögon blir ett slags motbild till lärobokens fotograf med dubbla bälten. Tanken om motbild uppstår inte automatiskt därför att den som fotograferar är kvinna, men då jag uppfattar att självporträttet visuellt debatterar fotografisk teknik och praktik i relation till könsspositionerande idéer, får "kön" betydelse.¹¹

* * *

Senast jag såg *Självporträtt i ateljén med ficklampa och neddragna byxor* i ett utställningssammanhang var hösten 2021 då det ingick i von Hausswolffs retrospektiva utställning *Alternativ sekretess* på Moderna Museet i Stockholm.¹² Jag påmindes då om sladdens betydelse och medan den ledde mig in i scenen aktiverades minnet av fotografen med skjutklar kamera. Det var inte så att jag fram tills dess hade glömt bort illustrationen, tvärtom, den hade under de senaste trettio-fem åren varit en underliggande bild som med jämna mellanrum väckts i min hjärna.¹³ Den vaknade till exempel när litteraturlistan till en konstvetenskaplig kurs, som jag undervisade på för ungefär tjugo år sedan, innehöll en kursbok i vilken museimannen och kritikern Folke Edwards framhöll fotografins betydelse för 1980- och 1990-talens samtidskonst. Fotografen, förklarade han, hade gått från att vara ett underordnat konstnärligt medium till att bli en erkänd och central konststart. En av orsakerna som angavs

löd ” [...] fotot är ’neutralare’, d.v.s. mindre belastat av tradition och (manliga) estetiska värderingar”.¹⁴ Påståendet gick inte ihop med bilden i min hjärna. Inte heller stämde det överens med fototeoretiska resonemang som jag blivit välbekant med. Det rörde sig dels om resonemang där kameran som fallos och vapen adresserades,¹⁵ dels om analyser som byggde vidare på dessa idéer.

Här ges ett exempel på det senare: i en text från 1993 visar konstvetaren Marta Edling varför det är både rimligt och relevant att hävda att fotografi och fotografisk praktik kan vara könskodade. Könsbestämningar, framhåller hon, uppstår genom ”associativa betydelseladdningar”, de kan vara mer eller mindre explicita och de behöver i praktiken inte vara hindrande (här lyfter hon 1980-talets och tidiga 1990-talets utveckling med allt fler kvinnor som uppmärksammas för sina fotografiska arbeten). Men likafullt finns kodningen, och den kan beskrivas.¹⁶ ”Hela det fotografiska fältet”, skriver Edling, ”är genomsyrat av könsbestämningar. Framför och bakom (och till och med inuti) kameran finns ett spänningsfält som definierar positionen i termer av kön.”¹⁷ Edlings argumentation underbyggs i hög grad av att hon övertygande kan påvisa hur dikotomin passiv/aktiv är verksam i de associativa betydelseladdningarna. Behöver jag påminna om att det är en binär könskodning som triggas genom detta?

Fotografen med dubbla bälten befinner sig bakom kameran, fingret vilar på avtryckaren. Han är aktiv, han är redo. Bilden illustrerar bokkapitlet ”Skjutskolan – teknik”. Här skrivs det om associationer till västernmatinéens ensamma, snabbskjutande sheriff, vikten av fingerfärdighet framhålls, paralleller dras till män som exarcerar med bössan i det militära, och följande delas med läsaren: ”Vi var ett gäng fotografer som upptäckte att man måste vara snabb, säker och kunnig, om man skulle kunna göra de bilder man ville.”¹⁸ Skjutskolan syftar därför

till att ”träna upp snabbheten och minska antalet felbedömningar och misslyckanden [...]”¹⁹ Genom dessa upplysningar förmedlas ett huvudbudskap: i fotografrollen ingår att ha kontroll.

* * *

I *Självporträtt i ateljén med ficklampa och neddragna byxor* står konstnären framför kameran med fjärrutlösaren väl synlig i ena handen. Hon är redo att fotografera, men hon blundar.²⁰ Fotograferar hon i blindo? När jag stod framför självporträttet på Moderna Museet öppnade jag en textguide som producerats i anslutning till utställningen (jag upptäckte senare att den också fanns i museets digitala handledning riktad till lärare i årskurs 7–9 och gymnasiet). I texten besvarades inte min fråga, men under rubriken «kropp och blick» nämndes självporträttet, och jag läste följande: ”Att själv vara både framför och bakom kameran är ett annat sätt att ta kontroll.”²¹ Rubriken liksom påståendet andas 1990-tal. Det senare återknyter till Edlings och andra 90-talsanalyser av binära begreppspar: passivitet och aktivitet, framför och bakom. Och så, nyckelordet: kontroll. Men här uppnås inte kontroll genom teknisk fingerfärdighet och kameraexercis utan genom att inta positioner. Den guidande texten fortsatte: ”I *Self-portrait in the Studio with Flash Light* skymtar konstnären med neddragna byxor, men då hon i bilden riktar en bländande ficklampa rakt fram så hejdas betraktarens blick.”²² Jag läste och tänkte att detta var ännu en 90-talsreferens ”att returnera [den manliga] blicken.”²³ Men trots den pedagogiska förklaringen förstod jag inte hur jag skulle relatera den till självporträttet som jag hade framför mig. Jag följde sladden som ledde fram till konstnären. Hejdades min blick? Nej, hon kunde ses utan svårigheter, och den lysande cirkeln accentuerade dessutom att byxorna inte satt uppe kring höfterna.

I ett samtal med Sara Arrhenius 2004 framhåller von Hausswolff att det alltid finns något som inte kan visas, samtidigt som det alltid finns något som slinker igenom som inte var avsett att visas.²⁴ Detta handlar inte om missbedömningar eller misslyckanden. Det handlar om att det är konst, om att det finns en konstnär och att det finns en betraktare som ibland, och ibland inte, styrs av retoriska grepp. I en text om konstnären Lee Lozano skriver von Hausswolff: ”En bild eller ett konstverk kan tillskrivas en rad meningsbärande egenskaper oavsett vad upphovsmakaren har menat.”²⁵ Självklart är det så, när verket möter en betraktare börjar en meningsproduktion som inkluderar fler än en part, och i anslutning till självporträtt aktualiseras genrens funktion. En konstnärs självporträtt kan till exempel, såsom konstvetaren Bia Mankell föreslår, fungera som ”en tankarnas mötesplats för både konstnär och betraktare, men även en plats för reflektion kring konsten själv.”²⁶ Jag sympatiserar med denna beskrivning.

När Mankell analyserar självporträtt framhåller hon vikten av att skilja de olika parternas blickar åt. Vad gäller konstnärens blick framhåller hon att den bland annat är självgranskande och professionell, och därmed kan fungera som både metafor och symbol för introspektion och kunskap. Men den kan också signalera ett icke-seende när ögonen i självporträttet inte markeras eller skymms.²⁷ Detta är ett synliggörande av det osynliga samtidigt som det påminner om att osynlighet är en del av det synliga. Det handlar om en yttre och en inre form. von Hausswolff, menar Mankell, arbetar med detta.²⁸

* * *

I *Självporträtt i ateljén med ficklampa och neddragna byxor* blundar von Hausswolff men en både självgranskande och professionell konstnärsblick medverkar. Här finns både en yttre och inre form. De egenhändigt

neddragna byxorna hör till det yttre men förhåller sig också till det som inte ses. Här finns enligt von Hausswolff själv: ”Ett uttryck för skam. En skamfylld njutning av att synas.”²⁹ Vilka meningsbärande egenskaper medverkar byxorna till när de möter betraktaren? I ett tolkningsförslag till verket lyfter Anna Dubra den ambivalens som är utmärkande för de flesta av von Hausswolffs fotografiska iscensättningar, hon påtalar att självporträttet både antyder tillgänglighet och avståndstagande inför betraktaren, att det tar avstånd från att bli blottad samtidigt som det inte går att undvika, att det adresserar viljan att betona yrkesroll snarare än kvinnoroll. Hon lyfter också självporträttet som ett feministiskt verktyg för att ta ”kontroll över sin egen bildrepresentation”.³⁰ Här, mitt i all ambivalens, återkommer alltså nyckelordet: kontroll.

Jag tänker på representation men också på produktion. Intensivt betraktar jag den lysande cirkeln som markerar att byxorna inte sitter där de skulle kunna förväntas sitta. Vilken precision att cirkeln är just där. Har den blundande von Hausswolff planerat detta? Hur många studier med polaroidkameran har hon gjort? I mitt huvud formulerar jag en hälsning och fråga till konstnären: ”Hej! Har också du sett bilden av fotografen med dubbla bälten?” Jag förväntar mig inte ett svar, men kan inte låta bli att fråga.

Anna Rådström, docent, universitetslektor i konstvetenskap vid Södertörns högskola, Stockholm. Disputerade 2005 med en avhandling om den amerikanska fotografen Lee Millers arbete under 1930-talet. Har därefter bland annat skrivit om emotioner och samtida fotografi/film i relation till minne och arkiv. Bedriver för närvarande forskning om porträtt och landskapsfotografi i Västerbotten och Norrbotten 1890–1950.

Noter

- 1 Självporträttet kan ses via t.ex. denna länk: <https://magasin3.com/en/artwork/sjalvportratt-i-ateljen-med-ficklampa-och-neddragna-byxor-2/> [hämtad 23-03-23]
 - 2 Tutta Palin, "Afterword: From the Uffizi to Facebook Updates," i *I as Me: Making of 2000 & II Self-Portraits*. ed. Ilona Tanskanen (Turku: Turku University of Applied Science, 2010), 170.
 - 3 Vad gäller analyser av några av von Hausswolffs självporträtt se Bia Mankell, *Självporträtt: En bildanalytisk studie i svensk 1900-tals konst* (PhD diss., Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2003). Se också Anna Dubra, "Growing up in Public with Your Pants Down," *Hjärnstorm* nr 114 (2012), 22–29.
 - 4 Dubra, "Growing up in Public with Your Pants Down," 24.
 - 5 Ibid.
 - 6 Ibid., 28.
 - 7 Se t.ex Mankell, *Självporträtt: En bildanalytisk studie* och Carina Rech, *Becoming Artists: Self-Portraits, Friendship Images and Studio Scenes by Nordic Women Painters in the 1880s* (PhD diss., Göteborg & Stockholm: Makadam förlag, 2021).
 - 8 Se t.ex. Julia Tedroff, "Women Photographers in the Swedish Professional and Public Press 1930–2000: An Analytical Inventory," i *Women Photographers: European Experience*, eds. Lena Johannesson & Gunilla Knape, (Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2004), 239–247 och Jonas Ekeberg, *Postnordisk: Den nordiske kunstscenens vekst og fall 1976–2016* (Oslo: Tornado Press, 2019), 165–167, 476–478.
 - 9 För en diskussion om postmedialitet se t.ex Jonatan Habib Enqvist & Lars-Erik Hjertström Lappalainen, *Big dig: Om samtidskonst och passivitet* (Sine loco: CLP Works, 2018), 22. Såsom författarna påpekar gör Rosalind Krauss en grundläggande analys av det postmediala, se "A voyage on the North Sea": *Art in Age of the Post-Medium* (London: Thames & Hudson, 2000).
 - 10 Illustration är gjord av Kerstin Jacob Westerlund, i Jan-Olov Westerlund, *Fotoskolan: Grundkurs*, 2:a uppl (Stockholm: Norstedts, 1980), 149.
 - 11 När konstvetaren Carina Rech analyserar nordiska kvinnliga konstnärers självporträtt och vänporträtt från slutet av 1800-talet visar hon hur verken framställer konstnärroller och dialoger mellan till exempel måleri och skulptur. Hon lyfter in *paragone*, ett konsteoretiskt begrepp med rötter i renässansen som anger att en tävling mellan konstarter äger rum. Se Rech, *Becoming Artists*, t.ex. s. 240–241. Se också Rech "Ett eget rum: Kvinnor erövrar konstnärrollen," i *Ett eget rum: Konstnär-*
- rollen under det sena 1800-talet*, red. Carina Rech & Karin Sidén (Stockholm: Prins Eugens Waldemarsudde, 2021), 22. I von Hausswolffs självporträtt förekommer inte någon tävling, iscensatt fotografi mäter sig inte mot till exempel pressfotografi, men jag tycker mig alltså uppfatta en debatt.
- 12 I samband med denna utställning lade Annika von Hausswolff till Elisabeth i sitt namn.
 - 13 Tanken om en underliggande bild signalerar postmodernism och en välkänd formulering som skrevs i anslutning till den tongivande utställningen *Pictures 1979*: "under varje bild finns alltid en annan bild." Se Douglas Crimp, "Pictures," *October* no 8 (Spring 1979), 87. Formuleringen pekar mot postmodernismens många frågor om original/kopia, men dessa frågor aktualiseras inte inför von Hausswolffs självporträtt. Inte heller är det en fråga om att "känna igen", "att återse" vilket ibland nämns i anslutning till von Hausswolffs iscensatta fotografier, se t.ex Anna Tellgren, "Fotografi och kön: Om den fotobaserades konsten under 1990-talet," i *Från modernism till samtidskonst: Svenska kvinnliga konstnärer*, red. Yvonne Eriksson & Anette Göthlund (Lund: Signum, 2003), 108–128 och Malin Hedlin Hayden, "Återseende," i Annika von Hausswolff, David Neumann, John Ajvide Lindqvist & Malin Hedlin Hayden, *Ich bin die Ecke aller Räume*, red. Sara Despres, *Magasin 3* (Stockholm konsthall, 2007), 77–92.
 - 14 Folke Edwards, *Från modernism till postmodernism: Svensk konst 1900–2000* (Lund: Signum, 2000), 291.
 - 15 Här tänker jag främst på Susan Sontags essäsamling *On Photography* vars första upplaga utkom 1977 (London: Penguin Books).
 - 16 Marta Edling, "Kamerans spänningsfält och köns positioner," *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr 3–4 (1993), 37. Se också Edling "Min karl har en kanon," *Bildtiden* nr 48 (1990), 34
 - 17 Edling, "Kamerans spänningsfält och köns positioner," 43. Vad gäller "inuti kameran" lyfter Edling en annons för Kodak-film från 1970. Texten uppmanar: "Gift er med en av dem. Ha de andra som älskarinnor." Filmrullarnas förpackningar illustrerar uppmaningen. Se Edling, "Kamerans spänningsfält och köns positioner," 42.
 - 18 Westerlund, *Fotoskolan*, 148.
 - 19 Ibid.
 - 20 I flera av sina självporträtt blundar von Hausswolff men blundandet är inte reserverat till dessa verk. Det förekommer i också iscensättningar där andra personer agerar framför kameran.
 - 21 Utställningsguide *Annika Elisabeth von Hausswolff: Alternativ Sekretess*, curator Anna Tellgren, intendent förmedling/curator learning Karin Malmquist (Moderna Museet Stockholm, 2021), opag. Lärarhandledning: https://www.modernamuseet.se/stockholm/wp-content/uploads/sites/3/2019/12/mm_lh_alternativsekretess_tillganglighetsanpas

sad.pdf (hämtad 22.3.2013). För en diskussion om passivitetens betydelse se Habib Enqvist & Hjertström Lappalainen, *Big dig*, passim. De diskuterar bland annat von Hauswolffs arbete.

- 22 Utställningsguide, Moderna Museet.
- 23 Jag anspelar här på Leena Maja Rossis "Att returnera blicken," i *Konst, kön och blick*, red. Anna Lena Lindberg (Stockholm: Norstedts akademiska, 2009), 211–227. I titeln till Rossis text ligger implicit Laura Mulveys begrepp "den manliga blicken" från 1975.
- 24 Annika von Hauswolff, *Annika von Hauswolff in Dialogue with Sara Arrhenius* (Stockholm: IASPIS & Lund: Propexus, 2004), 60. Jag har tidigare diskuterat detta i texten "Ambivalens och ett 'emellan': Reflektioner genom och runtomkring ett av Annika von Hauswolffs fotografier," i *Att känna sig fram: Känslor i humanistisk genusforskning*, red. Annelie Bränström Öhman, Maria Jönsson & Ingeborg Svensson (Umeå: H:ström Text & Kultur, 2011), 168–189.
- 25 Annika von Hauswolff, *Om Lee Lozano* (Stockholm: Axl Books, 2012), 16.
- 26 Mankell, *Självporträtt*, 9.
- 27 *Ibid.*, 89.
- 28 *Ibid.*, 90–91. Mankell nämner von Hauswolffs *Ensam med bubbla* och *Utan titel (med bubbla)*, 1995.
- 29 Dubra, "Growing up in Public with Your Pants Down," 28.
- 30 *Ibid.*, 22, 24.

TUTTA PALININ JULKAISUJA 1992–2023

1992

Muotokuvan vakiintuvat muodot. *Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992*. Toim. Jukka Kukkonen, Tuomo-Juhani Vuorenmaa & Jorma Hinkka. VB-valokuva-keskuksen julkaisu 2 – Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 559. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 1992, s. 356–361.

Albert Edelfeltin elämänvaiheet – Albert Edelfelt: Biographical Notes. *Albert Edelfelt*. Helsinki: Taide 1992, s. 45–53.

1993

Läsnäolon lumous ja etäisyyden aura. Varhaisen ateljeemuotokuvan dynamiikka. *P:n tarina ja herra silinterissä*. Toim. Mika Ripatti. Helsinki: Valokuvataiteen seura 1993, s. 9–24.

Turkulaisen säätyläistön arkistoitu intimiteetti. J. Reinbergin kokoelma ateljeemuotokuvan murroskaudelta. *P:n tarina ja herra silinterissä*. Toim. Mika Ripatti. Helsinki: Valokuvataiteen seura 1993, s. 25–47.

Muotokuvan problematiikkaa. *Synteesi* 2/1993, s. 11–27.

Villi Pohjola. Viime vuosisadan lopun ja vuosisadan vaihteen pohjoismainen maalaus-

taide ja pohjoisen mystiikka. *Kulttuuritutkimus* 10(1993):2, s. 22–30.

Eleiden kulttuurihistoria [arvio Jan Bremmerin ja Herman Roodenburgin toimittamasta teoksesta *A Cultural History of Gesture: From Antiquity to the Present Day*, Polity Press 1991]. *Historiallinen Aikakauskirja* 4/1993, s. 343–345.

Kuvan ja sanan rinnakkaiselo [arvio Mieke Balin teoksesta *Reading “Rembrandt”: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge University Press 1991]. *Naistutkimus-Kvinnoforskning* 2/1993, s. 61.

Rutiininomaisen olemassaolon hiljaiset kuvat [arvio Norman Brysonin teoksesta *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Books 1990]. *Naistutkimus-Kvinnoforskning* 2/1993, s. 60.

1994

Taiteilija ja yhteiskunta. Modernin taiteilijakäsityksen juurilla 1800-luvun jälkipuoliskon Suomessa ja 1600-luvun Hollannissa. *Eurooppalainen ihminen. Historian ja yhteiskuntaopin opettajien vuosikirja XXII*. Toim. Juha-Pekka Lehtonen & Leena Uusihakala. Helsinki: Historian ja yhteiskuntaopin opettajien liitto HYOL ry 1994, s. 103–120.

Impressionismin kadotettu naisellisuus [arvio Norma Brouden teoksesta *Impressionism: A Feminist Reading. The Gendering of Art, Science, and Nature in the Nineteenth Century*, Rizzoli 1991]. *Naistutkimus-Kvinnoforskning* 1/1994, s. 74–75.

Muotokuvan käyttöarvot modernin kynnyksellä [arvio Solfrid Söderlindin väitöskirjasta *Porträttbruk i Sverige 1840–1865. En funktions- och interaktionsstudie*, Carlsson 1993]. *Kulttuuritutkimus* 11(1994):3, s. 54–56.

Kuvankauniit kuvat. Naisten muotokuvia kolmelta vuosisadalta – Bildsköna bilder. Kvinnoporträtt från tre sekel. *Nainen – Qvinnan*. Toim. Margareta Willner-Rönholm. Forum-extra, elokuu 1994 (Museotiedotteen erikoisnumero Pohjoismaiseen Forumiin 1.–6.8.1994). Turku: Turun maakuntamuseo – Åbo landskapsmuseum 1994, s. 24–28.

1995

Asunto sukupuoli-ideologian näyttämönä [arvio Kirsi Saarikankaan väitöskirjasta *Model Houses for Model Families: Gender, Ideology and the Modern Dwelling. The Type-Planned Houses of the 1940s in Finland*, Suomen Historiallinen Seura 1993]. *Tiede ja edisty* 2/1995, s. 176–178.

Luova luonto ja orgaaninen taide [arvio Annika Waernerbergin väitöskirjasta *Urpflanze und Ornament. Pflanzenmorphologische Anregungen in der Kunsttheorie und Kunst von Goethe bis zum Jugendstil*, Societas Scientiarum Fennica 1992]. *Historiallinen Aikakauskirja* 2/1995, s. 163–165.

1996

Miljömuotokuvat. *Akseli Gallen-Kallela*. Toim. Juha Ilvas. Ateneumin julkaisut N:o 1. Helsinki: Suomen taiteen museo Ateneum /

Valtion taidemuseo 1996, s. 40–47.

= Miljöporträtten. *Akseli Gallen-Kallela*. Red. Juha Ilvas. Övers. Camilla Ahlström-Taavitsainen. Ateneums publikationer Nr 1. Helsingfors: Museet för finländsk konst Ateneum / Statens konstmuseum 1996, s. 40–47.

= The Milieu Portraits. *Akseli Gallen-Kallela*. Ed. Juha Ilvas. Ed. of the English edition Leena Ahtola-Moorhouse. Transl. The English Centre. Ateneum Publications no. 1. Helsinki: The Finnish National Gallery Ateneum 1996, s. 40–47.

Ruumis. *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino 1996, s. 225–244.

= Kūnas. *Sprendžiamieji žodžiai. 10 žingsnių feminizmo link*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Käänt. Aida Krilavičienė. Käännöksen toim. Rita Josvainytė. Vilnius: Tyto alba 1998, s. 197–213.

= Keha. *Võtmesõnad. 10 sammu feministliku uurimiseni*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Käänt. Kadri Tüür. Käännöksen toim. Mirjam Hinrikus & Epp Ehasalu. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus 2003, s. 225–244.

Sijaiskansleri salissaan – Eero Järnefeltin muotokuva J. Ph. Palménista. *Näköalapaikalla. Aimo Reitalan juhla-kirja*. Toim. Anna Ruotsalainen. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 17. Helsinki: Taidehistorian seura 1996, s. 99–102.

1997

Kuvia menneisyydestä. Muistojen tuottamisesta 1800-luvun loppupuolen säätyläiskulttuurissa. *Aina uusi muisto. Kirjoituksia menneen elämisestä meissä*. Toim. Katariina Eskola & Eeva Peltonen. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 54. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto 1997, s. 254–268.

1998

Documenting the Undocumentable: Portrait Photography in the 1990s. *Konsten efter 1945. Nordiks konsthistorikersymposium i Åbo den 13–16 juni 1996*. Toim. Leena Björkqvist & Anna Vihervaara. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Kontshistoriska studier 19. Helsinki: Taidehistorian seura 1998, s. 139–142.

Merkistä mieleen. *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. Toim. Arja Elovirta & Ville Lukkarinen. Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus 1998, s. 115–150.

Joko feminismi on passé? Taidehistorioitsijan näkökulma. *Naistutkimus–Kvinnoforskning* 4/1998, s. 90–93.

1999

Henkilökuvataiteen ja kuvataiteen leikkauspisteessä. *Valoa. Otteita suomalaisen valokuvan historiaan 1839–1999*. Toim. Jukka Kukkonen & Tuomo-Juhani Vuorenmaa. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo 1999, s. 40–53.

Hollannin kultainen vuosisata. Svetlana Alpersin ja Mieke Balin haaste taidehistorialle. *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään*. Toim. Kirsi Saarikangas. Tampere: Vastapaino 1999, s. 147–172.

Kuvissa tuotettu maisema ja kansa. *Suomi. Outo pohjoinen maa? Näkökulmia Euroopan äärien historiaan ja kulttuuriin*. Toim. Tuomas M. S. Lehtonen. Suomen itsenäisyyden juhlarahaston Sitran julkaisusarja 229. Puhenvuoroja. Jyväskylä: PS-kustannus 1999, s. 208–235.

= Picturing a Nation. *Europe's Northern Frontier: Perspectives on Finland's Western Identity*. Ed. Tuomas M. S. Lehtonen. Transl. Philip Landon. Publications by the Finnish

National Fund for Research and Development, Sitra, 230. Jyväskylä: PS-kustannus 1999, s. 208–235.

Postfeminismi suomalaisessa taidekeskustelussa [arvio Leena-Maija Rossin väitöskirjasta *Taide vallassa. Poliittikkakäsitysten muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*, Taide 1999]. *Naistutkimus–Kvinnoforskning* 4/1999, s. 79–81.

Muotokuva ja vallan retoriikat. Muotokuva postmodernismikeskustelun jälkeen. *Taide* 4/1999, s. 35–36.

Väri esiin. *Taide* 3/1999, s. 48–49.

2000

Koivunen, Anu & Palin, Tutta, Hyvää päivää, Rouva Tasavallan Presidentti! [pääkirjoitus]. *Naistutkimus–Kvinnoforskning* 1/2000, s. 2–4.

Koivunen, Anu & Palin, Tutta, Feminististä kuvittelua, kuvitelmia feminismistä [pääkirjoitus]. *Naistutkimus–Kvinnoforskning* 2/2000, s. 2–3.

Palin, Tutta & Koivunen, Anu, Keskustelua? [pääkirjoitus]. *Naistutkimus–Kvinnoforskning* 3/2000, s. 2.

Koivunen, Anu & Palin, Tutta, Ehdollisia kohtaamisia [pääkirjoitus]. *Naistutkimus–Kvinnoforskning* 4/2000, s. 2.

2001

Järnefelt miljömuotokuvaajana. *Eero Järnefelt 1863–1937*. Toim. Heikki Malme. Ateneumin julkaisut no 26 – Joensuun taidemuseon julkaisuja no 2/2001. Helsinki & Joensuu: Valtion taidemuseo / Ateneumin taidemuseo & Joensuun taidemuseo 2001, s. 38–51.

= Järnefelt som miljöporträttör. *Eero Järnefelt 1863–1937*. Red. Heikki Malme. Övers. Susanne Lehtinen. Ateneums publikationer nr 26. Helsingfors: Statens konstmuseum / Konstmuseet Ateneum 2001, s. 38–51.

= Järnefelt as a Milieu Portrait Painter. *Eero Järnefelt 1863–1937*. Ed. Heikki Malme. Transl. Minna Arwe. Ateneum Publications no. 26 – Joensuu Art Museum Publications no. 2/2001. Helsinki & Joensuu: The Finnish National Gallery & Joensuu Art Museum 2001, s. 38–51.

Postmodern Art Discourses [arvio Leena-Maija Rossin väitöskirjasta *Taide vallassa. Poliittikkakäsitysten muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*, Taide 1999]. *NORA – Nordic Journal of Women's Studies* 1/2001, s. 67–69.

Palin, Tutta & Koivunen, Anu, Interventioita kaanoniin [pääkirjoitus]. *Naistutkimus-Kvinnoforskning* 1/2001, s. 2.

Koivunen, Anu & Palin, Tutta, Samuus, ero ja liike” [pääkirjoitus]. *Naistutkimus-Kvinnoforskning* 2/2001, s. 2.

Koivunen, Anu & Palin, Tutta, Vallan mahdoton kysymys? [pääkirjoitus]. *Naistutkimus-Kvinnoforskning* 3/2001, s. 2.

Koivunen, Anu & Palin, Tutta, Affektiivinen käänne? [pääkirjoitus]. *Naistutkimus-Kvinnoforskning* 4/2001, s. 2–4.

Tuki ja tarve: konkreettisen ja abstraktin kohtaaminen Maija Helasvuon 1990-luvun lopun ja 2000-luvun alun veistoksissa – Need and Support: the Meeting of the Concrete and the Abstract in the Late 1990s and Early 2000s Sculptures of Maija Helasvuo. *Maija Helasvuo. Veistoksia – Sculptures*. Hyvinkää: Maija Helasvuo 2001. [8 s.]

= Julk. uudelleen: Tuki ja tarve. Konkreettisen ja abstraktin kohtaaminen Maija He-

lasvuon 1990-luvun lopun ja 2000-luvun alun veistoksissa – Stütze und Bedürfnis: Das Aufeinandertreffen des Konkreten und Abstrakten. Skulpturen der Künstlerin Maija Helasvuo aus den späten 90ern und den ersten Jahren des neuen Jahrtausends. *Machtproben. Galerie der Stadt Tuttlingen* 5.5.–9.6.2002. Red. Pekka Helin & Marjatta Hölz. Übers. Dinah Grenzler-Behm. *Ars-Häme ry:n julkaisusarja 2002 / 1*. Hämeenlinna & Tuttlingen: Ars-Häme & Galerie der Stadt Tuttlingen 2002, s. 11–17.

Teosesittelyt Louis Pasteurin ja Emile Roux'n muotokuvista sekä Aino Acktésta tyttärineen näyttelykirjassa *Edelfelt Pariisissa*. Toim. Kirsi Kaisla. Turun taidemuseon julkaisuja 2/2001 – Tikanojan taidekodin julkaisuja 2/2001. Turku: Turun taidemuseo 2001, s. 194–196, 232.

= *Edelfelt i Paris*. Red. Kirsi Kaisla. Övers. Brita Löflund. Åbo konstmuseums publikationer 2/2001 – Tikanojas konstthems publikationer 2/2001. Åbo: Åbo konstmuseum 2001, s. 194–196, 232.

Muotokuvamaalaus Suomessa. *Pinx. Maalaustaide Suomessa* [2]. *Arki- ja pyhäpuvussa*. Toim. Helena Sederholm & al. Helsinki: Weilin+Göös 2001, s. 44–47.

Edelfelt, seurapiirien kuvaaja. *Pinx. Maalaustaide Suomessa* [2]. *Arki- ja pyhäpuvussa*. Toim. Helena Sederholm & al. Helsinki: Weilin+Göös 2001, s. 70–75.

Järnefeltin suomalaismieliset mallit. *Pinx. Maalaustaide Suomessa* [2]. *Arki- ja pyhäpuvussa*. Toim. Helena Sederholm & al. Helsinki: Weilin+Göös 2001, s. 112–117.

2002

Moderni naiseus 1800-luvun kirjallisuudessa [arvio Päivi Lappalaisen teoksesta *Koti, kansa ja maailman tahraava lika*. Näkö-

kulmia 1880- ja 1890-luvun kirjallisuuteen, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2000 & Päivi Lappalaisen, Heidi Grönstrandin ja Kati Launiksen toimittamasta teoksesta *Lähikuvassa nainen. Näköaloja 1800-luvun kirjalliseen kulttuuriin*, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2001]. *Naistutkimus-Kvinnoforskning* 3/2002, s. 73–76.

Veljekset kasvotusten. *Olavi Suomela*. 1.11.–8.12.2002. Toim. Merja Ilola. Hyvinkään taidemuseon julkaisuja no 20. Hyvinkää: Hyvinkään taidemuseo 2002, s. 6–9.

2003

Juste milieu -taidehistoriaa [arvio Elina Anttilan väitöskirjasta *Albert Edelfelt & la nouvelle peinture*, Taidehistorian seura 2001]. *Historiallinen Aikakauskirja* 3/2003, s. 480–482.

Nikkari ja esteetikko. *Veijo Ulmanen. Veistoksia*. 7.3.–13.4.2003. Toim. Merja Ilola. Hyvinkään taidemuseon julkaisuja no 21. Hyvinkää: Hyvinkään taidemuseo 2003, s. 9–17.

Taidehistorian tutkimus. *Pinx. Maalaustaide Suomessa* [5]. *Tarinankertojia*. Toim. Helena Sederholm & al. Helsinki: Weilin+Göös 2003, s. 270–275.

2004

Edelfelt ja 1800-luvun Hals-renessanssi. *Edelfelt. Matkoja, maisemia ja naamiaisia*. Toim. Erkki Anttonen. Helsinki: WSOY 2004, s. 73–92.

Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina. Helsinki: Taide 2004. [Väitöskirja, 403 s.]

Neitejä, rouvia ja taiteilijoita. Naiset sotien välisissä taidediskursseissa. *Modernia on moneksi. Kuvataiteen, taideteollisuuden ja*

arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa – Det moderna är mångahanda. Texter om bildkonst, konstindustri och arkitektur mellan första och andra världskrigen i Finland. Toim. Tutta Palin. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 29. Helsinki: Taidehistorian seura 2004, s. 12–37.

Feminististä lähilukua 1800-luvun muotokuvasta [lektio]. *Naistutkimus-Kvinnoforskning* 3/2004, s. 48–51.

Kansallismaisema. *Suomen kulttuurihistoria 4. Koti, kylä, kaupunki*. Toim. Kirsi Saarikangas, Pasi Mäenpää & Minna Sarantola-Weiss. Helsinki: Tammi 2004, s. 65–74.

2005

Maijan keittiössä – In Maija's Kitchen. *Kotona maisemassa – At Home in the Landscape. Maija Vainonen-Gryta ja Radoslaw Gryta – Maija Vainonen-Gryta and Radoslaw Gryta*. Toim. Timo Simanainen & Katja Vuorinen. Käänt. The English Centre Helsinki Oy. Riihimäen Taidemuseon julkaisuja 13. Riihimäki: Riihimäen Taidemuseo 2005, s. 9–15, 16–22.

Tyttö ja apina – The Girl and the Monkey. *Outi Heiskanen*. Toim. Riitta Valorinta. Käänt. Tomi Snellman. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja nro 74. Jyväskylä: Minerva 2005, s. 6–19, 20–31.

Hymyilevä patografi – Den leende patografen – The Smiling Pathographer. *Saara Ekström. Grottesque & Arabesque*. Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki 19.8.–25.9.2005. Toim. Kaarina Gould, Saara Ekström & Kaj Martin. Käänt. Barbara Cederqvist, Itha O'Neill & Tomi Snellman. Helsinki: Helsingin juhlaviikot 2005, s. 6–11, 20–25, 30–35.

2006

Näkymättömät naiset 1904–36 eli mitä du-
kaattipalkinnot kertovat taiteilijanaisten ar-
vostuksesta. *Dukaatti. Suomen Taideyhdis-
tys 1846–2006*. Toim. Rakel Kallio. Helsinki:
WSOY 2006, s. 128–139.

Van Dyckin muotokuvagrafiikka. *Ikono-
grafiasta Kaunottariin – Van Dyck's Portrait
Prints: From the Iconography to the Beau-
ties. Maailmankuvan heijastumia. Euroopan
grafiikan mestareita Rembrandtista Goyaan
– Reflections of a World View: Master Euro-
pean Prints from Rembrandt to Goya*. Toim.
Virpi Harju. Käänt. Käännös Aazet Oy.
Sinebrychoffin taidemuseon julkaisuja –
Sinebrychoff Art Museum publications. Hel-
sinki: Valtion taidemuseo / Sinebrychoffin
taidemuseo 2006, s. 54–66, 183–188.

Feminist Ethnography in Art Historical
Terms [arvio Anna Rådströmin väitöskirjasta
Lee Miller – Fotografier från 1930-talet, Umeå
universitet 2004]. *NORA – Nordic Journal of
Women's Studies* 1/2006, s. 56–59.

2007

*Modernin muotokuvan merkit. Kuvia 1800-
ja 1900-luvuilta Taidekoti Kirpilässä*. Taide-
koti Kirpilän julkaisuja 4. Helsinki: Suomen
Kulttuurirahasto 2007. [200 s.]

A Fast Move? Feminist Art History in Fin-
land. *Women's Voices: Female Authors and
Feminist Criticism in the Finnish Literary
Tradition*. Toim. Päivi Lappalainen & Lea
Rojola. *Studia Fennica Litteraria* 2. Helsin-
ki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2007,
s. 180–193.

Palin, Tutta & Oinas, Elina, Editorial.
NORA – Nordic Journal of Women's Studies
2–3/2007, s. 79.

Oinas, Elina & Palin, Tutta, Editorial: Vio-
lence, Beauty, and So Many Disturbing
Differences. *NORA – Nordic Journal of
Women's Studies* 4/2007, s. 205–206.

Grönstrand, Heidi; Launis, Kati; Leskelä-
Kärki, Maarit; Melkas, Kukku; Palin, Tutta
& Rojola, Lea, Suomalaisen omakuvan mur-
ros. *Historiallinen Aikakauskirja* 3/2007,
s. 389–392.

Grönstrand, Heidi; Launis, Kati; Leskelä-Kärki,
Maarit; Melkas, Kukku; Palin, Tutta & Rojola,
Lea, Läpikulkuihmisiä. Neuvottelua kansalli-
suudesta 1900-luvun alun Suomessa. *Naistut-
kimus–Kvinnoforskning* 4/2007, s. 52–56.

Tekijän paluu [arvio Ville Lukkarisen kirjas-
ta *Pekka Halonen – pyhä taide*, Suomalaisen
Kirjallisuuden Seura 2007]. *Taide* 6/2007,
s. 62–63.

2008

Kuvataiteilijat lakkotunnelmissa. *Kansa kaik-
kivaltias. Suurlakko Suomessa 1905*. Toim.
Pertti Haapala, Olli Löytty, Kukku Melkas
& Marko Tikka. Helsinki: Teos 2008, s. 253–
267.

Vanhu(u)s muotokuvassa. *Pitkältä tieltä.
Vanhenemisen ja vanhuuden kohtaamisia*.
Toim. Marja-Liisa Linder. Tampereen taide-
museon julkaisuja 132. Tampere: Tampereen
taidemuseo 2008, s. 178–189.

Ilmari Gryta. *Komeetoista valaisiin. Kuva-
taideakatemian maisteritutkinnon lopputöitä
ja tarkastuslausuntoja vuosilta 1995–2008*.
Toim. Jaakko Karhunen, Pinja Metsäranta &
Riikka Stewen. Helsinki: Kuvataideakatemia
2008, s. 492–495.

Muotokuvien merkeissä. *Suomen Kulttuuri-
rahasto. Vuosikertomus 2006–2007*. Toim.
Maisa Kotoaro. Helsinki: Suomen Kulttuuri-
rahasto 2008, s. 5.

Muotokuvamaalaus (tässä ja) nyt. *Taidemaalau*s 1/2008, s. 11–13.

[Näyttelyteksti,] *Rotaatio*. Ilmari Gryta. Paulon Säätiön kutsunäyttely, Galleria FAFA, Helsinki 8.–31.8.2008. Helsinki: Ilmari Gryta / Paulon Säätiö 2008. [4 s., suom. ja engl.]

2009

Sanctity at the Interstices of Fine Art and Popular Culture: The Case of Ester Helenius. *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence*. The Proceedings of the 32nd International Congress in the History of Art. Ed. Jaynie Anderson. Melbourne: The Miegunyah Press / Melbourne University Publishing 2009, s. 438–441.

Isäntärenki ja muita välihahmoja kuvataiteessa. *Läpikulkuihmisiä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa*. Toim. Heidi Grönstrand, Kati Launis, Maarit Leskelä-Kärki, Kukku Melkas, Jussi Ojajärvi, Tutta Palin & Lea Rojola (päätoim. Kukku Melkas). Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1248. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2009, s. 39–72

Grönstrand, Heidi; Launis, Kati; Leskelä-Kärki, Maarit; Melkas, Kukku; Ojajärvi, Jussi; Palin, Tutta & Rojola, Lea, Johdanto. *Läpikulkuihmisiä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa*. Toim. Heidi Grönstrand, Kati Launis, Maarit Leskelä-Kärki, Kukku Melkas, Jussi Ojajärvi, Tutta Palin & Lea Rojola (päätoim. Kukku Melkas). Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1248. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2009, s. 6–9.

Valokuva tekstinä ja tunteita herättävänä esineenä. Esipuhe. *Välissä. Valokuvat ymmärtämisen välineinä*. Toim. Taina Erävaara & Iloona Tanskanen. Turun ammattikorkeakoulun oppimateriaaleja 43. Turku: Turun ammat-

tikorkeakoulu & Valokuvakeskus Peri 2009, s. 11–17.

2010

Kukat, naiset ja Pariisi. Korkeakulttuurin valtavirtaistuminen kuvataiteen modernismissä. *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Toim. Minna Ijäs, Altti Kuusamo & Riikka Niemelä. Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja (Utukirjat) 1. Turku: Turun yliopisto 2010, s. 16–45.

Miehiä ryhmäkuvassa. Hugo Backmansson muotokuvamaalarina. *Hugo Backmansson. Taiteilija, upseeri ja seikkailija*. Toim. Synnöve Malmström & Liisa Steffa. Helsinki: Otava 2010, s. 169–211.

= Män i gruppformationer. Hugo Backmansson som porträttmålare. *Hugo Backmansson. Konstnär, officer och äventyrare*. Red. Malin Bredbacka-Grahn, Synnöve Malmström & Liisa Steffa. Övers. Camilla Ahlström-Taavitsainen. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland nr 739. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland 2010, s. 169–211.

2011

Stahl, Kai & Palin, Tutta, The Aino Kallas Iconography: Interactive Self-Presentation. *Aino Kallas: Negotiations with Modernity*. Toim. Leena Kurvet-Käosaar & Lea Rojola. Studia Fennica Litteraria 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2011, s. 215–251.

Carl Larssonin ihmiset: esittäytymisen tapoja ja elämäntyyliä – Carl Larssonin människor: presentationsätt och livsstil. *Carl Larsson*. Toim. Timo Huusko. Käänt. Maria Punnonen. Ateneumin julkaisut no 63 – Turun taidemuseon julkaisu. Helsinki & Turku: Ateneumin taidemuseo & Turun taidemuseo 2011, s. 127–151.

Subversiva självporträtt av en modern kvinna: Ingrid Ruin parafraiserar Anders Zorn. *Genuspedagogiska gärningar. Subversiv och affirmativ aktion*. Red. Maria Carlgren, Linda Fagerström, Johanna Rosenqvist & Katarina Wadstein MacLeod. Stockholm: Vulkan 2011, s. 143–152.

Lukkarinen, Ville; Palin, Tutta; Saari, Lars & Kontturi, Katve-Kaisa. Johdanto: nymfien ja sibyllojen jäljillä. *Nyanseja ja näkökulmia. Altti Kuusamon juhlakirja*. Toim. Katve-Kaisa Kontturi, Riikka Niemelä & Asta Kihlman. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 42. Helsinki: Taidehistorian seura 2011, s. 11–16.

Esipuhe. *Omakuva on jokaisen kuva*. Toim. Ilona Tanskanen, Taina Erävaara & Kaisa Lehto. Turun ammattikorkeakoulun oppimateriaaleja 61. Turku: Turun ammattikorkeakoulu 2011, s. 10–13.

= Afterword. *I as Me: Making of 2000 and 11 Self-Portraits*. Ed. Ilona Tanskanen. Course Material from Turku University of Applied Sciences 81. Turku: Turku University of Applied Sciences 2013, s. 168–171.

Taidekirjoittajan muotokuva [arvio Riitta Ojanperän väitöskirjasta *Kriitikko Einari J. Vehmas ja moderni taide*, Valtion taide museo 2010]. *TAHITI. Taidehistoria tieteenä – Konsthistorien som vetenskap* 1/2011. <http://tahiti.fi/01-2011/vaitoskirja-arviot/taidekirjoittajan-muotokuva/> (30.9.2011).

Ingrid Ruin: En glad provokatör. *Astra Nova* 4/2011 (93:4), s. 12–14.

2012

Tunnelma taidepuheen käsitteenä ja esteettisenä käytäntönä. ”Pariisin melodia” Ester Heleniuksen maalauksessa *Kirkko* (1947). *Tieteidenvälisyys ja rajanylitykset taidehistoriassa*. Annika Waenerbergin juhlakirja.

Toim. Satu Kähkönen & Tuuli Lähdesmäki. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 44. Helsinki: Taidehistorian seura 2012, s. 83–96.

Luontojen ja kulttuurien välissä. Vitalismi Ina Collianderin varhaistuotannossa. *Erot ja etiikka feministisessä tutkimuksessa*. Toim. Kirsti Lempiäinen, Taru Leppänen & Susanna Paasonen. Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja (Utukirjat) 4. Turku: Turun yliopisto 2012, s. 109–139.

Taidehistoria. *Genreanalyysi. Tekstilajitutkimuksen käsikirja*. Toim. Vesa Heikkinen, Eero Voutilainen, Petri Lauerma, Ulla Tiililä & Mikko Lounela. Kotimaisten kielten keskuksen julkaisuja 169. Helsinki: Gaudeamus 2012, s. 684–688.

Unkarilainen rapsodia modernissa. *Kertomuksen luonto*. Toim. Kaisa Kurikka, Olli Löytty, Kukku Melkas & Viola Parente-Čapková. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 107. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto 2012, s. 27–34.

An Artistic Masquerade before Masquerade Theory [abstract]. *The Challenge of the Object – Die Herausforderung des Objekts: 33rd Congress of the International Committee of the History of Art, Nuremberg, 15th - 20th July 2012. Congress Program with Abstracts of all Sections and Lectures*. Hrsg. G. Ulrich Großmann & Petra Krutisch. Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 31. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums 2012, s. 208.

2013

Musings on the Monograph: The Artistic Career of Ester Helenius in the Light of the Art-and-life Model. *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*. Ed. Renja Suominen-Kokkonen. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier

– Studies in Art History 46. Helsinki: Taidehistorian seura 2013, s. 36–49.

An Artistic Masquerade before Masquerade Theory. *The Challenge of the Object: 33rd Congress of the International Committee of the History of Art, Nuremberg, 15th - 20th July 2012 – Die Herausforderung des Objekts: 33. Internationaler Kunsthistoriker-Kongress/ CIHA 2012, Nürnberg. Germanisches Nationalmuseum*. Part 4. Hrsg. G. Ulrich Großmann & Petra Krutisch. Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 32. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums 2013, s. 1183–1187.

Aimo Reitala in memoriam. *TAHITI. Taidehistoria tieteenä – Konsthistorien som vetenskap* 1/2013. <http://tahiti.fi/01-2013/kentaltaja-arkistosta/aimo-reitala-in-memoriam/> (27.3.2013).

2015

Die Bedeutung des Figurativen in der finnischen Kunst der 1950er Jahre. *Skandinavische bildende Kunst von 1950 bis zur Gegenwart*. Hrsg. Brigitte Hartel & Bernfried Lichtnau. Greifswalder Kunsthistorische Studien. Kunst im Ostseeraum 6. Frankfurt am Main: Peter Lang 2015, s. 169–187.

Myöhään kukkiva lajike. Iän merkitys Ester Heleniuksen vastaanotossa ja julkisuuskuvasa. *Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa*. Toim. Viola Parente-Čapková, Heidi Grönstrand, Ritva Hapuli & Kati Launis. Cultural History – Kulttuurihistoria 13. Turku: k&h 2015, s. 293–320.

Sairauden moderni ikonografia. *Kipupisteissä. Sairaus, kulttuuri ja modernisoituva Suomi*. Toim. Jutta Ahlbeck, Päivi Lappalainen, Kati Launis, Kirsi Tuohela & Jasmine Westerlund. Utukirjat 8. Turku: Turun yliopisto 2015, s. 33–74.

2016
Ester Helenius. Värihurmion palvoja. Kirjokansi 113 – Hämeenlinnan Taidemuseon julkaisuja 1/2016 – Salon taidemuseon julkaisuja 26. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2016. [160 s.]

Tutkimuksen kohteena Ester Helenius. *Kotija keittiö* 9/2016, s. 150.

Ääniopastustekstit näyttelyyn Ester Helenius, Pariisitar Suomesta. Salon taidemuseo Veturitalli 22.10.2016–21.01.2017. Julkaistu myös tekstimuodossa museon verkkosivulla. [10 s.]

2017

Henkinen sukulaisuus taiteilija Ester Heleniuksen tuotannossa ja sosiaalisissa suhteissa. *Historiallinen Aikakauskirja* 2/2017, s. 225–239.

Ihmiskuvauksen monumentaalinen draama Eva Törnwall-Collinin tuotannossa – Människoskildringens monumentala drama i Eva Törnwall-Collins produktion. *Eva Törnwall-Collin*. Toim. Juha-Heikki Tihinen. Käänt. Bianca Gräsbeck. Raasepori: Pro Artibus 2017, s. 93–111, 67–91.

Italialaisen näköinen supisuomalainen mies. Wäinö Aaltosen julkisuuskuva. *Wäinö Aaltonen. Poseerauksia*. Toim. Elina Ovaska, Marjo Aurekoski-Turjas & Riitta Kormano. Turun museokeskuksen vuosikirja ABOA 2015 / 79. Turku: Turun museokeskus 2017, s. 74–91.

= An Italian-Looking Typically Finnish Man: Wäinö Aaltonen's Public Image. *Wäinö Aaltonen: Poses*. Ed. Elina Ovaska, Marjo Aurekoski-Turjas & Riitta Kormano. Transl. Grano Oy. Yearbook ABOA of the Museum Centre of Turku 2015 / 79. Turku: The Museum Centre of Turku 2017, s. 74–91.

Henkilökuvat ja maisemat keräilyn kohteena – Portraits and Landscapes as Collector's Items. *Taiteen koti. Juhani Kirpilän taidekokoelma – A Home for Art: The Juhani Kirpilä Art Collection*. Toim. Johanna Ruohonen. Käänt. Eva Malkki. Kirjokansi 151 – Taidekoti Kirpilän julkaisuja 5. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2017, s. 34–75.

Näkymättömiä puolia – Osynliga sidor. *Minä en ole minä. Tunnettuja ja unohtettuja muotokuvia – Jag är inte jag. Kända och glömda porträtt*. Toim. Reetta Kuojärvi-Närhi & Kirsi Eskelinen. Käänt. Käännös-Aazet Oy. Helsinki: Sinebrychoffin taidemuseo / Kansallisgalleria 2017, s. 108–127.

2018

Huusko, Timo & Palin, Tutta, Nationalism, Transnationalism, and the Discourses on Expressionism in Finland: From the November Group to Ina Behrsen-Colliander. *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*. Ed. Isabel Wünsche. London & New York: Routledge 2018, s. 222–242.

2019

Non-avantgardist Conceptions of Experimentation. *Terms: Proceedings of the 34th World Congress of Art History*. Vol. 1. Ed. Shao Dazhen, Fan Di'an & Laozhu. Beijing: The Commercial Press 2019, s. 249–256.

Epämodernin modernistin elämäkerta [arvio Camilla Granbackan monografiasta *Sigrid Schauman – med palett och penna*, Svenska folkskolans vänner 2018]. *TAHITI. Taidehistoria tieteenä – Konsthistorien som vetenskap* 9:3 (2019), s. 77–81. DOI: <https://doi.org/10.23995/tht.88666>.

2020

Taalalaishevonen, viinakoira ja maatuska. Maaikunalla ikkunalaudalla modernissa maalauksessa. *Ikkunalla. Näkymiä sukupuoleen, tilaan ja aikaan. Kirsi Saarikankaan juhla-kirja*. Toim. Julia Donner, Hanna Johansson & Emma Lilja. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 51. Helsinki: Taidehistorian seura 2020, s. 28–43.

”Tiettyä sidottua energiaa” – ihmispään esoteerisuus 1900-luvun alkupuolen taiteessa. *Hengen aarteet. Esoteerisuus Suomen taidemaailmassa 1890–1950*. Toim. Nina Kokkinen & Lotta Nylund. Helsinki: Signe ja Ane Gyllenbergin säätiö & Parvs 2020, s. 110–119.

= ”En viss bunden energi” – människohuvudet och det esoteriska i tidig 1900-talskonst. *Andens rikedomar. Esoterismen och den finländska konstvärlden 1890–1950*. Red. Nina Kokkinen & Lotta Nylund. Övers. Camilla Ahlström-Taavitsainen. Helsingfors: Signe och Ane Gyllenbergs stiftelse & Parvs 2020, s. 110–119.

= ”A Certain Bound Energy” – Esotericism in the Depiction of Human Heads in Early 20th-Century Art. *Spiritual Treasures: Esotericism in the Finnish Art World 1890–1950*. Ed. Nina Kokkinen & Lotta Nylund. Transl. Edward Crockford. Helsinki: Signe and Ane Gyllenberg Foundation & Parvs 2020, s. 110–119.

Taiteen arkea ja juhlaa. Professoriluento Turun yliopistossa 20.3.2019. *TAHITI. Taidehistoria tieteenä – Konsthistorien som vetenskap* 10:1 (2020), s. 114–117. <https://doi.org/10.23995/tht.90558>.

Materialities and Immaterialities in Art Historical Practices [pääkirjoitus]. *TAHITI. Taidehistoria tieteenä – Konsthistorien som vetenskap* 10:4 (2020), s. 3–4. <https://doi.org/10.23995/tht.103176>.

2021

Elaboration of the 'New Woman' Figure by Women Artists in Interwar Finland. *Modern Women Artists in the Nordic Countries, 1900–1960*. Ed. Kerry Greaves. Routledge Research in Gender and Art. New York: Routledge 2021, s. 182–192.

Modern *Disegno*: The Embodied Splendour of Lines. *Motion: Transformation*. 35th Congress of the International Committee of the History of Arts. Florence, 1–6 September 2019. Congress Proceedings. Part 1. Ed. Marzia Faietti & Gerhard Wolf. Bologna: Bononia University Press 2021, s. 257–262.

2022

High, Low and In-Between: The Modern Art Press in Finland, 1910–1940. *MODERN ART REVIEWed: Art Reviews, Magazines and Gallery Bulletins in Europe, 1910–1945*. Ed. Malcolm Gee, Kate Kangaslahti & Chara Kolokytha. Berlin & Boston: De Gruyter 2022, s. 51–75, 100, 101.

Akseli Gallen-Kallela, peintre naturaliste. *Gallen-Kallela. Mythes et nature*. Musée Jacquemart-André, Pariisi 11.3.–25.7.2022. Dir. Laura Gutman & Pierre Curie. Trad. Alexandre André. Bruxelles: Fonds Mercator 2022, s. 24–32.

Mary tissant à Kalela, 1897. *Gallen-Kallela. Mythes et nature*. Musée Jacquemart-André, Pariisi 11.3.–25.7.2022. Dir. Laura Gutman & Pierre Curie. Trad. Alexandre André. Bruxelles: Fonds Mercator 2022, s. 93.

2023

Taidemaalarin "Chaplin-lahjat". Jalmari Ruokokosken 1910-luvun puolivälin omakuvat. *Taidehistoria menee metsään! Lastuja Gösta Serlachiuksen taidesäätiön kokoelmasta*.

Toim. Susanna Aaltonen, Roni Grén, Juhana Lahti, Tomi Moisio & Lauri Ockenström. Serlachius-museoiden julkaisuja 92. – Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 54. Mänttä & Helsinki: Serlachius-museot, Taidehistorian seura & Parvs [julkaistaan 2023].

Toimitustehtävät

Modernia on moneksi. Kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa – Det moderna är mångahanda. Texter om bildkonst, konstindustri och arkitektur mellan första och andra världskriget i Finland. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 29. Helsinki: Taidehistorian seura 2004.

Grönstrand, Heidi; Launis, Kati; Leskelä-Kärki, Maarit; Melkas, Kukku; Ojajärvi, Jussi; Palin, Tutta & Rojola, Lea toim. (päätoim. Kukku Melkas), *Läpikulkuihmisiä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1248. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2009.

Katseiden suuntia ja äänten painoja. Sukupuolentutkimuksen aineopintoseminaarin artikkelit 2010. Helsinki: Sukupuolentutkimuksen oppiaine, Helsingin yliopisto 2010.

Frigård, Johanna; Grén, Roni; Kontturi, Katve-Kaisa; Palin, Tutta & Stewen, Riikka toim., *Tahiti – Taidehistoria tieteenä* -verkko-lehden erikoisnumero Tahiti 8 Conference: From Material to Immaterial, 10:4 (2020), <https://doi.org/10.23995/tht.103176>.

Päätoimittajuudet

Naistutkimus–Kvinnoforskning (yhdessä Anu Koivusen kanssa) 2000–2001

NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research (yhdessä Elina Oinaan kanssa) 2007–2009 (vuoden 2007 loppuun nimellä *NORA – Nordic Journal of Women's Studies*)

Utukirjat 2014–2020

Suomennos

de Lauretis, Teresa, *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*. Toim. Anu Koivunen. Suom. Tutta Palin & Kaisa Sivenius (luku 1). Tampere: Vastapaino 2004, s. 79–283.

Suomennos ja toimitus

Sanasto. Honour, Hugh & Fleming, John, *Maailman taiteen historia*. Helsinki: Otava 1992, s. 726–741. Lisäksi ensimmäisen laitoksen asiatarkestus sekä vuoden 1998 toiseen laitokseen ja vuoden 2001 kolmanteen laitokseen tehtyjen lisäysten suomennos.

ABSTRACTS

From Paris to Vitebsk: Marc Chagall and Anatoly Lunacharsky on Proletarian Art

Isabel Wünsche

Early Soviet cultural politics were shaped by the networks that Russian artists and intellectuals had formed in Paris before the First World War. In fall 1918, Anatoly Lunacharsky, head of the People's Commissariat of Enlightenment (Narkompros), appointed Marc Chagall, who had spent the years 1910–1914 in Paris, Commissar of the Arts for the Vitebsk region. Lunacharsky, a revolutionary Marxist and art critic, had been in exile in the West before the October Revolution. This essay explores the relationship between these two figures and the formative influences that their time in Paris and engagement with Western art had on cultural politics in the early years of the Soviet state, particularly Lunacharsky's concept of proletarian art and Chagall's activities at the People's Art School in the provincial town of Vitebsk, which became a site of creative activity and an influential center of the Russian avant-garde.

Builders and Destroyers of the Finnish Bridge: Kinship, Cultural Morphologies and 'European-ness' in the Context of the Estonian Art Exhibition of 1929–1930

Timo Huusko

This article deals with the reception of the Estonian art exhibition at Helsinki Kunsthalle in 1929. My aim is to explore how Estonian art and Estonian identity were reflected in the Finnish context. My primary source materials are art criticism and press debates in Finnish newspapers and journals.

The article is located at the intersection of nationalism studies and post-First World War cultural history. In Finland there was a sense of ethnic affinity with Estonians in the 1920s. In art criticism and news reportage this ethnic affinity was sometimes accompanied by a feeling of superiority. The idea of 'Estonian-ness', in these cases, was treated in a patronizing way, creating—to use Edward Said's terms—a "false image". Among art critics this patronizing attitude was expressed, for example, in saying that, as a younger nation, the people of Estonia were lacking tradition. Artists were told to delve deeper into their country's essence.

In my article I also deal with Oswald Spengler's cultural morphology. To be of young age meant vitality, something lost in the decaying cultures of "older" European nations. In this context Estonia was seen as a young nation. For the Finnish *Tulenkantajat* ("Torch-Bearer's") journal in 1929–30

the idea of the vital young nation was extremely important, and the writers in it did not patronize, but looked admiringly on Estonians and the machine culture in their art, and on how widely-read their writers were.

Becoming a Sculptor in Finland:
Kristine Mei's Memoirs and a Naked
Hero

Kai Stahl

In this article, I closely examine the handwritten memoirs of the Estonian sculptor, calligrapher, illustrator, translator and storyteller Kristine Mei (1895–1969). In these autobiographical writings, she reminisced about her studies at the Finnish Art Society's Drawing School during the years 1913–1916. Her memoirs depict how closely knit a community the sculpture class at the art school was. Mei's photographs from the period are a further important source for the article. When she also wrote down who was in the photographs, it makes it possible to give a name to more or less unknown persons, including Mei herself, in addition to the well-known Finnish sculptor Albin Kaasinen, for instance. The photographs also reveal some of Mei's unknown works, which differ from her later statuettes. Comparing with visually and thematically similar artworks by other artists, I also demonstrate how Kristine Mei, as a young female novice sculptor, created a new interpretation of the Estonian mythical hero Kalevipoeg. However, this sculpture has remained unknown. With this case study I display what challenges a female artist might face as a sculptor in the era of modernism.

Spirit in the Form? Tyko Sallinen's
Artworks as Representations of
Spirituality and Ideology

Eeva Hallikainen

This article discusses two large paintings completed in 1936 by the Finnish artist Tyko Sallinen (1879–1955). One of the paintings was a commission for the Women's Hospital in Helsinki. The other was an order resulting from a competition for the Finnish Lyceum. Both paintings present the secular themes of young people gathered by the campfire in seaside landscapes. The article demonstrates the following possibilities: to read the paintings as expressions of the spiritual worldview of the artist; to understand them in relation to the course of the artist's life; and to interpret them in the context of religious, spiritual, and ideological trends of the interwar period in Finland. The article applies the suggestions made in recent biographical research about the possibilities to explore relations between an artist, an artwork, and a researcher. Sallinen seems not to have left behind any diaries, letters, or notes where he would have cleared up the history of his painted works, or his thoughts on them. For the analysis of the paintings, interviews with the artist, and newspaper articles dealing with the paintings have been utilized. This period of Sallinen's artistic activity has not been studied much in academic research. Art historian Johanna Ruohonen's doctoral thesis on public painting in Finland, for example, dealt with Sallinen's paintings as part of postwar history and national problematics. As a study of Sallinen's art in the 1930s, therefore, the current article contributes to research on a little-examined period in his work.

Tree Mountain: Agnes Denes'
Futurity and Earth Time
Riikka Stewen

In 1982, Tree Mountain was an idea, or a proposal, for a monumental work of art by Agnes Denes, consisting of 10,000 trees to be planted in an area 1.5 miles long and 0.5 miles wide. The trees were planned to have 10,000 human custodians appointed for them. Like most of Denes' utopian plans the concept remained unrealized until the small community of Pinsiö in Southern Finland commissioned Tree Mountain. The work would serve to rehabilitate a disused gravel pit as was required by the law. Between 1992 and 1996 an artificial mountain was built and 11,000 fir trees were planted on it in a spiralling fractal pattern as Denes had indicated in her original concept.

In the article, I focus on the discrepancy between the concept-plan and the contingent quality of the living material world where it was realized. The plan exists in an atemporal, ahistorical dimension where human rationality believes itself to be omnipotent, whereas the ontological reality revealed by the agency of the fir trees is completely different. As they grow on the artificial mountain built on the remains of an esker dating from the last ice age, the fir trees become witnesses to geological time and its sedimentations. In Scandinavia, the history of fir trees predates human habitation: they bring testimony from the time before the ice age. I propose to look at Tree Mountain as a palimpsest of geological sedimentations and of earthly temporalities, where human action counts for much less than that of the fir trees and the living material world they both reveal and inhabit.

The Dialogical Gaze: Presence
and Performativity in Edvard
Westermarck's (1862–1939)
Anthropological Photographs from
Expeditions in Morocco 1898–1913
Marie-Sofie Lundström

Edvard Westermarck (1862–1939) was a sociologist, social anthropologist, and moral philosopher who, during anthropological expeditions in Morocco (1898–1913), photographed the local population as part of his research method, participant observation. His images are simple and direct. The article discusses a selection of his anthropological photographs depicting people, with the aim of analysing how presence and performativity are expressed in the images. The analysis focuses on the photographed; the subject's presence and the function of the gaze are determined, as well as how we as viewers perceive the images. A third question concerns whether binary tensions are embedded in the images. The theoretical discussion revolves around the gaze as an agent that "acts" and creates a connection between the depicted and the viewer.

The result is that Westermarck's photographs express a new way for anthropology to view humans. The direct and dialogical gaze spans the alienating void between the depicted and the photographer, in contrast to earlier anthropological photographs. A contributing aspect is Westermarck's anti-colonialist stance. His images are an important step in how visual material, namely photographs, slowly became acknowledged as worthy documentary tools during anthropological field expeditions. Alongside photography's increasingly central role in documentation, a certain degree of affect became embedded in at least Westermarck's images. In this sense, they are predecessors to the "revolutionary" photographs of Bronisław Malinowski, the key figure of modern anthropology.

Hagar and the Angel in Italian Painting in the 17th Century: Eye Contact with Hagar and the Touch of the Angel. Part I: The "Unexpected" Appearance of the Subject in the Italian Painting

Altti Kuusamo

The story of Hagar and the angel appeared commonly as a subject at the beginning of the 17th century in Italian and Dutch painting. The subject is from the Old Testament: Hagar and Ishmael were banished by Abraham to the desert, to the point that they were starving, and the angel of the lord appeared and showed Hagar a well of water close to them in the desert (Genesis 21:17). Paintings of the subject concentrate on this last moment.

Despite the growing interest in the subject in the 17th century, not much research has been made on this pictorial theme. In fact, there is a sort of lacuna in the scholarship. We have knowledge of this subject mainly via monographs of each artist in question. My interest in this theme is connected to psychohistory: can we interpret the historical rise of the subject by directing attention to signs of the newly-improved position of children in the upper classes?; down to the fact that illegitimate children had been taken care of in the semi-religious conservatoires. Is the theme of Hagar and the angel – with its interesting psychological accents – showing signs of the changed situation?

"Work" of Art: Value, agency and embodied entanglement

Katve-Kaisa Kontturi

This article studies varied meanings and methodological doings of the concept of "work" of art across the realms of artistic research, art history, and social scientific studies of art. The specific concept of "work" of art, translated here as "taiteen työ", is a relatively recent addition to the Finnish vocabulary concerning the arts. It started to appear first in academic research a decade ago, and later, at the turn of the 2020s, mostly in texts addressing artistic work from visual arts to contemporary dance and curation. As it is understood here, conceptually "work" of art differs from artwork, which is taken to mean a passive object of interpretation or evaluation. In comparison, "work" of art refers to art as lively, material process that has agential qualities.

In this article, I map the emergence of "work" of art mainly in literature written in the English language where the concept first appeared in the early 2000s, and more specifically in connection to the new materialist and posthuman ideas of agency of matter. In so doing, I search for and elaborate on the conceptual potential that "work" of art could have in academic research, art writing and even cultural politics, in Finland and/or the Finnish language. I will work through three thematic clusters that spread across artistic research, art history and social scientific studies of art: 1) art as process 2) more-than-human agency and 3) bodily entanglements between art and/or artist/viewer-participants. Alongside this, I will refer to several examples relating to Finnish art and media to discuss how the concept of "work" of art could enrich the understanding of art-making as a complex material-discursive process that is never disconnected from social structures or the laws of physics, yet is not completely dependent on them either.

Suburban naturecultures: in-between
human and other-than-human
nature?

Kirsi Saarikangas

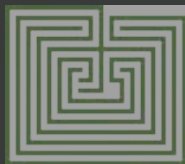
This article explores architecture and built environments as co-creations of humans and non-humans. It examines the suburban environments of the 1950s–1970s Helsinki region as naturecultures. By using three suburbs as examples – Tapiola from the 1950s, Pihlajamäki from the 1960s and Matinkylä from the 1970s – it provides much needed novel perspectives on the relations between architecture and nature. It points out the agency of nature in the emergence of suburban space. It demonstrates that suburbs and their characteristic features arise in the collaboration of built and natural environments, and both within and beyond the designers' control. The environment as designed and built was just a strip of hybrid suburban environments and lived suburbanity. Suburbs took shape in countless combinations of modern buildings, more or less developed green areas, playgrounds, parking lots, forests, abandoned houses, old fields and wastelands in-between and on the fringes of habitation. Suburban environments therefore only appeared in the various processes of intra-action and in-betweenness of humans and non-humans, in complex entanglements of artificial and natural processes.

Kuvia lähellä – Taidehistoriallisia tulkintoja ja tutkimusaseteita on Turun yliopiston taidehistorian professori Tutta Palinille omistettu juhlakirja. Sen artikkeleissa lähestytään modernismia, tekijyyden kysymyksiä ja kuvien tulkintatapoja eli aihepiirejä ja tutkimusalueita, jotka ovat olleet tärkeitä myös Palinin omassa tutkijantyössä.

Kuvia lähellä -kirjassa pohditaan erilaisin tutkimusasetein ja kirjoitusottein ajankohtaisia taiteen ja kuvien tutkimisen ja analysoimisen kysymyksiä liittyen muun muassa havaitsemiseen, toimijuuteen ja sukukupuoleen.

Kirjan kirjoittajat ovat taidehistorian alan tutkijoita Suomesta, Saksasta ja Ruotsista: Johanna Frigård, Roni Grén, Eeva Hallikainen, Timo Huusko, Hanna Johansson, Katve-Kaisa Kontturi, Kari Kotkavaara, Altti Kuusamo, Annika Landmann, Marie-Sofie Lundström, Riikka Niemelä, Anna Rådström, Kirsi Saarikangas, Päivi Setälä, Kai Stahl, Riikka Stewen, Eeva Maija Viljo ja Isabel Wünsche.

Toimittajat: Johanna Frigård, Roni Grén, Katve-Kaisa Kontturi, Riikka Niemelä
Taidehistoriallisia tutkimuksia -sarjan päätoimittaja: Juhana Lahti



Taidehistorian seura
Föreningen för konsthistoria



ISSN 0355-1938 (painettu)
ISSN 2954-2812 (verkkojulkaisu)
ISBN 978-952-5533-26-2 (painettu)
ISBN 978-952-5533-27-9 (PDF)