

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos Taidehistorian laitos
Tekijä Juvonen (Elomaa) Saara Maija	
Työn nimi Ilmari Aalto - elämä ja taide	
Oppiaine Taidehistoria	Työn laji Pro gradu - tutkimus
Aika Kesäkuu 1987	Sivumäärä 136

Tiivistelmä - Abstract

Tutkimus käsittelee taiteilija Ilmari Aaltoa (1891-1934). Tutkimuksen tarkoituksena on selvittää Ilmari Aallon elämää ja hänen taiteensa keskeisiä piirteitä taiteilijan kehityksen sekä siihen vaikuttaneiden seikkojen kautta. Samalla tarkastellaan Aallon aikalaisten taidetta ja näiden vaikutusta Ilmari Aaltoon.

Tutkimuksessa käsitellään Aallon taiteen keskeiset teemat sekä pyritään valottamaan niiden ja teosanalyysien avulla toisaalta taiteilijalle, toisaalta ajalle ominaisia tendenssejä. Aallon tyyli ja työskentelytapa sekä taiteilijan asema ovat myös tarkastelun kohteina.

Tutkimusmenetelmä on biografinen menetelmä yhdistettynä teosanalyyseistä saatavan tiedon peilaamiseen toisaalta elämäkerrallisten toisaalta kulttuurihistoriallisten tapahtumien valossa.

Päätännön yhteevedossa ovat eriteltyinä Aallon tärkeimmät tyylikaudet sekä hänen taiteellisen kehityksensä pääpiirteet.

Asiasanat

Aalto, Ilmari; Marraskuun ryhmä, teosluettelo (I. Aalto)

Säilytyspaikka

Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitos

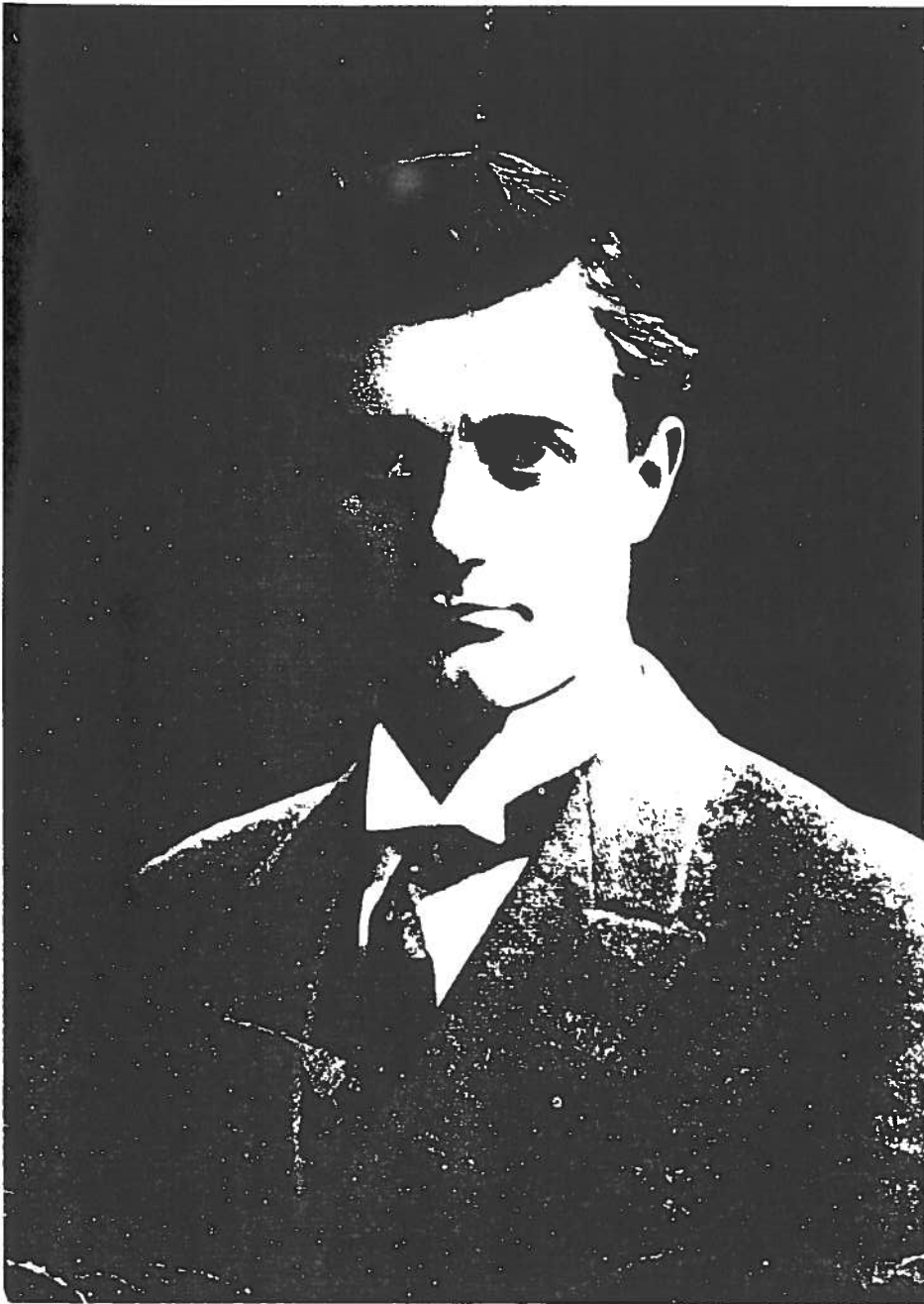
Muita tietoja

Diakokoelma töistä em. paikassa

ILMARI AALTO - ELÄMÄ JA TAIDE

Saara Juvonen

Taidehistorian pro gradu-
tutkimus kesäkuussa 1987.
Jyväskylän yliopisto.



ILMARI AALTO (1891-1934)

SISÄLLYSLUETTELO

I	JOHDANTO	1
II	AALLON ELÄMÄNVAIHEET	5
	1. Lapsuus ja nuoruus	5
	2. Taideopinnot	9
	3. Vapaa taiteilija 1910-luvulla	12
	Huomiota herättävä kubisti	15
	Siirtyminen ekspressionismiin	20
	Marraskuulaisuus	24
	4. Ensimmäinen Pariisin matka 1920 ja sen vaikutukset	28
	Kirkastunut väri	30
	Irtautuminen Sallisesta	36
	5. Toinen Pariisin matka 1928 ja taiteilijan viimeiset vuodet	41
	Ristiriitaisia arvosteluja	43
	Hiljentynyt näyttelytoiminta	46
III	TAITEILIJAN TUOTANNON KESKEISIMMÄT TEEMAT	50
	1. Asetelmat	50
	2. Maisemat	56
	3. Henkilökuvat	62
	Omat kuvat	63
	Muotokuvat	68
	Muut henkilökuvat	74
	4. Muu taiteellinen toiminta	75
	Avustajana monumentaaliprojekteissa	76
	Alttaritaululuonnos	77
	Yhtiöiden toimirakennukset	78

IV	TAITEILIJAN TYYLIIN JA TYÖSKENTELYTAPAAN VAIKUTTANEET TEKIJÄT	80
	1. 1900-luvun alku suomalaisessa maalaustaiteessa	80
	2. Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun opettajat	83
	3. Matkat Pariisiin vuosina 1920 ja 1928	84
	4. Aallon työskentelytapa ja tyyli	85
V	TAITEILIJAN ASEMA	88
	1. 1900-luvun alku Suomen historiassa	88
	2. Nuoren taiteilijan asema	89
VI	AALLON ASEMA SUOMALAISESSA TAIDE-ELÄMÄSSÄ	91
VII	PÄÄTÖSSANAT	96
	LÄHDEVIITTEET JA HUOMAUTUKSET	99
	DIALUETTELO	113
	LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	117
	ILMARI AALLON TEOSTEN LUETTELO	126
	LIITE 1	136

I JOHDANTO

Taidemaalari Ilmari Aalto (1891-1934) sijoittuu taiteilijana aikaan, jolloin kansallis-romanttisen tyylin kukoistus ja kansainvälisen arvostuksen aika olivat ohi. Suomalainen taide-elämä oli keskellä murroskautta; vaadittiin suuria muutoksia ja tuoreita näkemyksiä taiteemme elvyttämiseksi. Lahjakas Aalto oli yksi niistä nuorista taiteilijoista, jotka 1910-luvulla ottivat harteilleen taiteen uudistamisen ja nostamisen jälleen kansainväliselle tasolle. Vaikka suhteellisen nuorena kuollut Aalto ei koskaan päässyt suuren yleisön tietoisuuteen samalla tavoin kuin esimerkiksi aikalaisensa ja hyvä ystävänsä Tyko Sallinen, hän oli jo omiana aikanaan asiantuntijoiden keskuudessa erittäin arvostettu ja lahjakkaaksi tunnustettu taiteilija.

Aaltoa ei tunneta mistään yksittäisistä töistään, sillä hänen tuotannostaan puuttuvat suuret julkisten tilojen monumentaaliteokset. Suurin osa hänen lukumäärältään vähäiseksi jääneestä elämäntyöstään on yksityishenkilöiden omistuksessa, noin kuusikymmentä teosta sijaitsee julkisissa kokoelmissa eri puolilla Suomea ja osan omistavat erilaiset järjestöt ja yhtiöt. Tätä tutkimusta varten jäljittämistäni 165 teoksesta olen henkilökohtaisesti nähnyt lähes kaikki ja lisäksi suurimmasta osasta on käytettävissäni ollut dia- tai paperikuva tai jokin muu saatavissa ollut kuva. Jäljittämäni työt edustavat Aallon tuotantoa aina opiskeluaajoista taiteilijan viimeisiin vuosiin asti.

Mielestäni kuvallinen materiaali on ajallisen kattavuutensa lisäksi riittävä pohja tutkimukselleni senkin vuoksi, että Aallon tuotanto ei varovaisesti arvioiden ylitä 500 teosta; mahdollisesti, eräiden tuonnempana esille tulevien seikkojen perusteella (ks. s. 85), töitä saattaa olla jopa vähemmän.

Olen valinnut tutkimusmenetelmäkseni biografisen tutkimusmetodin, joka taiteilijan elämäkerrallisten tietojen selvittämisen lisäksi sisältää teosanalyysia. Käsittelimieni teosten kohdalla käytän soveltaen Johannes Rantasen¹ yleistä teosanalyysimetodia, joka jakaantuu deskriptioon, interpretaatioon sekä arviointiin. Biografista tutkimusmenetelmää noudattaen selvittelen edelleen ajan yleistä taustaa yhteiskunnallisen, poliittisen ja taloudellisen tilanteen kannalta sekä luonnollisesti ajan taiteen ja kulttuurin kannalta.

Tutkimukseni tarkoituksena on valottaa Aallon elämäkertaa ja luonteenpiirteitä niiltä osin kuin niillä on merkitystä taiteilijan tuotannon ja taiteellisen kehityksen kannalta. Käsittelen elämäkerran rinnalla Aallon osallistumista näyttelytoimintaan, jotta syntyisi kuva siitä, kuinka taiteilijaan ja hänen taiteeseensa suhtauduttiin hänen omana aikanaan. Tällaista esitystapaa ovat käyttäneet mm. professori Kalevi Pöykkö tutkimuksessaan taidemaalari Reino Viirilästä² sekä Raimo Aarras tutkimuksessaan taidemaalari Edwin Lydénistä³. Lisäksi selvitän taiteilijan tuotantoa, joka on luonnollisesti tutkimukseni keskeisin kohde. Valitsemani biografinen tutkimusmetodi oli tätä tutkimusta ajatelt-

len ainoa mahdollinen menetelmä, sillä Aallon luomiskausi jäi melko lyhyeksi - se kesti vain hieman yli kaksikymmentä vuotta - ja tuotanto suppeaksi.

Tutkimusta tehdessäni olen joutunut turvautumaan hyvin monenlaiseen lähdeaineistoon. Koska kirjallinen lähdeaineisto puuttuu lähes täysin, suuren osan mm. Aallon elämäkerta koskevista tiedoista olen saanut lehtikirjoituksista sekä haastattelemalla Aallon sukulaisia, tuttavvia ja muita Aallon elämästä ja taiteesta kiinnostuneita henkilöitä. Korvaamattomia tietoja olen saanut haastattelemalla mm. Aallon veljen ja sisarien tyttäriä Elma Aaltoa, Terttu Ahvalaa, Irma Syrjästä, Sirkku Lassinharjua ja Eeva Väinölää. Tietoja Aallosta ja hänen taiteestaan ovat antaneet myös akateemikko Sam Vanni, professori Erkki Koponen, taidemaalari Taisto Ahtola sekä taidemaalari Yrjö Verho, jotka ovat kaikki henkilökohtaisesti tunteneet Ilmari Aallon. Erittäin suureksi avuksi työssäni on ollut professori Ralph Gräsbeck, joka suullisten tietojen lisäksi luovutti käyttööni mm. isänsä Armas Gräsbeckin Aallosta keräämää materiaalia. Edellisten lisäksi olen käyttänyt hyväkseni mm. erilaisia arkistoja, taiteilijamatrikkeleita ja historiikkeja.

Käytettäessä biografista tutkimusmetodia on aina vaara sortua pitämään jotakin subjektiivista näkemystä tieteellisenä totuutena. Menetelmän karikoita olen pyrkinyt välttämään tarkistamalla jokaisen tiedon useammasta kuin yhdestä lähteestä mahdollisuuksien mukaan, sekä vertailemalla tietoja keskenään. Lehtikri-

tiikkiä lukiessani olen vastaavasti, mahdollisimman totuudenmukaisen kokonaiskuvan muodostamiseksi, etsinyt useita eri arvosteluja, jotka koskevat esimerkiksi samaa näyttelyä. Lehtikirjoitusten kohdalla olen joutunut kiinnittämään huomiota myös kirjoittajaan ja arvioimaan hänen ammattitaitoaan ja luotettavuuttaan. Biografinen tutkimusmetodi kuitenkin puolustaa vaikeuksistaan huolimatta paikkaansa siksi, ettei Aallosta ole aikaisemmin kirjoitettu juuri mitään, lukuunottamatta satunnaisia lehtikirjoituksia tai lyhyitä artikkeleita.

II AALLON ELÄMÄNVAIHEET

1. Lapsuus ja nuoruus

Ilmari Aalto syntyi Kuopiossa räätäli Juho Aallon ja Anna-Liisa os. Sahan esikoisena 7.8.1891.⁴

Aaltojen suku on kotoisin Vokkolan talonpoikaiskartanosta Leppävirralta, jossa kartano sijaitsi aina 1960-luvulle asti kunnes se purettiin.⁵ Kartano lienee aikanaan saanut nimensä isäntiensä mukaan, sillä Juho Aallon - Ilmarin isän - nimi oli vuoteen 1887 saakka Juhana Vokkolainen.⁶

Juho Aalto oli ammatiltaan räätäli. Hän muutti Leppävirralta Kuopioon vuonna 1886⁷ ja perusti siellä oman räätälinliikkeen. Aitona liikemiehenä Juhana Vokkolainen katsoi pienyrittäjän tarvitsevan lyhyemmän ja mieleenpainuvan nimen, joten hän päätti muuttaa sekä etu- että sukunimensä. Uudeksi nimeksi tuli siis naseva Juho Aalto. Uuden sukunimen valintaan vaikutti osaltaan myös se, että Aalto piti kovasti veneilystä ja aaltojen liplattuksesta.⁸ Lisäksi Aalto oli tuohon aikaan ilmeisen suosittu sukunimi.⁹

Juho Aalto ehti muuttaa välillä Varkauteen, mutta palasi takaisin Kuopioon kesällä 1890.¹⁰ Saman vuoden syksyllä hän vei vihille Anna-Liisa Sahan, joka oli toholampilaista pelimannisukua. Anna-Liisa asui avioliitosta huolimatta synnyiseudullaan aina ke-

sään 1891 ja muutti Kuopioon vasta noin kaksi kuukautta ennen esikoisen, Ilmarin, syntymää.¹¹

Ilmari Aalto syntyi siis Kuopiossa ja häntä pidetäänkin yleisesti savolaisena taiteilijana.¹² Perhe muutti kuitenkin Kuopios-
ta Valkealaan jo vuonna 1898.¹³ Muuttoon mennessä Aaltojen per-
he oli ehtinyt kasvaa: Ilmarille oli syntynyt vuonna 1894 veli
Veikko ja 1898 sisar Helmi.¹⁴ Vuonna 1909, Ilmarin jo opiskelles-
sa, syntyi toinen sisar, Aino.¹⁴ Sisaruksista veli Veikko säilyi
Ilmarille erityisen läheisenä aina aikuisikään saakka.¹⁵

Perhe viipyi Valkealassa kolme vuotta, jonka jälkeen oli edessä
muutto Helsinkiin vuoden 1901 lokakuun puolivälissä.¹⁶ Tuolloin
Ilmari oli hieman yli kymmenen vuotta vanha, joten varhaislapsuu-
tensa hän ehti viettää maaseudulla. Helsinkiin hän kotiutui kui-
tenkin niin hyvin, että lopulta häntä voidaan pitää nimenomaan
kaupunkilaisena boheemina. Tätä kuvastaa Ilmari Aallon läheisen
taiteilijatoverin, ystävän ja asuinkumppanin Viljo Kojon teksti:

"Iikka oli syntynyt ja kasvanut Sörkassa, tapellut aikoi-
nansa pikkuisten katujätkien kanssa, ollut räätälinopissa,
koulunsa käynyt, koko ikänsä hän oli ollut kaupungissa,
tullut toimeen käymättä Fredriksbergin laitakyliä kauem-
pana, jollemme ota lukuun muutamia kesäisiä, soutu- ja
purjehdusmatkoja Degeröhön ja Villinkiin."

Perheen vanhimpana lapsena Ilmari joutui auttamaan isäänsä räätälintyössä. Hän ei kuitenkaan koskaan halunnut räätälikksi eikä varsinaisesti ollut isänsä opissa.¹⁸ Ollessaan liian vallaton

Ilmari kuitenkin joutui silloin tällöin varsinaisten räätälin oppipoikien kuritettavaksi: räätälinkisälli Paavo Toivanen oli kerran laittanut metelöivän Ilmarin nurkkaan. Isänsä tullessa kotiin Ilmari oli tokaissut nurkastaan: "Näin päin se Paavo minut kääns".¹⁹

Ilmari oli ehtinyt aloittaa kansakoulunsa Kuopiossa ja jatkaisit Valkealassa²⁰, Helsinkiin muuton jälkeen hän halusi jatkaa opintojaan. Tähän tarjoutui tilaisuus Helsingin Suomalaisessa reaalilyseossa, jonne Ilmari kirjoittautui ensimmäiselle luokalle vuonna 1902. Koulua hän kävi kolme luokkaa - vuodet 1902-1905²¹ - , jonka jälkeen ilmoitti lopettavansa opinnot ja haluavansa vain piirtää.²² Ilmarin opiskellessa reaalikoulussa siellä opetti samanaikaisesti kolme eri piirustuksenopettajaa: Albert Gebhard, Berndt Erik Lagerstam ja Toivo Gideon Johannes Tuhkanen.²³ Kaikki kolme opettajaa olivat päteviä sekä taiteilijoina että opettajina ja saattoivat omalla ammattitaidollaan ja innostuksellaan vaikuttaa nuoren Aallon päätökseen keskeyttää koulu ja omistautua taiteelle. Toisin kuin tuona aikana olisi voinut kuvitella, ei isä ollut poikansa päätöstä vastaan.

Vaikka Juho Aalto oli vakavasti ammattiaan harjoittava ja kunnioitusta nauttiva mies, oli hänellä myös toinen puolensa: hän luki Ingersollia²⁴, oli innokas sosiaalidemokraattisen puolueen jäsen ja ateisti. Hän etsi myös mielellään tilaisuuksia väitellä pappien kanssa. Joka taholle hän esitti rikkiviisaita mielipiteitään, pauhasi ja lauloi, vihasi alkoholia ja saarnasi pojil-

leen näiden ollessa vielä pieniä, että "viinaa ette saa juoda, mutta Armiroa saatte polttaa".²⁵

Ilmarin äiti, Anna-Liisa, oli taas luonteeltaan hyvin toisenlainen kuin miehensä. Hän oli rauhallinen ja tasapainoinen eikä hänellä ollut erityisiä älyllisiä harrastuksia.²⁶ Myöhemmin taiteilija Ilmari Aallossa voi selvästi nähdä luonteenpiirteitä molemmilta vanhemmiltaan: hän oli intohimoinen taiteilija, mutta samalla erittäin tasapainoinen, luotettava ja rauhallinen persoona.

Vaikka Ilmari jätti opintonsa reaalityössä sanoen haluavansa vain piirtää, ei hän kuitenkaan omistautunut yksin tälle harrastukselle. Hän auttoi silloin tällöin isäänsä räätälintöissä ja luki paljon; vaatekappaleita prässätessään hänellä oli usein kirja edessään.²⁷ Koska kotiin ei ollut varaa ostaa kirjoja, hän lainasi niitä kirjastosta. Poikansa myötä innostui myös isä enemmän lukemisesta. Kun Ilmari löysi esimerkiksi Nietzschen, innostui myös isä siitä.²⁸

Ilmari ei tyytynyt taideharrastuksessaan vain piirtämiseen, vaan ajallaan hankki myös öljyvärit. Kuvaavaa Ilmarin ja hänen isänsä suhteelle oli, että kun poika alkoi maalata öljyväreillä, isä meni kauppaan, osti postikortteja, ja alkoi jäljentää niitä öljyväreillä. Syntyi tulinen riita pojan yrittäessä todistaa, ettei taide niin yksinkertaista ollut. Vastaus kuitenkin tuli hellittämättömänä: "Ei siinä mitään konstia ole, ei muuta kuin

alkaa tehdä vain".²⁹ Isän ja pojan suhde oli kuitenkin erittäin lämmin ja toverillinen, vaikka isä pyrki ikäänkuin olemaan kaikessa parempi kuin poikansa.

Aaltojen perhe oli muiden harrastustensa ohessa myös musikaalinen: koko perhe lauloi usein yhdessä kalaretkillään tai kotona töitä tehdessään. Lisäksi Ilmari soitti viulua.³⁰ Kirjallisuudesta ja lukemisesta tuli Ilmarille elinikäinen harrastus ja kiinnostuksen kohde, musiikki sen sijaan sai ainakin viulunsoiton osalta jäädä vähemmälle. Ilmari oli kiinnostunut myös kielistä: hän koetti jatkuvasti löytää eri kielisiä ilmaisuja, jotka muistuttaisivat vastaavia suomenkielisiä.³¹

2. Taideopinnot

Kuusitoistavuotiaana vuonna 1907 Ilmari Aalto kirjoittautui oppilaaksi Taideteollisuuskeskuskouluun, jota hän kävi ainoastaan yhden vuoden 1907-1908.³² Syksyllä 1908 Aalto aloitti opintonsa Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa. Siellä hän opiskeli vuodet 1908-1910. Piirustuskoulussa Ilmari aloitti vuoden 1908 syksyllä malliluokalla, mutta siirrettiin pian suoraan valmistavalle luokalle, joka vastasi enemmän hänen kykyjään. Aallon opiskelutovereista mainittakoon Uno Soldan, Rudolf Koivu sekä Kosti Meriläinen, joka yhdessä Aallon kanssa siirrettiin suoraan valmistavalle luokalle jo ennen joulua 1908. Maalauksen opettajina Aallolla oli piirustuskoulussa Väinö Blomstedt ja Hugo

Simberg, sekä taidehistorian opettajana Yrjö Hirn.³³ Aloitettu-
aan opinnot Ilmari muutti myös pois vanhempiensa kotoa.³⁴

Vielä hieman aikaisemmin, vuosisadan vaihteessa, olivat taide-
opiskelijat valtaosaltaan ruotsinkielisten säätyläisperheiden
jälkeläisiä. Ilmari Aallon aloittaessa taideopintojaan mukana
oli jo kuitenkin runsaasti suomenkielisiä. Myöskään perheen ta-
loudellinen asema ei enää merkinnyt opintojen aloittamisen kan-
nalta yhtä paljon kuin aikaisemmin: käsityöläisten lapset pää-
sivät yhtä lailla säätyläisten ohella opiskelemaan piirustus-
kouluun.

Opiskelun rahoittaminen oli etenkin köyhemmästä perheestä läh-
töisin olevalle taiteilijanalulle hankalaa. Taiteilijoille oli
haettavana vuosittain erilaisia stipendejä ja työskentelyapu-
rahoja, mutta näitä saivat pääasiassa jo valmiit ja tunnetum-
mat taiteilijat. Opiskelijat joutuivat alituisen rahapulnan vai-
vaamina turvautumaan töihin, jotka menivät kaupaksi, mutta joi-
ta he muuten eivät olisi maallanneet. He maalasivat imeliä au-
ringonlaskuja ja kukka-asetelmia, joihin ei koskaan pantu sig-
neerausta, tai jos pantiin se oli keksitty.³⁵ Aalto elätti itse-
ään myös kopioimalla Ateneumin tauluja muiden nuorten opiskeli-
joiden tapaan; mestarien teoksia jäljentäessään hän samalla
saavutti loistavan tekniikkansa ja ammattitaitonsa.³⁶ Kopioinnin
ohella Aalto kävi Ateneumissa myös pelkästään katselemassa tau-
luja; erityisesti hän tutki ekspressionismin tiennäyttäjien,
Munchin, Cézannen, Gauguinin ja van Goghin teoksia.³⁷

Vuoden 1909 joulukuussa Aalto teki muiden piirustuskoulun oppilaiden kanssa matkan Pietariin, jossa hän pääsi tutustumaan venäläisiin modernisteihin.³⁸ Muita tuulahduksia taiteen kansainvälisistä virtauksista toivat Suomeen vuosina 1909 ja 1911 järjestetyt kaksi Edward Munchin näyttelyä, sekä vuonna 1911 norjalaisen museomiehen ja taidehistorioitsijan Jens Thiisin Helsingin yliopistossa pitämä esitelmäsarja modernista taiteesta. Samaan aikaan Onni Okkonen esitteli lehdistössä kaksi merkittävää modernin taiteen tutkielmaa, jotka tulivat myös Aalton lolle tutuiksi. Näistä kuitenkin enemmän tuonnempana.³⁹

Taideopiskeluun liittyi maalaamisen ja näyttelyihin osallistumisen lisäksi myös keskustelut jo ulkomailla opiskelleiden vanhempien taiteilijoiden kanssa sekä tutustuminen kirjallisuuden esittelemiin kuviin. Taiteilijoiden kohtaamispaikkana oli usein jonkun ateljee tai Brondan kahvila, jossa päivän lehdistä luettiin tarkimmin taidetta koskevat artikkelit.

"Pieni taidesivu haettiin ensimmäisenä esille, kun lehti Brondinilla aukaistiin. Yleensä ei välitetty paljonkaan maailman menosta - kunhan vain oli päiväksi kerrallaan rahaa ja työnhalua."⁴⁰

Taideopinnot piirustuskoulussa näyttävät Aallon kohdalla sujuneen hyvin. Vuoden 1910 kevätlukukaudella Aalto sai tunnustukseksi menestyksekkäistä opinnoistaan 75 markkaa oppilaiden tukirahastosta. Samana keväänä järjestettiin ylemmän maalausluokan ja kuvanveistoluokan kesken kilpailu, jossa ensimmäisen

palkinnon, sata markkaa, sai Ilmari Aalto.⁴¹ Vuotta myöhemmin, Aallon jo lähdettyä koulusta, hän sai Suomen Taideyhdistyksen järjestämässä dukaattikilpailussa kolmannen palkinnon, kymmenen dukaattia, ensimmäisen ja toisen sijan mennessä kuvanveistäjille.⁴²

Menestyksekkäistä opinnoistaan huolimatta Aallon kouluaikaiset työt eivät osoittaneet mitään poikkeuksellista lahjakkuutta⁴³, vaikka Akseli Gallen-Kallela totesikin Aallon lopettaessa koulun 1910: "Tämä poika ei itse tiedä kuinka lahjakas hän on".⁴⁴ Joukossa kuitenkin saattoi olla joitakin töitä, jotka osaltaan heijastivat Suomen taiteessa tapahtumassa olevaa muutosta. Mm. piirustuskoulun pukeutumishuoneeseen unohtunut vuonna 1911 dukaattikilpailussa palkittu "Omakuva"⁴⁵ innoitti sen löytäneitä nuorempia oppilaita "reippaan tekotapansa ja kirkkaiden väriensä iloisella sanomalla".⁴⁶

3. Vapaa taiteilija 1910-luvulla

Ilmari oli opiskelunsa alkuvaiheessa muuttanut pois vanhempiensa luota erääseen Helsingin Huopalahdessa sijaitsevaan huvilaan yhdessä opiskelutoverinsa Kosti Meriläisen kanssa. Ystävyksen asuivat noin vuoteen 1910 saakka tässä huvilassa, jossa Kosti Meriläisen sanoin "tuuli horisi pahvilla paikatuista seinistä sisään ja joka oli tarkoitettu asuttavaksi vain harakoille ja meille".⁴⁷ Tästä alkoi jatkuva muuttokierre, sillä kuten

Tito Colliander kertoo:⁴⁸

"Ateneumin poikia asui miltei aina kaksi tai kolme yhdessä. Oli helpompaa saada vuokrat rahat kokoon sillä tavoin. Huoneen vuokra jäi kuitenkin usein maksamatta, tarvittavia rahoja kun ei ajoissa saatu hankituksi. Ja niin heidät hädettiin alituisesti, huoneesta toiseen, kaupunginosasta toiseen, usein vain 2-3 kuukauden välein."

Vuoteen 1920 mennessä Aalto oli ehtinyt asua ainakin seitsemässä eri paikassa, joissakin todella vain muutaman kuukauden.⁴⁹

Ensimmäiseen näyttelyynsä Aalto osallistui vuoden 1912 syksyllä. Tässä Suomen Taiteilijoiden 22. näyttelyssä oli Aallolta mukana kaksi työtä otsikon "Maalauksia, etsauksia ja piirustuksia"⁵⁰ alla. Nämä mukana olleet *M a i s e m a* ja *V a n h a p i h a* eivät juurikaan herättäneet kiinnostusta, kuten eivät monen muunkaan nuoremman taiteilijan työt samassa näyttelyssä. Helsingin Sanomien kolmesta artikkelista ensimmäinen⁵¹ puhuu näyttelyn vieraista ja toinen⁵² käsittelee vanhempien maalareiden töitä.

Toiseen näyttelyyn Aalto osallistui vasta vuoden kuluttua edellisestä, tällä kertaa Hylättyjen näyttelyyn. Mukana näyttelyssä oli kolme maisemaa ja kaksi asetelmaa,⁵³ joiden Työmiehen arvostelija kirjoitti olevan kooltaan pieniä, mutta osoittavan suurta lahjakkuutta⁵⁴. Samoin Nya Pressenin Signe Tandefelt oli varovaisen kehuva sanoessaan, että "I.Aaltos bilder äro litet söta men alls icke illa i färg". Samassa yhteydessä hän

kehui yhtä maisemista hyvin tutkiskelluksi.⁵⁵ Muutamaa päivää aikaisemmin Dagens Tidning ilmoitti, että Aallolta oli myyty näyttelystä *M a i s e m a*.⁵⁶

Vuoden 1914 aikana Helsingissä avattiin kaksi uutta näyttelytilaa: nuoret taidekauppiaat Gösta Stenman ja Leonard Bäcksbacka avasivat taidesalonkiensa ovet yleisölle. Tämä vaikutti näyttelyelämän vilkastumiseen; taiteilijat saivat enemmän tilaisuuksia asettaa omia töitään näytteille sekä myös nähdä muiden näyttelyitä.⁵⁷

Vuonna 1914 Aalto osallistui kahteen näyttelyyn: kolmella työllä Taideyhdistyksen kevätnäyttelyyn⁵⁸, josta kritiikki mainitsee Aallon, kuten muidenkin taiteilijoiden, opiskelleen Cézannea⁵⁹ ja Suomen Taiteilijoiden syysnäyttelyyn viidellä työllä⁶⁰, joista Edvard Richter mainitsee "värisoinnutukseltaan onnistuneen *T a l o m a i s e m a n*".⁶¹ Syysnäyttelyyn osallistuneet taiteilijat olivat valinneet Aallon myös yhdeksi juryn jäseneksi.⁶² Tämä oli osoitus siitä suuresta luottamuksesta ja arvonnasta, jota Aalto sekä vanhempien että nuorempien taiteilijatovereittensa keskuudessa nautti. Vaikka hän vältti puhumasta itsestään ja oli luonteeltaan vaatimaton, hän tapasi sanoa⁶³:

"Jos kerran Nietzsche on sanonut eräässä aforismissaan, että hienoin aisti on kuudes aisti, asiallisuuden aisti, niin sitä minullakin on."

Kevätinäyttelyn avaamisen jälkeen huhtikuussa Aalto matkusti Por-

vooseen ystävänsä Mikko Carlstedtin kanssa. Syynä ja edellytyksenä matkaan oli Carlstedtin samana keväänä saama dukaattipalkinto. Matkan aikana dukaattiraha kuitenkin väistämättä väheni ja loppui vielä lumien aikaan. Voidakseen pitkittää matkaansa ystävykset päättivät maalata yhden yhteisen mestariteoksen aiheenaan koko vanha Porvoo. Ilmeisesti yhteistyönä kohmeisin käsin toteutetusta maalauksesta ei tullut sanottavaa menestystä, sillä Carlstedtin koettaessa kaupata sitä tuomiorovasti Hannulalle hänet käännytetettiin tylästi ovelta takaisin.⁶⁴

Huomiota herättävä kubisti

Vuoteen 1915 mennessä Aalto ei siis ollut taiteellaan herättänyt erityistä mielenkiintoa, vaikkakin vähäiset ilmestyneet arvostelut olivat olleet varovaisen suopeita nuorta taiteilijaa kohtaan. Aalto oli kuitenkin tutustunut nuoreen helsinkiläiseen taidekauppiaseen Gösta Stenmaniin, joka tuolloin suosi ja kannusti nuoria lupaavia taiteilijoita järjestämällä näyttelyitä ja ostamalla heidän taulujaan. Mm. Tyko Sallisen kanssa hän oli tehnyt sopimuksen, että hän maksaa Salliselle palkan ja saa vastineeksi kaikki maalatut taulut. Sallisen läheiseen ystäväpiiriin kuulunut Aalto ei tällaista sopimusta tehnyt, mutta asetti töitään näytteille Stenmanin Taidesalonkiin ensimmäistä kertaa vuoden 1915 alussa. Kyseessä oli Ekspressionistien ja kubistien näyttely, jossa oli suomalaisista Aallon lisäksi mukana Mikko Carlstedt, Arvo Makkonen, Jalmari Ruokokos-

ki, William Lönnberg, Valle Rosenberg sekä Ragnar Ekelund. Ulkomaalaisten taiteilijoiden edustus oli ranskalaispainotteinen: Pablo Picasso, Juan Gris, Maurice de Vlaminck, E. von Tholly, André Derain, Isaac Grünewald sekä Marie Laurencin.⁶⁵

Arvostelijat kiinnittivät erityistä huomiota Aallon töihin, jotka olivat tuolloin suomalaisessa taiteessa uutta ja ennennäkemättömyyttä. Uudessa Suomessa Ludvig Wennervirta huomautti että

"Picassolta on ainoastaan pienehkö sepiäsävyinen guashimaalaus, mutta se saa aivan erikoisen merkityksen sen kautta, että tässä näyttelyssä ensi kerran esiin-tyy ensimmäinen varsinainen suomalainen kubisti I. Aalto, joka on asettanut näytteille pari, kolme täysabstraktista viiva- ja värisommitelmaa."⁶⁶

Herra X Hufvudstadsbladetista pitää Aallon kubismia sensaatio- maisena ja toteaa olevan erikoista, että suomalainen karu talvimaaisema on esitetty kubistisin keinoin.⁶⁷ Samaan Talvimaaisemaan viittasi nimimerkki Snapphane pakinassaan Dagens Pressissä:

" - Aalto. Rättrogen kubist. Hvad tycks om vinterlandskapet där? Jag hade just döpt det till "Stängd fabrik" eller "Stockar under snö"."⁶⁸

Dia 1 Näyttelyssä oli mukana myös kubistinen maalaus K e l l o t, joka on jo melko varmaotteinen siniseen sävytetty maalaus. Nimimerkki Snapphane jatkoi K e l l o i s t a seuraavasti:

"Och det där är klockringning. Klockorna ser du, ser du ljudvågorna också? - ? ? - Båglinjerna där. - Aha... Det är rörelse, eller hur."⁶⁹

Kuten Snapphanen pakinastakin käy ilmi, tuntuu kuin Aalto olisi käsitellyt aihettaan pikemminkin futuristisesti kuin kubistisesti; kuin hän olisi tavoitellut ensi sijassa liikevaikutelmaa eikä niinkään kubismin stereometrasta näkemystä. Raimo Aaraksen mukaan helmikuussa 1914 Strindbergin taidesalongissa⁷⁰ avatulla Der Blaue Reiter-ryhmän näyttelyllä oli epäilemättä osuutensa Aallon futuristis-kubistisiin ratkaisuihin.⁷¹ Aallon vuosina 1914 ja 1915 tekemissä kubistisissa töissä voikin aavistaa Kandinskyltä saatuja herätteitä.

Dia 2
Dia 3
Dia 4

Samana vuonna, 1915, Aalto osallistui kahteen muuhunkin Stenmanin salongissa järjestettyyn näyttelyyn. 166 tunnetun teoksen myyntinäyttelyssä oli mukana sekä suomalaisia että ulkomaisia taiteilijoita - useat samoja kuin Ekspressionistien ja kubistien näyttelyssä. Aallon töistä oli näytteillä *M e t s ä r i n n e*, *S o m m i t t e l u*, *T a l v i m a i s e m a* ja jo aikaisemmin erityistä huomiota herättänyt *K e l l o t* (ks. s. 16-17) nyt nimellä *K e l l o t s o i v a t*.⁷² Näistä ainakin kolme jälkimmäistä olivat kubistisesti toteutettuja töitä. Huhtikuussa avatussa Sallisen, Ekelundin ja Aallon yhteisessä näyttelyssä oli Aallolta mukana vain neljä työtä:

Dia 5
Dia 6

"...ilmehikäs muotokuva, alastonta naisruumista esittävä maalaus ja kaksi maisemaa,⁷³ Nuori taiteilija osoit-

taa näillä tunnollisesti ja vauhdikkaasti suoritetuilla teoksillaan, että häneen saattaa kiinnittää mitä parhaimpia toiveita".⁷⁴

Vuoden 1915 näyttelyistä ilmestyneet arvostelut nuoresta Aalosta ovat kaikki positiivisia ja kannustavia; lähes kaikki arvostelijat pitivät Aaltoa lupaavana taiteilijana, jolta voi tulevaisuudessa odottaa paljon. Kuitenkaan kritiikit eivät pyri löytämään Aallon taiteen lähtökohtia ja esikuvia eivätkä vertaa tai suhteuta Aallon teoksia muuhun aikansa suomalaiseen taiteeseen. Tosin Edvard Richter lähes ainoana oli jo vuonna 1914 verrannut Aaltoa Salliseen Suomen Taiteilijain 24. I näyttelyn yhteydessä.⁷⁵ Yhtenä syynä tähän erittelemättömään kritiikkiin ehkä oli silloisen taiteemme murrostila: väistymässä olleen impressionismin tilalle ei ollut vielä ehtinyt kehittyä mitään, joka olisi sen jättämän aukon korvannut. Marraskuun ryhmä ja sen ekspressionistiset ihanteet olivat vasta muotoutumassa; nuoret taiteilijat olivat etsimässä omaa tyyliään ja linjaansa.

Taiteellisen työnsä ohella Aalto ehti olla mukana myös muunlaisessa toiminnassa. Hän oli mukana mm. ryhmässä, joka teki aloitteen Vapaan taidekoulun perustamisesta syksyllä 1915. Aloitteen tekijöinä Aallon lisäksi olivat Ragnar Ekelund, Tyko Sallinen, Viktor Jansson, O. Ollila⁷⁶ ja Uno Alanco.⁷⁷

Vuoden 1915 aikana Aallon kubismi kypsyi. Keväällä 1916 Suomen Taideyhdistyksen kevät näyttelyssä hänellä oli mukana kolme ku-

Dia 7 bistista työtä : K u b i s t i n e n s o m m i t e l m a
Dia 8 vuodelta 1915, K u b i s t i n e n a s e t e l m a vuodelta
1916 sekä jo vuonna 1914 valmistunut K e l l o t.⁷⁸ Helsingin
Sanomissa Edvard Richter totesi että

"I. Aalto on luonut pari täysin puhtasoppista kubistista maalausta, joiden hemmostuttavan kulmikasta viiva-leikkiä ⁷⁹septään koko hyvin sitoo ja rauhoittaa ehjä väritys".

Hufvudstadsbladetin arvostelija nimimerkki A. G-s aloitti arvostelunsa viittaamalla ranskalaisten kubistien vaikutukseen ja jatkaa

"Att närmare ingå på det de sânt är väl knappast nödigt, men låt oss nämna Jankés' Landskap, Lindforss' Strandlandskap, Virtanens Hästtjuvar och kanske för dess storleks skull Makkonens Badande ynglingar, ett av de i en mer eller mindre rättrogen kubism gående arbeten utställningen bjuder på. Det verkligt rättrogna elementet representeras av I. Aalto."⁸⁰

Parhaimmillaan Aallon kubistiset työt ovat puhtasoppisia ja taidokkaasti sommiteltuja. Kuitenkaan hän ei lyhyen kubistisen tyyllivaiheensa aikana pääse eroon ranskalaisen kubismin, lähinnä Picasson ja Braquen vaikutuksesta. Sarajas-Korte pitääkin Pariisista tulleita kubistisia vaikutteita muuta vahvempina ja aidompina.⁸¹ Aalto kävi läpi kubismin eri vaiheita päätyen analyyttisen kubismin ruskeanharmaaseen väriasteikkoon ja fasettimaisiin pinnoin toteutettuihin sommitelmiin, kuten osoittaa
Dia 7 esimerkiksi vuonna 1915 syntynyt K u b i s t i n e n s o m m i t e l m a.

Edvard Richterin mielestä Aallon kubismi ei koskaan saavuttanut tarvittavaa itsenäisyyttä. Tämä heijastuu muiden arvostelujen ohella jo hänen vuoden 1915 Stenmanin Ekspressionistien ja kubistien näyttelystä kirjoittamastaan lausahduksesta: "I. Aalto on ... ruvennut kubististen ihanteiden palvelijaksi".⁸² Aallon kubismi oli Sarajas-Korteen mukaan Suomessa 1910-luvulla syntyneestä kubismista tyylipuhtainta. Sellaisenaankin se kuitenkin oli siinä määrin lainatavaraa, että Aallon aikainen luopuminen kubismista oli hyvin ymmärrettävää.⁸³

Siirtyminen ekspressionismiin

Vuoden 1916 syksyllä Aalto olikin jo siirtynyt sallislaiselle ekspressionistiselle linjalle. Lokakuussa Aalto, Alex Matson ja Anton Lindforss avasivat Strindbergin taidesalongissa yhteisen näyttelyn⁸⁴, jonka 98 työstä peräti 16 oli Aallolta⁸⁵ - tähän astihan Aalto oli asettanut näytteille vain muutamia töitä kerrallaan. Kokoelmien pienuus varmasti johtui osittain Aallon tunnetusti hitaasta työtahdista, Ilmeisesti kuitenkin vuosi 1916 oli hänelle aikaa, jolloin hän siirryttyään uuteen tyylivaiheeseen oli hyvässä työvireessä ja näin ollen myös tuottelias. Aallon työtahtia eivät myöskään tänä aikana hidastaneet sairaudet, joista hän kärsi läpi koko elämänsä; vuodesta 1913 lähtien alkaneet sydänkiputkaan eivät vaivanneet taiteilijaa.⁸⁶

Oltiin Marraskuun ryhmän syntyvuosissa, jotka sattuiivat yhteen lakkoaikojen ja kansamme itsenäisyystaistelun kanssa. Oltiin tietoisesti kumouksellisia ja radikaaleja⁸⁷, vaikka esimerkiksi Aalto ei suoranaisesti ottanutkaan taiteellaan kantaa yhteiskunnallisiin tapahtumiin. Strindbergin taidesalongin näyttelyn kritiikki oli toisaalta erittäin positiivista, jopa ylistävää ja toisaalta negatiivisemmin arvostelevaa. Hufvudstadsbladetin A. G-s kirjoitti:

"Af de tre målarna intresserar oss framst Aalto, som deltagar med några porträtt, ett antal landskap och ett par natur morte. Det förefaller som om han vore i besittning af en icke i våra dagar alldeles vanlig personlig syn på motiven och hans teknik äger äfven något som räddar honom från att sammanblandas med tio, tjugo andra."⁸⁸

Onni Okkonen puolestaan arvio Uudessa Suomessa, että Aallon

"... tyyliä lienee kutsuttava ekspressionistiseksi. Vasta tarpeellisen pitkän välimatkan päästä nähtyinä hahmottuvat hra Aallon rauhattomat, mutta usein varsin voimakkaasti tehdyt maalaukset tarkoitetuiksi kuviksi".

Dia 9

Lopuksi hän huomautti, että Aalto on ehkä parhaiten onnistunut parissa N a i s e n m u o t o k u v a s s a.⁸⁹ Vaikka Aalto näissä töissään oli ehdottomasti ekspressionisti, hänen ihailunsa impressionismia kohtaan⁹⁰ saattoi näkyä impressionismin keinoin toteutetuissa maisemissa: kuva on hajoitettu voimakkain ja energisin vedoin pieniksi osiksi, jotka kokonaisuutena antavat ikäänkuin hetkellisen vaikutelman kyseisestä maisemasta

ja työ hahmottuukin paremmin hieman kauempaa katsottuna. Osittain impressionistinen pohjavire tulee näkyviin myös hänen maisemaa kuvaavissa akvarelleissaan, jotka jo tekniikkansa vuoksi on maalattu hennoin ja usein helein värein ja jotka niemiensäkin kautta heijastavat Aallon pyrkimystä kuvata hetkellinen luonnonilmiö. Tällaisia akvarelleja ovat esimerkiksi

Dia 10 S a t e e n j ä l k e e n vuodelta 1916, S u o m a l a i n e n

Dia 11 m a i s e m a vuodelta 1917, T u u l i n e n p ä i v ä vuodelta 1918.

Maisema oli marraskuulaisten maalarien keskuudessa aihepiireistä voimakkaimmin esillä. Esimerkiksi Juho Mäkelän tuotannossa on luonnonkuvauksella korostetun suuri merkitys.⁹¹ Edellä käsitellyssä Strindbergin taidesalongin näyttelyssä myös Aallolta oli mukana lukuisia maisemamaalauksia, jotka tulevat toteutukseltaan lähelle Sallista. Tällainen on esimerkiksi säteilevän kirkas talven kuvaus *K e v ä t a u r i n k o*, joka viittaa Sallisen kevättalviaiheisiin.⁹² Toisaalta asetelmat, joita tässäkin näyttelyssä oli mukana, tulivat myöhemmin muodostamaan maisemia suuremman ja tärkeämmän osan Aallon tuotannosta.

Dia 12

Aallon taloudellinen tilanne oli kohonnut hieman vuoden 1916 lopulla. Stenmanin taidesalonki myönsi hänelle marraskuussa 1916 500 markan suuruisen stipendin.⁹³ Hän oli myös saanut joidakin töitään myydyksi Strindbergin taidesalongin näyttelystä.⁹⁴ Rahat eivät kuitenkaan riittäneet pitkään, sillä oli ostettava maalaustarvikkeita ja ruokaa; rahaa hupeni myös juomaan istus-

keltaessa ja seurusteltaessa Brondalla. Taiteilijoiden arkipäivän rahavaikeuksista kirjoittaa Viljo Kojo, joka oli Aallon asuinkumppani keväällä 1917.

"Ja sieluni silmillä katselin boksiimme Johanneksentien varrella: Imppa ulsterinsa kätöksässä, kaksi keskeneräistä asetelmaa odottamassa valmistumistaan, mutta malleina olleet hedelmät oli syöty jo toissapäivänä ja eilen olivat olleet hakemassa kahvilan astiatkin pois, vaikka oli pyydetty jättämään ne seuraavaan päivään, jotta saataisiin asetelmat valmiiksi. Maalaukset oli aloitettu sillä tavalla, ettei niitä ollut helppo malliesineittä viimeistellä⁹⁵ valot ja varjot nähkääs - realistinen uskottavuus."

Kroonista rahapulaa ei helpottanut se, että Aalto oli huono myymään omia teoksiaan. Vaikka hän aina löysi toveriensa töistä hyviä puolia, hän ei kehdannut mennä tarjoamaan myytäväksi omiaan. Jos hän kuitenkin joskus niin teki, teki hän sen enemmän toveriensa painostuksesta kuin omasta halustaan. Aalto pikemminkin pyrki osoittamaan ostajalle töittensä huonot puolet sen sijaan, että olisi kehdannut saada paremman hinnan. 1910-luvulla liikkeitä, joihin taiteilijat saattoivat tarjota töitään - usein surkealla hinnalla - oli muutamia, mm. Yrjönkadulla sijainnut "Konttisen ukon" kehysliike⁹⁶, jonka Stenman myöhemmin osti⁹⁷, sekä Jukka Lindstedtin antikvariaatti.⁹⁸

Vuoden 1917 syksyllä Aalto osallistui Suomen Taiteilijoiden 27. näyttelyyn kahdella öljymaalauksella, yhdellä akvarellilla ja neljällä piirustuksella. Ainakin öljymaalaukset ja akvarelli olivat maisema-aiheita, joiden Työmiehen kriitikko sanoi osoit-

tavan voimakasta aiheen käsittelyä ja varmaa tekniikkaa niin piirustuksessa kuin värienkäsittelyssäkin.⁹⁹ Erityisesti värien käyttöön kiinnittivät huomiota myös muut kriitikot. Onni Okkonen kirjoitti Uudessa Suomettaressa, että näyttelyn töissä Aallon "sähköinen temperamenttinsa, hänen usein kauniistikin välähtelevä värityksensä tulee näkyviin".¹⁰⁰ Hufvudstadsbladetin Signe Tandefelt puolestaan puhui Aallon valovoimaisesta väristä.¹⁰¹ Toisin kuin Aallon kubistista kautta, myös Richter tuntui pitävän ekspressionistista kuvaustapaa Aallolle lähempänä ja luontevampana. Hän kirjoitti Helsingin Sanomissa

Dia 13 Aallon osoittavan "maisemissaan raikasta luonnonkäsitystä ja

Dia 14 mukaansatempaavan reipasta siveltimenkäyttöä".^{102, 103}

Marraskuulaisuus

Vuoden 1917 lopulla perustettiin Marraskuun ryhmä. Varsinaisesti marraskuulaisten muodollisen yhteenliittymän, itse ryhmän synty pohjautui siihen kanssakäymiseen, joka näillä taiteilijoilla oli jo kauan keskenään ollut. Se oli itse asiassa ekspressionistisen suuntauksen jälkinäytös, mutta omiansa taidehistoriallisesti vakiinnuttamaan sen suomalaisten kannattajien mainetta. Perustavana tapauksena pidetään T.K.Sallisen, Marcus Collinin, Alvar Cawénin, Gabriel Engbergin ja Juho Rissasen näyttelyä Helsingissä vuonna 1917.¹⁰⁴ Tämän näyttelyn aikana kaikki muut paitsi Engberg kokoontuivat helsinkiläiseen ravintola Königiin¹⁰⁵, johon he olivat kutsuneet joukon samanhenkisiä taiteilijoita.

Viimeksi mainittuihin kuuluivat Ilmari Aalto, Wäinö Aaltonen, Mikko Carlstedt, Ragnar Ekelund, Viljo Kojo, Anton Lindfors, Alex Matson, Eero Nelimarkka ja Antti Wanninen.¹⁰⁶

Marraskuun ryhmän ensimmäinen varsinainen näyttely oli kuitenkin vuoden 1918 joulukuussa. Aalto osallistui tähän näyttelyyn kahdellatoista työllä, joista yksi oli omakuva, kaksi muuta muotokuvaa, kuusi maisemaa ja kolme asetelmaa.¹⁰⁷ Maisemakuvat olivat siis suurena ryhmänä mukana marraskuulaisten yhtenä tärkeimmistä aiheista. Helsingin Sanomissa Richter kuitenkin suomi juuri Aallon maisemia.

Dia 15

"Ilmari Aalto on paitsi erästä vesivärimaisemaa (No 7) tehnyt oikeastaan vain yhden huomattavan teoksen, saviruukkua ja pulloa esittävän A s e t e l m a n,¹⁰⁸ joka ulkokohtaisesti, teknillisenä suorituksena maalauksellisen käsityksensä vuoksi on erikoisella tahdolla ja tarmolla tehty. Hänen öljyvärimaisemansa ovat liian risaisia ja levottomia Sallista muistuttavassa ekspressionistisessä pyrkimyksessään."¹⁰⁹

Myös Onni Okkonen Uudessa Suomessa sanoi, että

"...huomattava on näyttelyssä esim. Aallon A s e t e l m a, väriyksensä raikkaassa, raa'assa tuoreudessa, mistä tahtoo olla kaukana halpa koristeellisuus. Toiset kyyt vaikuttavat rikkinäisemmiltä ja tyhjemmiltä".¹¹⁰

Dia 16

Samassa arvostelussa Okkonenkin viittasi Sallisen vaikutukseen¹¹¹, vaikkakaan ei niin rajusti kuin Richter.

"Sallisen läheisimmät toverit näyttelyssä ovat I. Aalto ja Anton Lindforss, He ovat molemmat rehellisesti eteenpäin ponnistavia ja lahjakkaita maalareita, joilla on kuitenkin toiset luonteet kuin johtajalla."¹¹²

Signe Tandefelt viittasi Aallon taitavaan pensselitekniikkaan ja piti akvarelleja hieman kypsempinä kuin öljyvärimaisemia.¹¹³

Epäilemättä Aallon tämännäköisissä maisemissa on selvästi nähtävissä Sallisen vaikutusta. Vaikka Aalto oli jo opiskelunsa ajoista lähtien itse ollut johtajapersoonana, jota muut mielellään kuuntelivat ja seurasivat - Tirranen mm. sanoo, että Mikko Carlstedt muiden ohella kuului vuosina 1911-1917 Aallon 'kaulusköyhälistöön'¹¹⁴ - hän oli välillä hyvinkin tiiviisti tekemisissä Sallisen kanssa.¹¹⁵ Tämä ei voinut olla vaikuttamatta Aallon kaltaiseen taiteilijaan, joka vielä etsi omaa linjaansa ja taiteensa muotoja. Myöhemmin, Aallon kuoleman jälkeen, Gösta Stenman kirjoitti kauppaneuvos Ane Gyllenbergille tämän kokoelman eräiden taulujen yhteydessä:

"Hän (Aalto) oli eikä voinutkaan olla muuta kuin Sallisen vaikutuksen alainen, mutta hänestä ei milloinkaan tullut jäljittelijää, vaan hän täytti kankaansa eittämättömän omaleimaisesti. Monet ovat pitäneet Aaltoa Sallista parempana. Se on ymmärrettävissä: Sallisen mittainen nero vaikuttaa luotaantyöntävältä ollessaan liian lähellä meitä; hän "ei sovi yhteen muiden kanssa". Aalto sopii paremmin."¹¹⁶

Dia 17 Marraskuun ryhmän näyttelyssä olleessa A s e t e l m a s s a ei kuitenkaan suoranaisesti näy Sallisen vaikutusta, eivätkä siihen puutu kriitikotkaan.

Kesällä 1918 Aalto sairasti ankaran influenssan.¹¹⁷ Samana kesänä hän matkusti Sallisen luokse Hyvinkäälle, missä tällä oli ateljee. Matkan hän teki osittain ehkä parantuakseen ja osittain työskennelläkseen. Tuloksena Hyvinkään matkalta oli joitakin maisemia, mm. yksi Marraskuun ryhmän näyttelyssä ollut työ Hyvinkäällä. Vaikka Aalto joinakin kesinä vieraili Sallisen luona maaseudulla ja myöhemmin vietti kesiä Kotkan edustalla sijaitsevalla, taiteilijoiden suosiossa olleella¹¹⁸ Suursaarella, hän oli leimallisesti kaupunkilainen taiteilija.¹¹⁹ Useana syksynä hän oli ensimmäisiä taiteilijoita, jotka ilmes- tyivät maaseudulta kaupunkiin.¹²⁰

1910-luvun loppuvuosina Aalto maalasi akvarelleja erityisen ahkerasti. Työnsä tuloksia Aalto asetti näytteille kahdessa akvarellinäyttelyssä keväällä 1919. Ensimmäinen näistä oli Taidesalongissa järjestetty Vesivärimaalausnäyttely, johon Aallon lisäksi osallistuivat marraskuulaisista Sallinen, Lindforss ja Matson.¹²¹ Toisen näyttelyn Aalto piti toukokuussa yhdessä ystävänsä Rudolf Koivun kanssa.¹²² Tämän näyttelyn arvosteluissa kriitikot kiinnittivät huomiota nimenomaan Aaltoon.

Dia 18 "I. Aalto, joka on häntä lähemmin tuntevien joukossa tunnustettu herkäksi ja taitavaksi pienoisskitsien piirtäjäksi, esiintuo kauan harjoittamansa akvarellitekniikan nyt nähdäkseni kypsimmässä asussaan. Siinä on pirteyttä, väriläikkien ja toonien välähtelevää sattuvaisuutta ja yksinkertaisuutta, näkemisen laajuutta huolimatta kuvien pienestä koosta. Näillä akvarelleilla on kyllä yhteisiä syntejä "Marraskuun koulun" akvarellimaalailun kanssa, joka on tuotannon pintapuolisuuden ja liiallisuuden takia alkanut joutua huonoon huutoon, mutta mitä herra Aaltoon tulee, näyttää tämä

Dia 19

Dia 20

123

maalaustekniikka toistaiseksi parhaiten ilmaisevan hänen sanottavaansa ja se kannattaa niitä odotuksia, jotka kiinnitetään tähän maalariin huolimatta siitä, ettei hän ole mitään suurempaa saanut aikaan."¹²⁴

Suomen Taiteilijoiden syysnäyttelyyn 1919 Aalto ei osallistunut töillään, mutta toimi juryn jäsenenä.¹²⁵

Vuosikymmenen loppuun mennessä Aalto siis tuntui lunastaneen ne kriitikoiden odotukset, joita häneen oli vuosien kuluessa asetettu: hän oli Sallisen selvästi vaikutuksesta huolimatta kypsytynyt taitavaksi ja omintakeiseksi taiteilijaksi. Silti pienimuotoinen taide taiteilijan omien taiteellisten pyrkimysten kehittämiseksi ja toteuttamiseksi ei tuntunut aivan riittävän, vaan sen ohella häneltä edelleen odotettiin "jotain suurempaa".¹²⁶ Vuoden 1919 jälkeen Aallon taiteen painopiste muuttuikin jo toiseksi; marraskuulaiset maisemat ja akvarellit jäivät vähemmälle tultaessa 1920-luvulle.

4. Ensimmäinen Pariisin matka 1920 ja sen vaikutukset

Vuoden 1919 puolella Aalto oli saanut kaksi apurahaa helpottamaan kotimaassa tapahtuvaa työskentelyä: Hovingin apurahan 600 markkaa¹²⁷ sekä Valtion matkastipendi- ja apurahoista 1 000 markan summan¹²⁸. Vuoden 1920 keväälle suunniteltua Pariisin matkaansa varten hän kuitenkin sai samana keväänä Taiteilijaseuran Kordelin -rahaston korkovaroista 5 000 markan suuruisen

stipendin¹²⁹ sekä Alfred Kordelinin kulttuurirahaston varoista huhtikuussa 7 000 markkaa¹³⁰. Aalto saattoi suunnitella tulevaa matkaansa hyvillä mielin, sillä vuoden 1919 lopussa Tanskan kassakin esillä ollut suomalaisten marraskuulaisten näyttely¹³¹ sai kriitikoilta hyvät arvostelut. Näyttelyn tullessa vuoden 1920 tammikuussa esille Stenmanin taidesaloonkiin¹³², kirjoitettiin Aallon töistä mm. seuraavasti:

"Jo paljon huomattavammin (kuin Vanninen ja Kojo) on oma persoonallisuus päässyt umpustaan parissa Aallon maalauksessa. Mainitsen vain ... asetelmakuvan sekä erään syksyisen rantakuvan, jossa kolea tuulinen sää on saanut erittäin raikkaan ja omaperäisen ilmaisumuodon."¹³³

Myös Signe Tandefelt katsoi Aallon kehittyneen.

Dia 21

"Ilmari Aaltos arbeten synas mig starkare en förr. Hans "Stilleben" är ett skickligt komponerat arbete, de två kalkbruksbilderna friska och hela. Aaltos utveckling lovar rätt mycket."¹³⁴

Ludvig Wennervirta kiinnitti huomiota Aallon tummasävyisiin ja koloristisesti vaikuttaviin maalauksiin, joissa

"...värähtelee väkevä, pidätetty tunne, joka hänen syksyisessä maisemassaan "Sateen jälkeen" tai Kalkkitehtaan kuvassa kohoaa paatokseksi."¹³⁵

Huhtikuun alkupuolella 1920 Aalto aloitti matkansa Pariisiin yhdessä mm. Yrjö ja Lyyli Ollilan, Ester Heleniuksen ja Toivo Rissasen kanssa.¹³⁶ Matka tehtiin ajan tapaan höyrylaivalla,

joten matka kesti melko kauan: vasta toukokuun alussa Uuden Suomen kirjeenvaihtaja ilmoitti joukon suomalaisia taiteilijoita saapuneen Pariisiin.¹³⁷ Matka Pariisiin kävi Lontoon¹³⁸ ja mahdollisesti myös Tukholman kautta.¹³⁹ Matkansa varsinaisessa päämäärässä, Pariisissa, taiteilijat ilmoittivat aikovansa matkustaa Etelä-Ranskaan työskentelemään tutustuttuaan ensin "lännen rikkaisiin taidesalonkeihin ja varsinkin Ranskan nykytaiteeseen".¹⁴⁰

Palatessaan syksyllä Suomeen Aalto muutti yhteen pitkäaikaisimmista asunnoistaan, vanhaan maitokauppaan Apollonkatu 3:een, josta pian tulikin taiteilijatovereiden keskuudessa suosittu illanvietto ja keskustelupaikka. Iltaisin Brondan suljettua ovensa. Vartion mukaan kaupungin vossikatkin tiesivät sinne tien tarvitsematta erikseen ilmoittaa osoitetta.¹⁴¹ Eräänä iltana oli Väinö Kampuri nukahtanut Aallon luokse. Sinä yönä oli Aalto maalannut tästä "kiinaajasta" kuvan. Työ kulkee vieläkin nimellä K i i n a a j a.

Kirkastunut väri

Dia 22

Syyskuussa avatussa Stenmanin taidesalongin näyttelyssä Aalto laittoi esille muiden töiden ohella K i i n a a j a n. Useat arvostelijat pitivät tätä työtä yhtenä Aallon parhaista koko näyttelyssä, ja muutenkin katsoivat Aallon kehittyneen Pariisin matkansa vaikutuksesta. Mm. Edvard Richter kirjoitti Aallon

astuneen taiteessaan askeleen eteenpäin ulkomaanmatkansa jälkeen ja piti K i i n a a j a a muiden töiden ohella mestariteoksena, joka on "hämmästyttävän maun ja siveltimekäytön" tuote.¹⁴² Samaten Nya Arguksen arvostelija kirjoitti K i i n a a j a n olevan tunnelmaltaan lämmin, varmasti ja määrätietoisesti toteutettu sekä värin että muodon puolesta. Kaiken kaikkiaan hän piti työtä kokoelman vahvimpana.¹⁴³ Sama kirjoittaja piti Aaltoa yhtenä lupaavimmista lahjakkuuksista nuorten taiteilijoiden keskuudessa. Parhaiten ehkä kuvaa K i i n a a j a n tunnelmaa Dagens Pressin arvostelijan kirjoitus:

"Ilmari Aaltos 'Kines' n:o 20 är ett mycket vackert arbete. Det är så kraftig i färg som teckning, så hel, levande, d.v.s. väl observerad, verkar utan ansträngning hopkommen, att det även blir en vila att se på den, Utom att målningen, som jag redan nämnde, i färg är kraftig, så hava dess färger i brunt, djuprött och ockra fyllighet och värme."¹⁴⁴

Selvästi arvostelijoiden mielestä Aallon värin käyttö oli saanut Pariisin matkan jälkeen uutta syvyyttä ja hehkua, vaikka koloristina Aaltoa oli jo aikaisemminkin ylistetty. Värit olivatkin huomattavasti kirkastuneet: marraskuulaisen harmaan ja ruskean sävyisen skaalan joukkoon oli alkanut ilmestyä kirkkaita ja sekoittamattomia värejä, jotka ehkä parhaiten tulevat esille joissakin Aallon 1920-luvun alussa maalaamissa omissa kuvissa.

Erityisesti maisemien kohdalla Aaltoa edelleenkin rinnastettiin Salliseen, vaikka myönnettiinkin Aallon olevan oma vahva persoonallisuutensa, joka pystyi omintakeiseen taiteeseen selvistä

vaikutteista huolimatta.¹⁴⁵

Huomiota herättäneen K i i n a a j a n ohella kuitenkin jälleen asetelmia pidettiin erittäin onnistuneina¹⁴⁶ ja huomiota kiinnitettiin värityksen ohella kiinteään ja eheään sommitteeluun¹⁴⁷. Stenmanin syysnäyttelystä Aalto sai myytyä joitakin töitään¹⁴⁸; rahat olivat varmasti tervetulleita pitkän ulkomaanmatkan jälkeen.

Vuoden 1920 päätteeksi Aalto kutsuttiin Suomen Taiteilijain 30. syysnäyttelyn arvostelulautakuntaan jäseneksi.¹⁴⁹ Hän myös itse osallistui näyttelyyn joillakin töillään.¹⁵⁰

Dia 23

Vuosien 1920 ja 1921 taitteessa Aalto sai tehtäväkseen tilaustyönä maalata P i i s p a J a a k k o G u m m e r u k s e n muotokuvaan; työn tilaajana oli Helsingin yliopiston Pohjois-Pohjalainen osakunta. Viljo Kojo kertoo kirjassaan "Taiteen tie on pitkä" teoksen syntyvaiheista ja vaikeuksista, joita taiteilijoilla saattoi olla.¹⁵¹ Taiteilijatoverit olivat ihmetelleet työn valmistumisen hitautta ja jatkuvaa viivästymistä. Aalto ei kuitenkaan ollut oma-alotteisesti kertonut syytä vitkasteluun. Lopulta kuitenkin kävi ilmi, että viivästyksen syynä oli yksinkertaisesti se, että "Impalla" ei ollut rahaa eräiden kalliiden värien ostoon. Tämän jälkeen värit järjestyivät ja myös piispan kuva valmistui nopeasti. Teos paljastettiin 5.2. 1921 Pohjois-Pohjalaisen osakunnan vuosijuhlassa.¹⁵² Jaakko Gummerus oli ennen nimitystä Porvoon hiippakunnan piispaksi toiminut

vuodesta 1900 Helsingin yliopiston kirkkohistorian professorina.¹⁵³

Toukokuun alussa 1921 Aalto haki 25 000 markan suuruisesta Kuvaamataiteilijoiden stipendi- ja matkarahastosta apurahaa.¹⁵⁴ Hänelle myönnettiin 2 000 markkaa kotimaassa tapahtuvaa opiskelua ja työskentelyä varten.¹⁵⁵

Toukokuussa avattiin Stenmanilla Vesivärimalausten näyttely, jossa näytteillepanijoina olivat Aalto ja Karl Ingelius. Aallolta oli mukana 15 työtä ja Ingeliukselta 24 työtä. Jo avajaispäivänä molemmat taiteilijat saivat useita töitään kaupaksi. Edward Richter huomauttikin, että taiteelliselta arvoltaan näyttely ansaitsi "sangen suurta tunnustusta".¹⁵⁶ Useat arvostelijat kiinnittivät huomiota Aallon värin käyttöön¹⁵⁷, mm. Ludvig Wennervirta piti Aaltoa "ilmeisenä koloristina".¹⁵⁸ Hän kirjoitti myös samassa arvostelussa, että Aallon töiden

"joukossa ei ole ainoatakaan huonoa tai alamittaista työtä, mikä todistaa harvinaista itsekritiikkiä ja -kuria. Aalto ei liioin ole tyytynyt pelkkään ulkopuoliseen, saatikka tilapäiseen efektiin, niinkuin Ingelius välistä, vaan hän on aina pyrkinyt syvemmälle. Hänen maalauksensa ovat sen vuoksi myös henkeviä ja sielukkaita. Niissä on sitä sanoin kuvaamatonta, joka ei synny tekemällä, vaan on tunnettava".

Ylistävien sanojen ohella lähes kaikki kriitikot kuitenkin viittasivat Sallisen Ranskassa tekemien ns. Cagne-akvarellien vaikutukseen, joka näkyi Aallon vesivärimalauksissa.

Lokakuussa 1921 avattiin jälleen Stenmanin taidesalongissa Marraskuun ryhmän näyttely, johon osallistuivat Aallon lisäksi mm. Sallinen, Juho Mäkelä, Anton Lindforss, Ragnar Ekelund, Eero Nelimarkka, Wainö Aaltonen, Alvar Cawén ja Marcus Collin. Ennen näyttelyn avaamista olivat Aalto ja Lindforss käyneet Hyvinkäällä Sallisen ateljeessa, jossa he olivat nähneet Sallisen uusimpia maisemia.¹⁵⁹ Jo avajaispäivänä näyttelystä ostettiin yksi Aallon A s e t e l m a Ateneumin taidemuseon kokoelmiin.¹⁶⁰ Tämä olikin ensimmäinen Aallolta Ateneumiin hankittu teos.¹⁶¹ A s e t e l m a kiinnitti arvostelijoiden huomiota yhtenä näyttelyn merkkiteoksista¹⁶² ja Richter kirjoitti sen olleen jopa näyttelyn teknillisesti taidokkain öljyvärikuva¹⁶³.

Dia 24

Vaikka Aallon taiteilijanlahjoista oltiin yksimielisiä jo 1910-luvun loppupuolella ja häntä pidettiin yhtenä suurimmista lupauksista nuorten taiteilijoiden joukossa, häneltä aika ajoin alettiin odottaa myös jotain muuta kuin mihin hän vuoteen 1921 mennessä oli osoittanut pystyvänsä. Ensimmäiset odotukset "jostain suuremmasta" oli esittänyt jo vuonna 1919 Onni Okkonen (ks. s. 27-28). Nyt Marraskuun ryhmän näyttelyn yhteydessä kirjoitti Ludvig Wennervirta seuraavasti:

"Kätevyyttä, reippautta, oikeaa maalauksellista vauhtia ei Aallolta puutu, mutta valitettavasti vähään, tilapäiseen askarteluun hupenee tämän loistavalahjaisen miehen tuotanto, ellei hän opi työskentelemään järjestelmällisemmin ja saamaan käsistään enemmän kuin näyttelyssä olevat kuvat osoittavat."¹⁶⁴

Joitakin yrityksiä Aalto todennäköisesti olikin tehnyt suurempien projektien toteuttamiseksi. Yksi todiste tällaisesta on vuonna 1920 tehty alttaritaululuonnos, jonka pohjalta hän ei kuitenkaan koskaan maalannut valmista alttaritaulua (ks. s. 77). Aalto oli kuitenkin avustanut muita taiteilijoita isojen julkisten töiden maalaamisessa, ensimmäisen kerran jo vuonna 1910-1911 (ks. s. 76). Näistä töistä kunnia meni tietenkin varsinaisille suunnittelijoille, ei avustajille.

Aalto valittiin jälleen syksyllä 1921 ja 1922 Suomen Taiteilijain syysnäyttelyn arvostelulautakuntaan¹⁶⁵, mutta näillä kerroilla hän ei itse osallistunut näyttelyihin töillään. Näyttelyiden osalta Aalto viettikin hiljaiseloa koko vuoden 1922; hän osallistui ainoastaan Stenmanin taidesalongin näyttelyyn, joka oli järjestetty sanomalehtimieskongressin yhteyteen kesällä¹⁶⁶. Mahdollisesti yhtenä syynä hiljaiseen kauteen Aallon taiteessa oli maksatulehdus, jota hän sairasti vuoden 1922 aikana.¹⁶⁷

Dia 25 Vaikka Aalto ei näyttelyihin osallistunutkaan aktiivisesti, hän kuitenkin maalasi. Tuloksista päätellen hän vietti ainakin osan kesää Suursaarella. Vuoden 1922 aikana valmistui myös yksi tilaustyönä tehty muotokuva jälleen yliopistomiehestä, tällä kertaa historiantutkija, professori Kustavi Grotenfeltista¹⁶⁸. (Ks. s. 73) Muotokuvan oli tilannut Helsingin yliopiston Viipurilainen osakunta.

Irtautuminen Sallisesta

Aalto mahdollisesti keskittyi maalaamaan Marraskuun ryhmän näyttelyyn, joka avattiin Stenmanin taidesalongissa 2.2.1923.¹⁶⁹ Hän asettikin näytteille kaksitoista työtä; kuusi maisemakuvaa - marraskuulaisten läheisin aihe -, kolme asetelmaa, yhden oman kuvan, yhden muun muotokuvan ja teoksen *Lukeva mies*.¹⁷⁰ Erityisesti kriitikot kehuivat *Lukevaa miestä* tavanakasta muodosta, joka Edvard Richterin mukaan esiintyi teoksessa "täydellä voimallaan sekä väriin että piirustukseen katsoen".¹⁷¹ Huolimatta siitä että *Lukeva mies* oli itse asiassa "vain" yksityiskohtatutkielma suurempaa *Shakinpellaja* - työtä varten, sommittelua, värejä ja muotoa pidettiin erityisen onnistuneina.¹⁷² Työ menikin pian kaupaksi; sen osti Stenman kokoelmiinsa pian näyttelyn avaamisen jälkeen.¹⁷³

Richter ei enää suoraan verrannut Aaltoa Salliseen arvostelussaan, vaan sanoi jo asian hieman kierrellen sekä Aallon että Anton Lindforssin suhteen.

"Veljesparvena Sallisen ympärillä ovat Aalto ja Lindforss. On ollut aikoja, jolloin he siinä määrin ovat kulkeneet Sallisen vanavedessä, että heidän yksilöllisyyttään on ollut vaikea havaita. He ovat sentään kumpikin erittäin rehellisiä taiteilijaluonteita, joiden persoonallisuus pakostakin pyrkii esiin."¹⁷⁴

Arvostelijat kiinnittivät huomiota värien muutokseen; yleisiä ilmauksia olivat "tulistemmin räiskyvät värit", "väreilevä sini-

nen varjo"¹⁷⁵ ja "värikylläinen maisema"¹⁷⁶. Ludvig Wennervirta kuitenkin jälleen peräsi Aallolta jotakin suurempaa. Hänen mukaansa tähänkin näyttelyyn jätetyistä töistä sai sen vaikutuksen, ettei Aalto vielä ollut sanonut viimeistä sanaansa. Wennervirta kylläkin piti töitä erinomaisina ja muodollisesti anka-raakin arvostelua kestävinä, mutta sittenkin työt olivat vain

"... sirpaleita jostakin toistaiseksi valmistumattomasta suurteoksesta, joka vakuuttaisi meitä siitä, että olemme tekemisissä elävän, henkisesti syventyneen persoonallisuuden kanssa".¹⁷⁷

Suursaarella oleskelun lisäksi oli Aalto vuoden 1922 aikana ollut maalaamassa myös Suomenlinnassa sekä vierailut Hyvinkäällä Tyko Sallisen luona. Tästä kertovat näyttelyn maisemakuvien nimet kuten kolme työtä nimeltä S u o m e n l i n n a s t a sekä yksi maisema-aihe H y v i n k ä ä l t ä.

Vuoden 1922 kesällä oli suomalaisille taiteilijoille, mm.

Magnus Enckellille, Marcus Collinille, Yrjö Ollilalle, Verner Thomälle, Mikko Oinoselle, Tyko Salliselle, Helene Schjerfbeckille, Jalmari Ruokokoskelle, Juho Mäkelälle sekä Ilmari Aallolle, saapunut kutsu osallistua korkeintaan kymmenellä työllä Göteborgissa 8.5. - 30.9.1923 järjestettävään taidenäyttelyyn.¹⁷⁸ Aalto osallistui näyttelyyn ja sai osakseen hyvin ristiriitaisia arvosteluja. Mm. Hufvudstadsbladet kirjoitti Aallon suorastaan kopioivan Sallista ja kehoitti Aaltoa lopettamaan tällaisen ilmiselvän jäljittelyn.¹⁷⁹ Toisaalta Sigurd Schultz kirjoitti sa-

massa lehdessä päivää myöhemmin Aallon taiteen kestävän hyvin Sallisen taiteen rinnalla.¹⁸⁰ Yhtä ristiriitaisia olivat arvostelut, kun näyttely tuli esille Suomessa Stenmanin taidesalonnissa vuoden 1923 lopulla.¹⁸¹ Erityisesti ainoa Aallolta näyttelyssä mukana ollut *O m a k u v a* aiheutti mielipiteiden hajaantumista kriitikoiden keskuudessa. Edvard Richter kirjoitti kyseisestä teoksesta hyvin kärkevästi.

"Ilmari Aalto kulkee lähinnä Sallisen vanavedessä. Hän on ainoassa henkilökuvassaan, joka luettelossa on mainittu hänen omaksi kuvakseen, seurannut Sallisen tavanmukaista ihmistulkintaa. Siten hänen on onnistunut karkoittaa kasvoistaan kaikki, mikä voisi viitatakin siihen, että hän sentään tavallisessa elämässä on varsin älykäs ja miellyttävä mies."¹⁸²

Signe Tandefelt puolestaan piti *O m a k u v a* a erityisen kauniina.¹⁸³ Värit tässä omassa kuvassa tuntuvat kuitenkin jäävän himmeämmiksi kuin Aallon muissa tuon ajan töissä yleensä, kuten huomautti myös Svenska Pressenin arvostelija.¹⁸⁴ Yhtenäisemmin kuitenkin arvostelijat suhtautuivat Aallon maiseisiin ja erityisesti asetelmiin, joita pidettiin Aallon vahvimpina töinä.¹⁸⁵ Jalmari Lahdensuu kirjoitti Uudessa Suomessa Aallon tavoittelevan asetelmassaan "menestyksellisesti yhä uusia kauneusarvoja tällä hänelle niin ominaisella aihealalla".¹⁸⁶ Aallon töistä *O m a k u v a* tuntui kuitenkin olevan mielenkiintoisimpia; juuri tämän työn Ateneum osti kokoelmiinsa.¹⁸⁷

Huomattavaa on, että Signe Tandefelt jo tässä vaiheessa katsoi Aallon töissä alkavan olla etusijalla enemmän tahdon ja älyn

kuin tunteen.¹⁸⁸ Aallon Pariisin matkan jälkeen jatkunut rajukin ekspressionismi oli alkanut laantua ja tilalle oli tullut hillitympi maalaustapa, jolloin myöskin erilliset voimakkaat siveltenvedot katosivat tasaisempien väripintojen myötä. Raikkaat ja puhtaat värit pysyivät Aallon töissä, kuitenkin nekin selkiintyen ja jalostuen suurempien hehkuvien väripintojen ansiosta; raju tunteenomainen esitystapa antoi sijaa rauhallisemmalle, mietiskelevämmälle ilmaisulle.

Taiteilijapiireissä Aallon arvostus oli edelleen kasvanut ja hänet olikin vuoden 1923 Taiteilijaseuran syyskokouksessa valittu johtokunnan vakinaiseksi jäseneksi seuraavaksi vuodeksi.¹⁸⁹

Vuoden 1924 puolella Aalto haki jälleen apurahoja Valtion kuvaamataidelautakunnalta¹⁹⁰ sekä Suomen Taideyhdistykseltä¹⁹¹. Valtion kuvaamataidelautakunta myönsikin Aallolle 10 000 markan ulkomaanmatka-apurahan¹⁹² ja Taideakatemian stipendilautakunta Hovingin 3 000 markan suuruisen matkastipendin¹⁹³. Ilmeisesti Aalto olikin suunnitellut ulkomaanmatkaa vuodelle 1924, mutta jostakin syystä hän kuitenkin pysyi kotimaassa. Ulkomaanmatkan sijasta Aalto matkusti kesäksi taas Suursaarelle maalaamaan. Näitä kesäisiä töitä hän sitten asetti näytteille Taiteilijaseuran II juhlanäyttelyssä syksyllä 1924.¹⁹⁴ Työt eivät tunnustaneet erityistä vaikutusta kriitikoihin, sillä niistä on vain yksi maininta Uudessa Suomessa, jossa Jalmari Lahdensuu arvioi työt luonnontunnultaan raikkaiksi ja valoisiksi, mutta väri-tykseltään hieman kylmiksi ja täsmälleen samankaltaisena pysy-

viksi.¹⁹⁵

Jälleen syksyllä 1924 Aallolle myönnettiin Kordelinin rahastosta 9 000 markan apuraha ulkomaanmatkaa varten¹⁹⁶, mutta vieläkkään matka ei toteutunut. Aalto teki seuraavan ja viimeisen ulkomaanmatkansa vasta vuonna 1928.

Syksyn näyttelyn jälkeen Aalto vetäytyi taas aktiivisesta näyttelytoiminnasta: vuosina 1925, 1926 ja 1927 Aalto ei osallistunut yhteenkään näyttelyyn - ainakaan sellaisilla töillä, joita kriitikot olisivat vaivautuneet kommentoimaan.

Jouduttuaan muuttamaan Apollonkadulla sijainneesta ateljeestaan (ks. s. 30) vuonna 1924 Aalto oli muutellut useaan otteeseen. Jatkuvat muutot johtuivat tietenkin osittain epävakasta taloudellisesta tilanteesta; mitään vakituisia tuloja Aallolla ei ollut, sillä hän ei monien muiden taiteilijoiden tapaan esimerkiksi sivutöikseen opettanut koulussa tms. Vuokran säännöllinen maksaminen olikin tästä syystä hankalaa ja seurauksena oli usein häätö. Rahapula vaivasi tietenkin myös työntekoa, aina ei ollut varaa ostaa värejä ja kangasta ja työrauha varmasti häiriintyi alituisen muuttamisen takia. Epävakaista oloista huolimatta Aalto maalasi vuonna 1927 ainakin yhden tilausmuotokuvan. Mallina oli silloinen Suomen Sokerin pääjohtaja vuorineuvos John Grundström (ks. s. 73). Muotokuvan tilasi tehdasjohtajan 50-vuotisjuhlan kunniaksi ja se sijoitettiin tehtaalle. Grundströmin jäädessä eläkkeelle se luovutettiin mallille läk-

siäislahjaksi. Muotokuvaa maalatessaan Aalto maalasi kuvasta myös kaksoiskappaleen, joka kuitenkin tuhoutui vuonna 1939 Turun pommituksissa.¹⁹⁷

5. Toinen Pariisin matka 1928 ja taiteilijan viimeiset vuodet

Vuonna 1928 Aalto teki toisen matkansa Pariisiin, matkan, jonka hän oli ilmeisestikin suunnitellut tekevänsä vuonna 1924. Tämän matkan jälkeen hänen tyylinsä oli muuttunut lähes täysin verrattuna ensimmäisen Pariisin matkan 1920 jälkeen näkyneisiin muutoksiin. Keski-Euroopassa kehittynyt ns. uusasiallinen tyyli oli vaikuttanut Aaltoon selkeydellään ja hiljaisella tunnelmallaan. Maalaustaiteen esikuviksi olivat nousseet 1700-luvun uusklassisen ajan maalarit. Lars-Ivar Ringbom oli jo vuonna 1926 kirjoittanut Euroopan uusista taidesuunnista ja todennut ekspressionismin näytelleen osansa loppuun. Hän viittasi Ranskan purismiin, uusklassismiin, joka osittain oli syntynyt vastalauseeksi laimentuneelle ekspressionismille ja jonka vahva hahmo Ranskassa oli André Derain. Ringbom kiinnitti huomiota myös Picasson "ingresiläisyyteen". Ranskan ohella myös muissa Euroopan maissa oli 1920-luvun toisella puoliskolla noussut uusi suuntaus. Ringbom mainitsikin entisten Italian futuristien muodostaman ryhmän "Valori plastici" ja esitteli Saksan uutta suuntausta, joka pian tuli Suomessakin vaikuttamaan moniin taiteilijoihin, kuten Aaltoon. Tämä suuntaus tunnettiin uusasiallisuuden nimellä - saksaksi "die Neue Sachlichkeit".¹⁹⁸

Vaikkakin Aallon tyyli oli muuttunut tämän toisen Pariisin matkan jälkeen selvästi, muutos ei silti ollut niin äkillinen ja radikaali kuten siitä on sanottu.¹⁹⁹ Jo 1920-luvun puolesta välistä alkaen Aallon tyyli oli tasoittunut rajusta marraskuulaisesta ekspressionismista yhä selkeämpään, hillitympään ja mietiskelevämpään ilmaisuun. (ks. s. 38 - 39). Vaikutteita uusasiallisesta tyylisuunnasta oli varmasti jo kantautunut Suomeen muiden taiteilijoiden sekä erilaisten julkaisujen kautta. Toisaalta uusasiallisuuden niukka ja tavallaan sisäänpääntynyt ilmaisutapa ei ollut ainoastaan Aallolle ominainen kehityssuunta, vaan useat muutkin suomalaiset taiteilijat, kuten Johannes Gebhard, Sulho Sipilä ja Väinö Kamppuri, olivat alkaneet maalata samojen periaatteiden mukaan.

Dia 28

Palattuaan matkalta syksyllä 1928 Aalto osallistui Suomen Taiteilijain syysnäyttelyyn²⁰⁰, kuitenkin vain kolmella työllä, joista kaksi oli asetelmia ja yksi maisema²⁰¹. Toisaalta näitä töitä pidettiin taidokkaina sekä varmasti ja aistikkaasti maalattuina.²⁰² Yleisemmin kriitikot olivat kuitenkin sitä mieltä, että uusi tyyli ei vastannut Aallon kykyjä²⁰³ ja että Aalto oli valinnut taidoilleen ja lahjoilleen liian helpon tien uusasiallisessa tyylissä²⁰⁴.

Ristiriitaisia arvosteluja

Tammikussa 1930 julistettiin kilpailu seinämaalauksen toteuttamiseksi eduskuntatalon seinään. Aalto ei tähän kilpailuun osallistunut (ks. s. 75). Hän kuitenkin sanoi toivovansa enemmän monumentaalimaalauskilpailuja yleisen tason kohottamiseksi - näin syntyisi myös "traditiota".²⁰⁵ Osallistumisen sijaan Suomen Taiteilijaseura valitsi Aallon yhdeksi palkintotuomariksi Gabriel Engbergin, Onni Tarjanteen, Lars Sonckin ja J.S. Sirénin ohella.²⁰⁶

Dia 29

Myöhemmin keväällä 1930 Aalto osallistui Suomen Taiteilijoiden 38. vuosinäyttelyyn, tosin vain kahdella asetelmalla²⁰⁷; hän oli itse myös mukana lautakunnassa, joka valitsi työt näyttelyyn²⁰⁸. Aivan kuten Marraskuun ryhmän vahvimpina vuosina, edelleenkin Aallon työt oli ripustettu Sallisen teosten molemmin puolin.²⁰⁹ Aallon työt olivat kuitenkin jo selvästi tyyliältään ja idealtaan loitonneet Sallisen taiteesta ja Aalto oli päässyt irti Sallisen vaikutuspiiristä. Yleisesti arvostelut kehuivat Aallon vankkaa osaamista, taitavaa siveltimen käyttöä sekä vahvaa sommittelutaitoa.²¹⁰ Monet kriitikot jäivät kuitenkin kaipaamaan sitä lämpöä ja maalauksellista tuoreutta, joka oli Aallon ekspressionistisille maalauksille niin ominaista. Mm. Richter puhui taiteen uusista ekspressionismin vastaisista suuntauksista ja jatkoi:

"Kuinka kovana tämä taiteen uudistumisen vaatimus tunnetaan kaikkien luovien taiteilijoiden keskuudessa, näemme Ilmari Aallon kahdesta asetelmasta, jotka ovat puristuneet pakonalaisiksi maalarin etsiessä lujempaa rakennetta ja jäsennettyä rauhaa."²¹¹

Signe Tandefelt puolestaan ilmaisi saman asian seuraavasti:

"Fullkomligt fasta men fullkomligt kyliga äro I. Aaltos dekorativt vackra nature-mortes. Aalto kan vad som helst, men tyckes arbeta med en så överlägsen känsla därav, att man önskar att han kunde litet mindre, för att få med något av honom själv."²¹²

Onni Okkonen viittasi niihin odotuksiin, joita Aaltoon oli asetettu. Hän ei niinkään perännyt Aallolta mitään monumentaalisesti suurta, vaan päinvastoin tuntuu olleen tyytyväinen siihen mitä Aalto oman pienempimuotoisen taiteensa parissa oli saavuttanut.

"Aalto maalaa nykyään merkillepantavan helposti ja komponeraa kuin aito pariisilainen. Matkojen hedelmät eivät siis olleetkaan menneet hukkaan, kuten jo lienee pelätty."²¹³

Saman vuoden lopulla Aalto osallistui Tallinnassa järjestettyyn suomalaisen taiteen näyttelyyn, taas kuitenkin vain yhdellä teoksella.²¹⁴ Hänet valittiin myös näyttelyn tarkastuslautakuntaan²¹⁵, jossa ominaisuudessa hän myös matkusti Tallinaan höyrylaiva Ilmattarella marraskuussa 1930. Mukana oli myös mm. Sallinen, Ekelund, Ilmari Vuori, Kampuri ja Alanko.²¹⁶ Uudessa Suomessa ilmestynyt näyttelyn arvostelu piti valitetta-

vana sitä, että Aallolta oli mukana vain yksi työ, sillä "hän Nature mortensa puhuu hyvin voimakkaasta kompositiovaistosta", teos oli "sommittelukokonaisuutena näyttelyn parhaiden töiden joukkoon kuuluva".²¹⁷

1920-luvun lopulla Aalto oli tutustunut tulevaan vaimoonsa Aili Ketoseen ja heille oli syntynyt myös tytär Anna-Liisa, jota vanhemmat kutsuivat Tipuliksi.²¹⁸ 1930-luvun vaihteesta lähtien perhe vietti kesiä yhdessä Suursaarella.²¹⁹ Aalto maalasi muutamia muotokuvia myös 'Aallonmurtajaksi' kutsutusta vaimostaan,

Dia 30

mm. teoksen *A a l l o n m u r t a j a* vuodelta 1930 sekä

Dia 31

I m p a n a k k a vuodelta 1932. Lisänimi 'Aallonmurtaja'

johtui varmasti osittain siitä, että Aili oli ensimmäinen nainen, joka sai vannoutuneen poikamiehen Aallon kanssaan ensin vapaampaan avoliittoon ja myöhemmin sitten avioliittoon.

Aallon aikaisempaa täydellistä omistautumista taiteelleen kuvaa 'Tuulispää' -lehdessä vuonna 1926 ollut Kosti Meriläisen piirtämä kuva teksteineen. Kuvassa pieni pyylevä lierihattuinen herra kävelee syksyisellä kadulla komean pitkän lippalakkipäisen herran kanssa. Pieni herra sanoo suurelle herralle: "Huomaatko Imppa, kuinka tytöt katselevat sinua?" "Antaa niiden kärsiä", vastaa tähän pitkä herra. Pitempi komea herra on tietenkin Ilmari Aalto ja lyhyt pyylevä herra itse piirtäjä Kosti Meriläinen.

Hiljentynyt näyttelytoiminta

Vuosina 1931 ja 1932 Aalto osallistui vain hyvin harvoin näyttelyihin muuten kuin arvostelulautakunnan jäsenenä. Näitä luottamustehtäviä kertyi sitten sitäkin enemmän; hän mm. oli Amsterdamissa keväällä 1931 järjestetyn näyttelyn lautakunnassa²²⁰ ja samana keväänä Suomen Taiteilijain kevätnäyttelyn juryssä²²¹. Tähän kevätnäyttelyyn Aalto osallistui yhdellä työllä.²²² Vuoden lopulla hänet valittiin Tampereen taidemuseon avajaisnäyttelyn arvostelulautakuntaan²²³ ja vielä seuraavan vuoden alussa Suomen Taiteilijain 40-vuotisjuhlanäyttelyn juryn jäseneksi²²⁴. Vähäisestä näyttelyissä olleesta työmäärästä huolimatta Taiteilijaseura myönsi vuoden 1931 lopussa Aallolle Kordelin - säätiön apurahan 3 000 markkaa.²²⁵ Luottamusta Aaltoon sekä taiteilijana että vankkana taiteen asiantuntijana osoittaa sekin, että vuoden 1932 alussa opetusministeriö kutsui Aallon Wilho Sjöströmin ohella jäseneksi valtion kuvaamataiteelliseen asiantuntijalautakuntaan seuraavaksi 4-vuotiskaudeksi 1932-1935.²²⁶ Samaten Aalto valittiin Kansallisteatterin katsomon katon maalauskilpailun palkintolautakunnan jäseneksi.²²⁷

Vuoden 1932 keväällä Aalto vihdoin taas osallistui näyttelyyn näyttelillepanijana. Tällä kertaa Suomen Taiteilijain 40-vuotisjuhlanäyttelyyn²²⁸; samassa näyttelyssä hän toimi myös juryn jäsenenä. Aalto osallistui näyttelyyn ainoastaan kahdella työllä, jotka molemmat olivat hänelle niin tyypilliseksi tulleita asetelmia. Toinen näistä A s e t e l m i s t a ostettiin samas-

ta näyttelystä Ateneumin kokoelmiin.²²⁹ Kriitikot mainitsivat Aallon työt niukkasanaisesti, mutta kehuen selkeää ja kaunista ilmaisutapaa.²³⁰ Svenska Pressenin arvostelija puuttui samaan tunteen kylmyyteen, johon jo aikaisemmin arvostelijat viittasivat Aallon uusasiallisissa töissä. Hän kuitenkin piti muotoa ja värejä entistä intiimimmin ja kauniimmin esitettyinä.²³¹

Samana vuonna Aalto vielä osallistui äskettäin perustetun Maalariliiton ensimmäiseen näyttelyyn Taidehallissa.²³² Tähän näyttelyyn hän osallistui kolmella työllä, joista yksi oli N a i s - f i g u u r i, yksi O m a k u v a ja yksi A s e t e l m a. Eniten tässä näyttelyssä kiinnitti arvostelijoiden huomiota N a i s f i g u u r i, joka tunnetaan nykyisin nimellä I m p a n a k k a (ks. s. 45). Sekä Signe Tandefelt että Edvard Richter ihailivat teoksessa muotojen varmapiirteisyyttä sekä henkilökuvan elävyyttä.²³³ Onni Okkonenkin kirjoitti samaisesta naiskuvasta, mutta hän antoi sille vain lähinnä kokeilun arvon kehuen kuitenkin samalla ryhdikästä toteutusta.²³⁴

Dia 31

Kaiken kaikkiaan Aallon 1920-luvun lopun ja 1930-luvun alun töitä siis pidettiin erittäin taidokkaina ja varmasti toteutettuina; Aallon ammattitaitoa ei kertaakaan asetettu kyseenalaiseksi. Päinvastoin hillittyä, hiljaista ja kylmäksi koettua tyyliä pidettiin Aallon kykyihin nähden liian helppona ratkaisuna. Nähtiin, että aikaisempi tuoreus ja väkevä ilmaisuvoima oli töistä kadonnut ja tilalle oli tullut viileä harkinta ja tekniikka.

Vuoden 1933 alussa varmistui Aallolle asunto keväällä valmistu-
vasta uudesta Taiteilijatalosta Lallukasta; uuteen kotiin hän
perheineen pääsi muuttamaan kesäkuun alussa.²³⁵ Kesäkuussa 1933
Aalto kävi myös vihillä elämänkumppaninsa Ailin kanssa.²³⁶ Syy
avioitumiseen oli yksinkertainen: Lallukkaan eivät tuolloin
päässeet asumaan avioitumattomat pariskunnat. Toinen sääntö
Lallukkaan muuttaville oli ehdoton kieltö käydä Brondalla.
Tulenkantajat -lehdessä oli tunnetusta "brondistista", Aallosta
leikillinen maininta, että hän ei tämän kiellon vuoksi ollut
ehkä viime päivinä voinut oikein hyvin.²³⁷

Keväällä 1933 Aallon taloudellinen tilanne taas hieman koheni,
kun Taideyhdistys myönsi hänelle Ahlströmin 4 000 markan apu-
rahan kotimaassa tapahtuvaa taiteellista työskentelyä varten.²³⁸
Hänet oli myös jälleen valittu Taiteilijoiden vuosinäyttelyn
arvostelulautakuntaan.²³⁹

Vaikka Aallolla oli nyt ensimmäistä kertaa elämässään käytössä
varsinainen taiteilijalle suunniteltu ateljee uudessa Lallukas-
sa, hän ei pysynyt kesää kaupungissa, vaan suunnisti maalaamaan
maaseudulle Karjalaan. Vaikka sää oli ollut kesän mittaan epä-
vakainen, oli työ luistanut tavallista paremmin.²⁴⁰ Palattuaan
kaupunkiin Aalto antoi ensimmäisen ja samalla ainoaksi jääneen
haastattelunsa Iltasanomille.²⁴¹ Haastattelussa hän selvittelee
mielestään tärkeitä taiteen perustekijöitä ja lähtökohtia sekä
niitä kehittymismahdollisuuksia, joita taiteella on (ks. liite 1).

Loppuvuodesta Aaltoa alkoivat vaivata sairaudet. Joulukuussa hän hakeutui Punaisen Ristin sairaalaan, jossa häneltä leikattiin umpilisäke. Hänellä havaittiin lisäksi sydämen rappeutumista.²⁴² Leikkauksen jälkeen Aallon kunto ei palautunut ennalleen, mutta hän jaksoi silti pyydettyinä osallistua Suomen Taideakatemian stipendi- ja palkintolautakunnan toimintaan.²⁴³

Sairastelu jatkui sairaalahoitoineen keväällä 1934²⁴⁴ ja tämän vuoksi myös työskentely oli katkonaista ja hidasta. Keväällä järjestettyyn Taideyhdistyksen näyttelyyn Aalto osallistuikin edellisenä kesänä maalatulla *E s i k a u p u n k i m a i s e m a l l a a n*, jota tosin pidettiin erittäin onnistuneena ja elävänä kesän kuvauksena.²⁴⁵ Kesäkuussa terveydentilassa tapahtui käänne parempaan päin ja Aalto matkusti toimittajatoverinsa Tauno Tattarin kanssa Saaren pitäjän kansakoululle Tattarin sisaren luokse.²⁴⁶ Syksyllä Aallon kunto kuitenkin jälleen huononi; hän oli sairauksiensa takia mm. laihtunut edellisen syksyn 95 kilosta 57 kiloon. Aalto maalasi koko ajan, mutta toistuvat sairaalakäynnit katkoivat työtä. Viimeisen kerran Aalto hakeutui Kivelän sairaalaan 29.9.1934 miltei luurangoksi laihtuneena; hän kuoli samana iltana pitkällisten sairauksien murtamana sydänkohtaukseen.²⁴⁷

III TAITEILIJAN TUOTANNON KESKEISIMMÄT TEEMAT

Vaikka Aalto ei koskaan ollut ns. suuren yleisön taiteilija, hänet tunnetaan ehkä parhaiten asetelmista, joita hän teki lähes koko elämänsä. Toinen lukumäärältään suuri aihepiiri ovat maisemat, joita Aalto maalasi eniten tuotteliimmalla kaudellaan 1920-luvun taitteen molemmin puolin; viimeisinä kymmenenä taiteilijan elinvuotena asetelmat syrjäyttivät maiseman. Samaten 1910-luvun lopulla ja 1920-luvun ensimmäisellä puoliskolla valmistui suuri osa Aallon maalaamista henkilökuvista, joihin sisältyy lähinnä omia kuvia sekä muotokuvia.

1. Asetelmat

Asetelma kehittyi omaksi maalaustaiteen lajikseen suunnilleen 1500-luvun lopulla Alankomaissa. Alkuaan se ei kuitenkaan ollut taiteen lajina erityisen arvostettu, vaan luokiteltiin vähäpätöisimpien aiheiden joukkoon. 1600-luvulla asetelman arvostusta koetettiin lisätä antamalla sille jokin syvällisempi allegorinen sisältö. Suomessa asetelmia alettiin tehdä kuitenkin vasta 1700-luvun lopussa ja 1800-luvun alussa jonkin verran, suosituiksi ne tulivat meillä 1800-luvun lopussa ja 1900-luvulla.²⁴⁸

1700-luvun alankomaalainen asetelmamaalaus pyrki usein mahdollisimman suuren todellisuusilluusion luomiseen: esineiden materi-

aali haluttiin kuvata mahdollisimman "oikean" näköisenä. Myöhemmät maalarit pyrkivät kuitenkin asetelmillaan toisenlaisiin tuloksiin. Esimerkiksi ranskalaisetmaalarit Gustave Courbet ja Edouard Manet halusivat asetelmillaan luoda selkeitä muoto- ja väriharmonioita. Paul Cézanne puolestaan maalasi lukuisia samantapaisia asetelmia tutkiakseen niiden avulla uusia maalausteknisiä ongelmia sekä kehittääkseen värin osuutta muotoa luovana tekijänä.²⁴⁹ Aalto seurasi asetelmamaalauksessaan pitkälti Cézannen jälkiä.

Dia 33

Vaikka Aalto maalasi asetelmia opiskeluaajoista lähtien, hänelle tyypillisen asetelmamaalauksen voidaan katsoa kehittyneen vasta 1910-luvun puolivälistä lähtien. Sitä ennen syntyneet asetelmat ovat jokseenkin harjoituksenomaisia ja aiheen valinnaltaan epätyypillisiä, kuten vuonna 1913 maalattu *K a m i i n a*. Teoksessa näkyy suuri kamiina huoneen nurkassa sekä runsaasti taustana toimivaa seinäpintaa. Etualalle, kuitenkin suhteellisen pienennä ja vaatimattomana, Aalto on sijoittanut pöydän valkoisine liinoineen, hedelmineen ja pulloineen. Nämä esineet kohoavat myöhemmin Aallon asetelmien keskeisiksi tekijöiksi aiheen rajautuessa selvästi suppeammaksi. Toisaalta Aalto *K a m i i n a s s a a n* kuvaa oman elämänsä arkea tallentaen teokseen osan jokapäiväisestä elinympäristöstään. Olisi ehkä liikaa sanoa, että Aalto halusi työllään välittää kannanoton tuon ajan nuorten taiteilijoiden joskus surkeistakin asuin- ja työskentelyolosuhteista. Myöhemmin Aalto ei kuitenkaan töillään puutu edes lievästi yhteiskunnallisiin tai poliittisiin oloihin. Vä-

rit K a m i i n a s s a ovat vielä suhteellisen puhtaat ja kirkkaat, maalaustapa lähinnä laimean ekspressionistinen.

- Dia 17 Vuonna 1918 valmistuneessa P u l l o - j a r u u k k u a s e - t e l m a s s a a n Aalto on käyttänyt jo Marraskuun ryhmälle ominaisia maanläheisiä ja murrettuja sävyjä; Aallolle tunnusmerkillisinä piirteinä ovat kuitenkin mukana lämpimät okra ja punaruskea, jotka hehkuvat asetelmissa aina 1920-luvun puoliväliin asti. Tyypillisen runsas esinevalikoima näkyy edellistä selvemmin seuraavana vuonna 1919 maalatussa P u l l o - j a r u u k k u a s e t e l m a s s a . Aalto on täyttänyt kuvapinnan lähes ääriään myöten esinevalikoimalla, joka toistuu hyvin samankaltaisena lähes kaikissa asetelmissa aina 1920-luvun alkupuolelle asti: asetelmat koostuva muutamasta pullosta, saviruuksusta, joistakin sämpylöistä tai hedelmistä sekä pinosta kirjoja tai lehtiä. Cézannen tapaan hän on usein käyttänyt asetelmis-
Dia 34 saan myös pöydälle laskostettua valkoista liinaa. Sekä sommitte-
Dia 17 lu että siveltimen käyttö on näissä asetelmissa hyvin ekspres-
Dia 35 siivinen. Ekspressiivisyyttä ja tuoreusvaikutelmaa lisää vielä se, että pohjustusta on osittain jätetty näkyviin.

Vuoden 1920 Pariisin matkansa jälkeen Aalto maalasi edelleenkin erittäin ekspressiiviseen tyyliin ja oli mukana Marraskuun ryhmän toiminnassa osallistumalla mm. näyttelyihin. Asetelma-
maalauksessa oli kuitenkin tapahtunut muutoksia: marraskuulais-
ten ruskean ja harmaan sävyjen sekä Aallolle tyypillisten okra-
ran ja punaruskean rinnalle tuli kirkkaampia ja puhtaampia sä-

- vyjä - aluksi kuitenkin ikäänkuin korostuksenomaisesti pieninä
- Dia 24 alueina kuten kahdessa vuonna 1921 maalatussa A s e t e l m a s -
- Dia 35 s a. Asetelmiin ilmestyi lisää esineitä, joita Aalto ei enää kuvannut yhtä tarkasti kuin aikaisemmin. Rajujen ja vauhdikkaiden siveltimen vetojen ja valo-varjoleikin ansiosta teoksiin on syntynyt lähes liikkeen vaikutelma. Asetelmien laidoilla olevat esineet rajautuvat osittain maalauspuhjan laitoihin ikäänkuin Aalto olisi tarkentanut katseensa kameran lailla suuren esinevalikoiman keskelle kuvaten tarkemmin ja keskittyneemmin vain haluamansa muun rekvisiitan jäädessä vähemmälle huomiolle.
- Dia 36 Vuoden 1922 A s e t e l m a s s a puhtaat värit ovat jo saaneet enemmän tilaa kuin aikaisemmin. Rajun ekspressiivinen siveltimen käyttö on tässä työssä jo hieman laantunut ja selvästi näkyvistä siveltimen jäljistä huolimatta pinnat ovat melko tasaiset ja rauhalliset. Mukana on tarkempia yksityiskohtia, kuten vasemmalla ylhäällä näkyvät verhon kuviot. Vasemmalla näkyvässä liinassa voi nähdä kubistista tyyliä, joka tulee esille myös mm. A s e t e l m a s s a vuodelta 1923. Tämän asetelman esinevalikoima on Aallolle sikäli poikkeuksellinen, että hän on kuvannut tavanomaisempien pullon ja parin ruukun sekä etualan kasvien tai sämpylöiden lisäksi soikealla lautasella olevan lihakimpaleen, johon on pistetty pystyyn veitsi ja haarukka ; liha on esillä kuin valmiina syötäväksi. Aallolla oli jatkuvasti niukan rahatilanteen vuoksi harvoin pöydässään lihaa, joten asetelma lienee myös dokumentti taiteilijan varakkaamasta hetkestä.

Dia 38 Samoilta ajoilta kuin vuoden 1923 A s e t e l m a lihalimpa-
leineen lienee K a l a - a s e t e l m a. Tämäkin työ on aiheen-
sa puolesta hieman poikkeava. Etualalla makaavat kalat, niiden
alla oleva valkoinen liina sekä sipulinvarret on toteutettu -
"L i h a - a s e t e l m a n" esineiden tapaan - lievästi kubis-
min hengessä lämpimin vihertävin, oranssin ja punaruskean sä-
vyin. Kubistista vaikutelmaa vielä vahvistaa se, että Aalto on
korostanut ääri viivoja tummalla saaden näin aikaan myös piirus-
tuksenomaisen tunnun. Ääri viivojen korostaminen on uusasiallista
tyylivaihetta lukuunottamatta ominaista Aallon koko tuotannolle.

Dia 39 1920-luvun puolivälistä alkaen Aallon tyyli asetelmamaalauksessa
loittoni vielä entisestäänkin ekspresiivisestä maalaustavasta ja
siinä alkoi olla nähtävissä selvästi jo uusasiallisen tyyli suun-
nan vaikutusta. A s e t e l m a vuodelta 1924 on vielä toteutet-
tu melko maalauksellisesti: suuren saviruukun ja lasipullon edes-
sä ja takana näkyvät kirjat sekä rypistetty liina on maalattu
geometrisen kulmikkain muodoin käyttäen hyväksi valon ja var-
jon leikkiä. Tämän lievän sekasorron keskellä kohoavat pullo ja
ruukku rinnakkain rauhallisina ja kokonaisuutta tasapainottavi-
na elementteinä. Näissä esineissä, etenkin ruukussa, Aalto on
tuonut esiin myös yksityiskohtia, joiden osuus vuoden 1924 jäl-
keen kasvaa.

Dia 40 Vaikka esimerkiksi A s e t e l m a vuodelta 1925 onkin selväs-
ti jo uusasiallinen tyyli liltään selkeine muotoineen ja tarkentunei-
ne yksityiskohtineen, teoksen tunnelma on kuitenkin vielä intiimi.

Esineet on kuvattu läheltä: vasemmalla oleva kirjava liina rajoittuu kuvan laitaan ja kaikenkaikkiaan kuvapinta on täytetty tarkasti laitojaan myöten. Entiseen tapaansa Aalto maalasi

Dia 41

Dia 42 samasta aiheesta useita hyvin samantapaisia toisintoja.

Dia 43

Toisen Pariisin matkan jälkeen Aalto oli jo omaksunut täysin uusasiallisen esitystavan. Samalla hänen suhteensa asetelmiin oli muuttunut: kuvattavat esineet hän sijoitti kuvapinnan keskelle niin, että niiden ympärille jäi runsaasti tilaa. Koko asetelma siirtyi "kauemmaksi" kuvapinnasta; Aalto alkoi tarkastella sitä ikäänkuin ulkopuolisena objektiivisena tarkkailijana,

Dia 44

kuten kaksi A s e t e l m a a vuodelta 1928 osoittavat.

Dia 45

Esinevalikoima näissä uusasiallisissa maalauksissa oli supistunut vain muutamaan harvaan ja valittuun. Töissä toistuvat asetelmasta toiseen samat elementit: muutama pyöreä oranssi tai punainen hedelmä, pöydälle laskostettu liina - ei kuitenkaan enää valkoinen -, joka asetelmien ainoana esineenä saattaa rajoittua teoksen alalaitaan, sekä jokin viinipullo, ruukku tai vati. Edelleen joissakin asetelmissä esiintyy vielä Aallolle kovin rakkaita kirjoja. Yleensä kirjat, yhdessä asetelmissä esiintyvän pöydän kanssa, muodostavat teoksen geometrisen vastakohdan pullojen, ruukkujen ja hedelmien pyöreille ja feminiinisille linjoille. Näissä loppukauden asetelmissään Aalto esitti taustan usein vain muutamalla selkeällä pystysuoralla elementillä ja muuten tasaisella yksivärisellä pinnalla; hän ikäänkuin rakensi taustan avulla asetelmille jyrkän arkitektonisen ympäristön.

Dia 29

Dia 32

Dia 46

Dia 47

Dia 48

2. Maisemat

Hollantilaisen 1400-luvulla eläneen Jan van Eyckin voidaan katsoa olleen maisemamaalauksen uranuurtajia.²⁵⁰ Varsinaisesti omaksi alttaritaulujen taustaroolista irtaantuneeksi maalaustaiteen lajikseen maisemamaalaus muodostui kuitenkin vasta 1500-luvun ensimmäisellä puoliskolla.²⁵¹ Samaan aikaan tämä maalaustaiteen laji levisi myös Alankomaiden ulkopuolelle.²⁵² Kuitenkin vasta 1800-luvulla maisemamaalarit saattoivat maalata "taidetta taiteen vuoksi", "l'art pour l'art" täysin irtaantuneena esimerkiksi kirkon ja muiden tilaajien mieltymyksistä.²⁵³ Näin tekivät esimerkiksi impressionistit, jotka ensimmäisinä lähtivät myös ulos ateljeistaan maalaamaan ulkoilmaan maiseman keskelle. Impressionistisen tyyliuunnan väistyessä 1900-luvulla suomalaiseseen maisemamaalaukseen vaikutti ratkaisevasti ranskalainen Paul Cézanne, jonka ekspressiivinen ja omintakeinen kuvaustapa oli tuore ja vetoava impressionismin vastakohta.

Dia 49 Aallon ennen vuotta 1915 maalaamat maisemat ovat lähinnä harjoituksenomaisia maisematutkielmia vielä vailla varsinaista tyyliä
Dia 50 tai taiteellista innoitusta, kuten voi odottaakin nuorelta vasta opintonsa päättäneeltä taiteilijalta.

Dia 6 Vuoden 1915 vaiheilla Aallon tyyli on kuitenkin jo selvästi ekspressionistinen. Värit ovat heleitä ja valovoimaisia kuten vuodelta 1915 oleva työ R a j u i l m a osoittaa. Maisema on hajoitettu pieniksi erillisiksi väripinnoiksi hyvin cézannemai-

seen tapaan, horisontti on kuitenkin sijoitettu vielä teoksen puoliväliin. Taivaassa siveltimen käyttö on rauhallisempaa, joten se tasapainottaa työtä. Vaikutelmaltaan työ on tuore ja välittömän tuntuinen. Osittain tämä on saatu aikaan jättämällä vähän pohjustusta näkyviin; kuvapinta on täytetty ikäänkuin hieman kiireessä suurpiirteisesti. Tämä piirre tulee esiin suurimmassa osassa Aallon maisemia ja asetelmia ennen 1920-luvun puoliväliä. Vaikka onkin öljyvärityö, R a j u i l m a on yhtä ilmapasti ja kevyesti toteutettu kuin monet Aallon maisema-akvarellit, joita hän jatkuvasti teki öljymaalauksen rinnalla.

Dia 11 Taidokas näyte Aallon herkästä akvarellitekniikasta on vuonna 1917 tehty S u o m a l a i n e n m a i s e m a .

1920-luvun alkuun asti Aallon maisemien kohteet pysyvät hyvin samantapaisina: teokset esittävät yleensä melko avaran maiseman, jossa etuala on suhteellisen tasainen, mahdollisesti joitakin puita on maalattu lähelle horisonttia, samoin usein mukana on jokin lato tai muu rakennus. Taivasta on näkyvissä melko runsaasti aina 1910-luvun viimeisiin vuosiin asti, jolloin horisontti vähitellen nousee. Tyypillisiä 1910-luvun maisemia ovat mm. kaksi vuonna 1917 tehtyä työtä M a i s e m a ja Metsäinen maisema. Teoksessa Metsäinen maisema Aalto on vielä käyttänyt heleitä ja kirkkaita värejä. Maiseman värityksen puolestaan on tyypillisempi Aallon 1910-luvun lopun ja 1920-luvun alun maisemille: marraskuulaiseen henkeen värityksen muuttuu hiljalleen maanläheisiksi

punaruskean ja harmaan sävyiksi. Marraskuulaisia ekspressio-
Dia 19 nistiseen tyyliin tehtyjä maisemia edustavat hyvin mm. M a i -
Dia 20 s e m a vuodelta 1921 ja edellisen kääntöpuolella oleva
Dia 52 M a i s e m a "F u n k i s t a l o t" sekä kolmas M a i s e -
m a samalta vuodelta. Kaikissa näissä töissä väritys on sama:
punaruskean ja vihreän murretut sävyt. Horisontti on jo siirty-
nyt melko ylös itse maiseman muodostaessa pääaiheen. Maalauksel-
lisuus ja taiteilijan sisäinen kokemus maisemasta kuvaavat par-
haiten näiden töiden toteutusta ja tunnelmaa.

Erityisesti 1910-luvun maisemissa Aalto pyrki kuvaamaan eri
Dia 53 vuodenaikoja, kuten töissä T a l v i m a i s e m a vuodelta
Dia 14 1917, P i l v i n e n s y y s m a i s e m a sekin vuodelta
Dia 54 1917 sekä todennäköisesti vuoden 1918 puolella syntynyt K e -
v ä t t a l v e a. K e v ä t t a l v e a on kirkas vuodenajan
Dia 12 kuvaus samoin kuin vuodelta 1916 oleva K e v ä t a u r i n k o.

Sallisen vaikutus Aallon maisemiin oli erityisesti 1910-luvul-
la voimakas. Mm. teos K e v ä t a u r i n k o viittaa selvästi
Sallisen kevätaiheisiin (ks. s. 22). Taidearvostelijat vertasi-
vat ja rinnastivat Aallon 1910-luvun maisemia lähes poikkeukset-
ta Sallisen maisemiin (ks. mm. s. 25). Toisaalta K e v ä t -
a u r i n k o - teoksessa näkyy selvästi van Goghin vaikutus.
Aalto oli jo opiskeluajoistaan lähtien ihailnut van Goghin töi-
tä; 1910-luvun joissakin töissä tämä ihailu näkyy sivellintek-
niikassa, 1920-luvulla puolestaan värietyksessä.

Vähitellen vuoden 1920 Pariisin matkan jälkeen Aallon maisemiin alkoi ilmaantua kirkkaampia ja puhtaampia sävyjä. Tämä
Dia 25 näkyy selvästi kahdessa vuodelta 1922 olevassa M a i s e m a s -
Dia 55 s a. Cézannen tapaan horisontti on näissä lähellä työn ylälaitaa ja varsinaisen aiheen muodostaa rajun ekspressiivinen maisema, jonka toteutuksessa näkyy myös van Goghin vaikutus. Siveltimeen vedot ovat voimakkaita ja ne on jätetty selvästi näkyviin. Tummalla vedetyt kulmikkaat ja polveilevat äärivii-
vat korostavat voimakasta tunnelatausta samoin kuin suurelta osin diagonaalein rakennettu sommittelu. Ainoastaan horisontin vaakasuora linja tuo töihin rauhoittavan elementin. Aalto on näissä töissä käyttänyt myös väriä aikaisempaa paksummin ja peittävämmiin.

Kun Aalto aikaisemmin oli kuvannut maisemissaan lähes ainoastaan luontoa pilvineen, puineen ja maiseman eri muotoineen, sijoittaen niihin vain pieniä ja kokonaisuuden kannalta vähäpätöisiä rakennuksia, alkoi 1920-luvun puolella välissä hänen töihinsä ilmestyä enemmän ihmiskätkettyjä luomia rakennelmia. Mm.
Dia 27 vuodelta 1924 olevassa maisemassa S u u r s a a r i Aalto on kuvannut meren poukamassa sijaitsevan sataman veneineen ja rantavajoineen. Sommittelu on rauhallinen perustuen lähinnä pysty- ja vaakasuorille linjoille. Kirkasta punaista on käytetty pieninä alueina korostuksenomaisesti muuten sinertävän ja ruskean värityksen piristykseksi. Raju tunnelataus ja häkellyttävät kuvakulmat, joita Aalto vielä vuonna 1923 viljeli mm. työssään T a l o m e t s ä s s ä, ovat poissa.
Dia 56

Dia 57 Vuoden 1925 E s i k a u p u n k i m a i s e m a on Cézannen tapaan pienistä geometrisista osasista rakennettu maisema. Aihe on kuvattu melko kaukaa niin, että teoksessa näkyy laajahko maisema vuorenrinteineen ja useine rakennuksineen. Myös työn aiheen valinnasta tulee etsimättä mieleen Cézanne, joka loppumattomalla tarmolla kuvasi rakasta vuorta Etelä-Ranskassa.

Aalto kuvasi asetelmansa 1920-luvun puoliväliin saakka "läheltä" niin, että asetelman laidalla olevat esineet yleensä rajoittuivat työn laitoihin kokonaan mahtumatta kuvaan. Töiden tunnelma oli erittäin intiimi ja esineet lähes käsin kosketeltavissa. Noin vuodesta 1925 lähtien taiteilija etääntyi kohteestaan ja asetelmat sijoittuivat työn keskusta laitojen jäädessä vapaiksi. Aallon maisemille näytti käyvän kuitenkin päinvastoin. 1920-luvun puoliväliin asti taiteilija kuvasi laajahkoja maisemia peltoineen, puineen ja kaukaisuudessa hämmöttävine rakennuksineen. Vuosikymmenen puolivälin jälkeen hän ikäänkuin tunkeutui maisemaan ja alkoi kuvata kohteensa "sisältä" käsin.

Dia 58 Näin Aalto on tehnyt mm. vuodelta 1927 olevassa työssään L u o t - s i n k u j a. Työ kuvaa Suursaarella tuolloin sijainnutta kyläraittia, jota reunustavat idylliset talot ja puut, jotka heittävät varjonsa kujan poikki. Työ on toteutettu lähinnä punaruskean, sinisen ja vihreän eri sävyillä. Väripinnat ovat melko tasaisia ja suuria eikä siveltimeen vetoja ole juuri jätetty näkyviin. Yleisvaikutelma on rauhallinen, jopa pysähtynyt. Sommittelussa ja tunnelman luomisessa Aalto on käyttänyt tehokkaasti hyväkseen ilta-auringon kujalle luomia voimakkaita

varjoja. Tunnelmaltaan ja tyyliltään tämä työ on jo hyvin lähellä uusasiallista suuntausta, joka 1920-luvun kuluessa oli levinnyt Keski-Euroopasta Suomeen.

Dia 59 Vielä selvemmin uusasiallinen on *K u j a S u u r s a a r e l -*
l a vuodelta 1931. Kuva koostuu laajoista, tasaisista, selkeistä väripinnoista ja sommittelu on rauhallinen ja tasapainoinen. Teoksessa näkyy lähes yksinomaan ihmiskätten tuottamia rakennelmia: taloja, aitoja, kuja sekä kauempana merenlahdella kaksi venettä. Jälleen Aalto on käyttänyt voimakasta valo-varjo-kontrastia. Tällä kertaa se luo lähes surrealistisen tunnelman yhdessä muun toteutuksen kanssa. Hiljaista ja epätodellisen pysähtynyttä vaikutelmaa lisää se, että tässä työssä - kuten ei muissakaan Aallon maisemissa - ei esiinny ainoatakaan ihmishahmoa. Poikkeuksen tästä säännöstä tekee vuodelta 1933 oleva

Dia 60 *T a k a p i h a*, jossa suurimman osan kuvapinnasta täyttää kaupungin kiviset okran ja punaruskean sävyiset rakennukset. Aivan työn alalaitaan Aalto on kuitenkin maalannut ihmishahmon, jonka punainen kirkas nuttu kiinnittää huomion erittäin pienestä koostaan huolimatta. Tämä ihmishahmo ei silti luo työhön liikettä staattisten rakennusten vastapainoksi. Päinvastoin, yksinäinen hahmo lisää epätodellista tunnelmaa; toisaalta se tekee työn hiljaisella tavalla humoristiseksi.

Aallon maalauksista on vaikea löytää humoristisia piirteitä joitakin poikkeuksia lukuunottamatta, kuten *T a k a p i h a* sekä *P r o f e s s o r i K u s t a v i G r o t e n f e l t i n*

- Dia 61 m u o t o k u v a (ks. s. 73).Sen sijaan piirustuksissa Aal-
Dia 62 lon tämä luonteenpiirre ja ominaisuus tulee selvästi esille.
Dia 63

3. Henkilökuvat

Friedländerin mukaan ensimmäisen kerran muotokuvissa alettiin esittää kuvattavien persoonallisia ominaisuuksia jo 1400-luvulla.²⁵⁴ Kuitenkin tuohon aikaan - ja vielä lähes kaksi vuosisataa eteenpäin - muotokuvamaalarit joutuivat noudattamaan hyvin pitkälle tilaajien mieltymyksiä ja näiden omia käsityksiä siitä, miltä muotokuvan tuli näyttää. 1800-luvun puoliväliin asti muotokuvamaalaus oli ainoa keino - kuvanveistoa lukuunottamatta - ikuistaa jonkun henkilön piirteet jälkipolville. Valokuvauksen keksiminen kuitenkin toi dokumentaarisen arvonsa lisäksi taloudellisen uhan muotokuvamaalaukselle. Maalareiden oli viimeistään tuolloin luovuttava pelkästä esittävyydestä ja pyrittävä subjektiiviseen näkemykseen mallistaan. 1900-luvulla erityisesti epävirallisemmissa henkilö- ja muotokuvissa alkoi näkyä kuvattavien karakteristisia piirteitä maalarin oman henkilökohtaisen vaikutelman pohjalta esitettyinä; ideoitaan ja näkemyksiään maalarit toteuttivat mm. uudistuneen värin avulla.

Omat kuvat

Aalto maalasi kaikki omat kuvat rintakuvina. Vaikka taiteilija täten kuvasi itsensä "läheltä", han kuitenkin ilmeisesti halusi välttää vielä intiimimpää ja psykologisesti tiiviimpää rajausta pelkkiin kasvoihin.²⁵⁵ Toisin kuin asetelmissa ja maise-
missa, Aallon suhde omiin kuviinsa ei rajauksen kannalta muutu,¹ vaan säilyy läpi koko tuotannon samanlaisena.

Dia 64 Ensimmäinen tunnettu O m a k u v a on vuodelta 1914, jossa Aalto on kuvannut itsensä nuorena 24-vuotiaana taiteilijana. Taiteilija on kuvannut itsensä vasemmasta puoliprofiilista. Näin hän on saanut aikaan liikkeen vaikutelman, ikäänkuin nuori mies olisi juuri hetkeksi kääntänyt päätään katsojaan päin. Pää on kuitenkin kääntynyt vain juuri sen verran, että taiteilijan on vilkaistava katsojiaan silmänurkistaan. Kuvassa on nähtävissä nuori itsevarma, ehkä hieman ylimielinenkin taiteilija, jonka boheemiutta vielä korostavat pitkät lainehtivat hiukset sekä ekspressiivinen sivellintekniikka. Liikettä ja levotonta tunnelmaa teokseen tuo vielä kasvojen ympärillä "pyörivä" tausta sekä sinisen ja kirkkaan oranssin muodostama vastavärikontrasti. Vastaväritekniikkaa Aalto on käyttänyt myös joissakin toisissa omissa kuvissaan sekä muissa henkilö-
kuvissa. Mahdollisesti Aalto on halunnut tällä värikontrastilla tuoda esille eräänlaista luonteensa vastakohtaisuutta: toisaalta Aalto oli filosofiasta ja elämän peruskysymyksistä kiinnostunut mietiskelijä, toisaalta taiteessaan uupumaton etsijä ja fanaatikko.

Dia 65 Vuodelta 1909 on olemassa Aallon omaksi kuvaksi nimitetty teos *M i e s p i i p p u s u u s s a*.²⁵⁶ Tämä työ tuskin kuitenkaan esittää taiteilijaa itseään, sillä tuolloin 18-vuotiaan taideopiskelijan maalaamassa muotokuvassa on selvästi vanhahko mies. Ikänsä puolesta henkilö sopisi olemaan Aallon isä, Juho Aalto, kun tämä tietävästi vielä poltti kuvassa näkyvää vanhanaikaisista letkupiippua.²⁵⁷ Lisäksi henkilö on kuvattu profiilissa. Tällaista kuvakulmaa Aalto on käyttänyt vain yhdessä muussa henkilökuvassa vuodelta 1932, joka sekään ei ole omakuva (ks. dia 31).

Dia 66 Myöskään toinen Aallon *O m a k u v a n* nimellä kulkeva teos ei nähdäkseni ole taiteilijan omakuva. Verrattaessa tätä vuodelta 1916 olevaa henkilökuvaa Aallon noin neljä vuotta myöhemmin

Dia 67 maalaamaan lapsuudenystävänsä *L e n n a r t B r ä n n l u n d i n* muotokuvaan, on näiden teosten henkilöiden välillä nähtävissä selvää yhdennäköisyyttä. Molemmissa töissä henkilö on maalattu samasta kulmasta, joten yhdennäköisyyden toteaminen on sitäkin helpompaa. Toisaalta Aalto maalaasi kaikki omat kuvat rintakuvina, ei koskaan esimerkiksi puolivartalokuvina tämän "*O m a k u v a n*" tapaan.

Dia 68 Eniten omia kuvia Aalto maalasi 1920-luvun taitteessa ja 1920-luvun ensimmäisinä vuosina. Vuodelta 1920 olevassa *O m a k u v a s s a* näkyy selvästi ensimmäisen Pariisin matkan vaikutukset: kirkastunut ja puhdistunut väriskaala sekä räiskyvän ekspressionistinen maalaustapa. Tässä omassa kuvassa taiteilija

on kuvannut itsensä myhäilevänä piippua polttelevana miehenä, jonka olemuksesta huokuu hyvän olon tunne ja kiireettömyys. Lupsakkaan boheemin ja rennon maailmankansalaisen tyyliin lieri-hattu on päässä hieman kallellaan, samoin myöhemmin niin rakkaaksi tulleen nahkatakkin kaulus on nostettu muodikkaasti pystyyn. Kirkkaan punainen, monisakaraisen tähden muotoiseksi maalattu kaulahuivi erottuu hilpeänä muuten tummista asusteista. Poikkeuksellisesti lähes suoraan edestä kuvatuille kasvoille lankeaa valo vasemmalta jättäen toisen puolen kasvoja varjoon. Väriytyksestä selvästi silmiinpistävin ja vaikuttavin elementti on punaisen ja vihreän muodostama kontrasti. Vaikka kasvot on kuvattu edestä, on sommittelu saatu mielenkiintoiseksi ja eläväksi pään hieman kaltevalla asennolla sekä hatun, piipun ja oikean olkapään luomilla lievillä diagonaalilinjoilla.

Dia 69

Hyvin samantapainen kuin O m a k u v a vuodelta 1920 on vuonna 1922 valmistunut O m a k u v a. Taiteilijan vaatetus on molemmissa kuvissa sama punaista huivia myöten, ainoastaan piippu puuttuu jälkimmäisestä työstä. Myös sommittelu on sama lukuunottamatta taustaa, jossa vaakasuoran elementin sijasta on pystysuoria linjoja vasemalla alhaalla. Myös väritys on molemmissa töissä hyvin samantapainen. Taiteilijan ilmeestä ja olemuksesta vain on poissa vuoden 1920 hyväntuulisuus ja silmien iloinen pilke, joka jäikin poikkeukseksi Aallon muuten vakavien omien kuvien joukossa.

Dia 70

Vuodelta 1922 on mainitsemisen arvoinen toinenkin O m a k u v a,

jossa Aalto on kuvannut itsensä ei niinkään taiteilijaboheemin näköisenä, vaan tavallisen lippalakkipäisen työläisen hahmoon. Siveltimeen käyttö sekä väritys ovat työssä hyvin ekspressiivisiä. Erityisesti kasvoille lankeaa kirkas valo, joka värjää kaulan, vasemman posken sekä lippalakin oranssinpunaisiksi. Jälleen vastavärikontrastina tälle toimii takin sininen väri. Tausta on maalattu neutraalimmaksi ruskean ja sinertävän eri sävyillä. Kasvot on kuvattu oikeasta profiilista. Tässä O m a k u v a s s a vuoden 1914 O m a k u v a n (ks. s. 63) nuoruuden uhmakkaan ja hieman ylimielisen ilmeen ja asenteen tiilalla on pikemminkin hiljaisen tarkkailijan katse.

Dia 71 Kolmas O m a k u v a vuodelta 1922 näyttää valvoneen ja väsyneen, hieman punasilmäisen ja laiskasti tupakoivan taiteilijaboheemin. Otsan kelmeyttä sekä poskien ja nenän punaa korostaa taustan tasaisen vihreä väri sekä ajamaton vihertäväksi maalattu parransänki. Ekspressiiviset siveltimeen vedot ovat tässä työssä jo hieman tasoittuneet. Työn rauhallisempaa ja mietiskelevämpää luonnetta korostaa se, että taiteilijan katse ei ole suuntautunut suoraan taulun katselijaan vaan viistosti oikealle ohi. Taiteilija tuntuu miettivän tulevaisuuttaan, sekä mahdollisesti tekeillä olevaa asetelmaa, josta taustalla vasemalla näkyvä kangas muistuttaa.

Dia 26 Vuonna 1923 Aalto maalasi O m a k u v a n , joka sai joiltakin arvostelijoilta huonot, jopa tyrmäävät arvostelut (ks. s. 38).

Teoksen värit ovat Aallon muihin tuona aikana tekemiin töihin verrattuna melko sameat ja kelmeät. Tällaisina värit korostavat taiteilijan kasvoilleen luomaa jokseenkin välinpitämätöntä, hieman ilkeää ja ylimielistä ilmettä. Toisaalta silmänurkista suuntautunut katse sekä pystyyn, ikäänkuin suojelemaan, nostettu takin kaulus viestittää henkilöstä, joka jollakin tapaa on ulkopuolinen ja eristäytynyt. Henkilön "ulkopuolisuutta" tuo esille vielä työn oikeasta laidasta lankeava valo, joka valaisee ainoastaan taiteilijan oikean posken ja korvan jättäen varsinaisesti kasvot varjoon.

Dia 72 Vuodelta 1930 olevassa O m a k u v a s s a taiteilija on kuvannut itsensä harmaan ja ruskean eri sävyin sommittelullisestikin rauhallisessa kuvassa. Teoksessa näkyy jo nuoruuden ohittanut vakavan oloinen ja hyvinvoivan näköinen mies kaksoisleukoineen yllään varakkuudesta kertovat liivi, valkoinen paita ja ylellisen paksu solmio. Aallolle tyypillinen savuke ja tällä kertaa pehmeä lippalakki kuitenkin osoittavat, ettei kyse ole valtion virkamiehestä tehdystä muotokuvasta, vaan henkilöstä, jollaisena Aalto itsensä näki vuonna 1930, neljä vuotta ennen kuolemaansa. Aalto oli 1920-luvun loppupuolella omaksunut uusasiallisen tyylin, jota tämänkin oman kuvan voidaan katsoa edustavan laajoilla tasaisilla väripinnoillaan ja rauhallisella tasapainoisella, staattisella sommittelullaan.

Muotokuvat

Dia 65 : Aallon ensimmäinen muotokuva on vuonna 1909 maalattu *M i e s p i i p p u s u u s s a*. Tämän muotokuvan Aalto on poikkeuksellisesti toteuttanut kuvaten mallinsa suoraan profiilista. Kuvakulman valinnalla taiteilija on ehkä halunnut korostaa mallinsa karakteristisia piirteitä, jotka tulevat profiilikuvassa selvemmin esille kuin esimerkiksi kuvattaessa malli suoraan edestä. Toisaalta elävämpi ja piirteet paremminkin esille tuova profiilikuva on toteutukseltaan vaativampi ja kysyy taitoa, jota ei nuorella taideopiskelijalla tuolloin välttämättä vielä ollut. Sommittelultaan työ on lähes symmetrinen ja siten myös tasapainoinen, mutta vailla liikettä ja elävyyttä. Tumalla korostetut ääriviivat antavat työlle piirustuksellista tuntua. Tämä muotokuva todennäköisesti esittää Aallon isää Juho Aaltoa (ks. s. 64).

Dia 66 : Kaksi *L e n n a r t "L e n n u" B r ä n n l u n d i n*

Dia 67 : m u o t o k u v a a ²⁵⁸ ovat mielenkiintoisia taideteoksina, mutta myös jonkinlaisina luonnehdintoina erään ihmisen kehityskaaresta neljän vuoden ajalta. Vuodelta 1916 olevassa muotokuvassa Aalto on kuvannut hieman ujon, sulkeutuneen nuoren miehen. Sisäänpäin kääntyneitä luonnetta korostavat maanläheiset harmaan sävyiset vaatimattomat värit. Mies katsoo kainosti vasemmalle eteensä ikäänkuin haluten välttää muiden katsetta, Tekotapa, etenkin taustan osalta, on lievästi ekspressiivinen, mutta vaatetuksessa voi nähdä vaikutusta juuri edeltäneestä kubistisesta tyylivaiheesta: takki on hajoitettu kuudeksi kaarevaksi elemen-

tiksi valojen ja varjojen avulla, samoin solmio ja valkoinen paita on abstrahoitu lähes pelkiksi väripinnoiksi.

Jälkimmäinen, noin vuonna 1920 maalattu, muotokuva esittää saman henkilön jo elämää nähneenä, kasvonpiirteiltään väsyneenä miehenä. Kasvojen karakteristiset piirteet ovat tässä työssä korostuneet: korkeat poskipäät ovat terävämmät ja kuopat niiden alapuolella syvennät. Suun seudun ulkonevuutta Aalto on tuonut esille varjostuksin, samoin kuin kasvojen alaspäin suipeneva muoto on selvempi kuin aikaisemmassa kuvassa. Malli on kuvattu molemmissa töissä samasta kulmasta. Jälkimmäisessä mies kuitenkin katsoo jo hieman suurempaan eteensä, mutta kuin tuijottaen kaukaisuuteen mitään todella näkemättä.

Dia 73

Vuonna 1917 maalatut kaksi muotokuvaa, T a i t e i l i j a

Dia 74

K. K a r n a k o s k e n m u o t o k u v a²⁵⁹ sekä T a i t e i l i j a V ä i n ö K a m p p u r i n m u o t o k u v a, on maalattu tyyppillisin marraskuulaisiin murretuin ja maanläheisin sävyin. Molemmissa perusväreinä ovat vihreän eri sävyt ja punainen korostuksenomaisesti käytettynä. Taiteilija Karnakosken Aalto on kuvannut oikeasta profiilista, kuitenkin niin, että malli on aavistuksen verran kääntynyt katsojaan päin. Liikettä ja elävyyttä työhön Aalto on saanut myös kuvaamalla mallinsa pään hieman alaspäin kallistuneena. Miehen suu on juuri avautunut puheeseen. Aalto on tavallaan valokuvan omaisesti tallentanut vanerille hetken, jolloin Karnakoski on juuri sanomassa jotakin. Toisaalta Aalto on tuonut pyöreiden kasvon muo-

tojen ja vaatetuksen avulla esille oleelliset ja luonteenomaiset piirteet kuvattavastaan.

Taiteilija Kamppurin Aalto on puolestaan kuvannut oikeasta puoliprofiilista hieman ylhäältä käsin niin, että Kampuri on lievästi kallistunut eteenpäin. Sommittelu on perustaltaan rauhallinen ja tasapainoinen, ja kuvakulma antaa sille tarvittavaa dynaamisuutta ja mielenkiintoa.

Dia 75

T a i t e i l i j a Y r j ö L e h t i ö n m u o t o k u v a vuodelta 1922 vaikuttaa karikatyyrimäiseltä, vaikka onkin todellisuudessa hyvinkin mallinsa näköinen muotokuva.²⁶⁰ Tässä työssä, kuten myös joissakin muissa muotokuvissa, Aallolla on ollut kyky tuoda mallistaan esille juuri olennaisimmat piirteet korostamalla joitakin kullekin henkilölle luonteenomaisia ominaisuuksia. Tämän hän osasi tekemättä mallistaan kuitenkin naurettavia tai huvittavia. Lehtiön soikion muotoiset laihat kasvot, voimakkaasti kaartuva suu, kyömy nenä, puoliksi avonaiset verestävät silmät sekä voimakkaat tummat kulmakarvat on sommiteltu hieman kulmikkaaksi kokonaisuudeksi, joka antaa tuoreen ja elävän kuvan kyseisestä henkilöstä.

Dia 9

Suurin osa Aallon muotokuvista on miesmuotokuvia. Ensimmäinen - lukuunottamatta vuodelta 1916 olevaa N a i s e n m u o t o - k u v a a 1. T y t t ö ä (ks. s. 21) - naisesta tehty muoto-

Dia 76

kuva on vuodelta 1919 oleva N a i s e n m u o t o k u v a , joka esittää taiteilija Torger Enckellin ensimmäistä vaimoa.²⁶¹

Työ on maalattu erittäin ekspressionistiseen tyyliin suurpiirteisillä voimakkailla siveltimien vedoin hieman luonnosmaisesti. Kasvoista näkyy korostuneesti kirkkaan punainen suu, sen sijaan muut kasvonpiirteet kuten silmät on jätetty lähes kokonaan hahmottelematta. Teoksen malli tuskin olisi työstä tunnistettavissa tietyksi henkilöksi. Suoraan edestäpäin kuvattun naishahmon muodostaman symmetrian rikkoo taustan jako pienempään vaaleaan ja suurempaan tummaan sektoriin. Kaiken kaikkiaan lähes neliön muotoinen pohja aiheuttaa työhön tiettyä ahtauden tuntua.

Dia 77

Dia 30

Selvästi hallitumpia ovat kaksi naismuotokuvaa vuodelta 1930, *Naisen muotokuva*, joka esittää rouva Lönngreniä sekä *Aallonmurtaja*, joka puolestaan on muotokuva taiteilijan tulevasta vaimosta. Maalatessaan näitä kahta muotokuvaa Aalto oli jo omaksunut uusasiallisen tyylin. Tämä näkyy erityisen selvästi *Rouva Lönngrenin muotokuvassa*. Naishahmo on kuvattu 1700-luvun uusklassisten maalarien tyyliin. Figuuri on veistosmaisen tyyni ja rauhallinen. Vaalea, sileä, läpikuultavaksi maalattu iho muistuttaa antiikin vaaleista marmoripatsaista. Tumma yksinkertainen vaate sekä tummat korvanutturoille sidotut hiukset luovat muuten vaalealle hahmolle tyylikkään kontrastin. Ainoastaan kasvojen lievä punerrus muistuttaa, että kyseessä on elävä ihminen. Saman kasvojen ilme tarkkaavaisine katseineen ilmaisee jotain kuvattun henkilön persoonallisuudesta rauhallisen ulkokuoren alla.

Samalta vuodelta olevassa *A a l l o n m u r t a j a s s a* Aalto on käyttänyt samoja vaaleita ruskean ja lähes mustan sävyjä. Mustilla hiuksilla ja vaatteella sekä tummalla taustalla kehystetyt kasvot on kuitenkin toteutettu piirustuksenomaisesti välttämällä liian pieniä yksityiskohtia. Suorat kulmakarvat, silmät sekä nenä on maalattu muutamalla selkeällä vedolla. Suu kirkkaan punaisena läiskänä erottuu muuten hillityistä väreistä samaan tapaan kuin *N a i s e n m u o t o k u v a s s a* vuodelta 1919 (ks. s. 70). Kaikessa yksinkertaisuudessaan naisen kasvot ovat elävät ja ilmeikkäät, mutta samalla niissä on lievästi karikatyyrimäinen ote.

Dia 31

Toisessa muotokuvassaan vaimostaan, *I m p a n a k k a*, taiteilija on sijoittanut mallinsa istuvaan asentoon polvi toisen päällä niin, että näkymättömiin jäävät ainoastaan jalat. Vartalo on katsojaan nähden hieman vinossa, kasvot puolestaan näkyvät vasemmasta profiilista. Aalto on tavoittanut mallinsa rehevyyden ja elinvoiman taidokkaalla valon ja varjon käytöllä sekä herkällä viivatyöskentelyllä. Erityisesti tämä näkyy naisen käsivarsissa ja käsissä, jotka lepäävät ristikkäin polven päällä. Värit ovat edellisiin naismuotokuviiin verrattuina vaaloisat ja vaaleat; monumentaalisesta olemuksestaan huolimatta figuuri on lähes käsinkosketeltavan elävä ja lämmin. Kasvojen ja suun puna, punainen hattu sekä punaiset kuviot hameessa luovat värien osalta teokseen lämpimän ja turvallisen ilmapiirin. Aalto asetti tämän työn näytteille Taidehallissa syksyllä 1932 ja se sai kriitikoilta erittäin positiiviset arvostelut (ks. s. 47).

- Dia 23 Aalto maalasi myös joukon tilausmuotokuvia, jotka tietenkin olivat tervetulleita työtehtäviä jatkuvasti rahapulassa olevalle taiteilijalle. Vuodelta 1921 olevan P i i s p a J a a k k o G u m m e r u k s e n m u o t o k u v a n taiteilija on toteuttanut puolivartalokuvana istuvassa asennossa oikeasta puoliprofiilista. Teoksen kuvakulma, joka on hieman alhaalta ylöspäin, korostaa henkilön arvokkuutta ja yhteiskunnallista asemaa (ks. s. 32-33). Teos on toteutettu tummalla värasteikolla ja Edvard Richterin mukaan siinä on "luonteenomainen, mietiskelyyn vaipunut katse, joka samalla antaa aavistuksen humanistisesti sivistyneen, hyvänsävyisen olennon sisäisestä elämästä"²⁶². Siveltimen käyttö on reipasta ja tanakkaa sekä varmaotteista.
- Dia 78 Toisen professorin, P r o f e s s o r i K u s t a v i G r o t e n f e l t i n m u o t o k u v a n Aalto on maalannut rintakuvana. Hän on tuonut mallinsa lähemmäksi katsojaa. Tämä kuvakulma on edellyttänyt myös kasvojen ja koko pään tarkempaa kuvaamista. Taiteilija onkin erittäin taidokkaasti käyttänyt hyväkseen kasvoille lankeavaa valaistusta ja sen luomia varjoja. Vaatetuksen paksummat ja tanakammat siveltimen vedot toimivat vastakohtana kasvojen herkemälle ja hienopiirteisemmälle sivellintekniikalle. Marja-Liisa Vartio kuvaa teosta realistis-humoristiseksi.²⁶³ Kieltämättä ilmeeltään vakavissa kasvoissa on tiettyä hilpeyttä ja niiden toteutuksessa huumoriakin.
- Dia 79 Vuodelta 1927 olevan V u o r i n e u v o s J o h n G r u n d -

s t r ö m i n m u o t o k u v a n Aalto on yllättäin maalannut ehkä ekspressiivisemmin ja maalauksellisemmin kuin kaksi edellä mainittua muotokuvaa. Malli on kuvattu puolivartalokuvana kuitenkin niin, että vain jalat polvista alaspäin jäävät näkymättömiin. Vuorineuvos istuu hieman oikealle kääntyneenä jalka toisen päällä. Oikea käsi pitelee palavaa sika-ria ja lepää nojatuolin käsinojalla, vasen käsi on koukussa ja nyrkissä rinnan päällä. Yhdessä reippaan sivellintekniikan ja figuurin dynaamisen asennon kanssa taiteilija on saanut välitettyä mallin reippaan ja ripeäotteisen sekä samalla autoratiivisen liikemiehen luonteen.

Muut henkilökuvat

Muut henkilökuvat kuin omat kuvat ja muotokuvat ovat Aallon tuotannossa harvinaisia. Mainitsen näistä kuitenkin yhden, joka on teoksena ja ajan dokumenttina merkittävä, Kyseinen teos tunnetaan nimellä *K i i n a a j a*, ja *Y ö v i e r a s* ja se kuvaa Aallon taiteilijatoveria Väinö Kamppuria "kiinaamassa" eli yöpymässä Aallon luona jonakin yönä vuonna 1920 (ks. s. 30-31). Työ on ensimmäisiä teoksia, joita Aalto maalasi ensimmäisen Pariisin matkansa jälkeen syksyllä 1920. Ajan arvostelut ylistivät työn "maalauksellista tehoa"²⁶⁴, vankasti rakennettua muotoa ja väriä²⁶⁵ sekä varmaa siveltimen käyttöä²⁶⁶. Teoksessa näkyvätkin Pariisin matkalta omaksutut kirkastuneet ja selkiintyneet värit. Tummalli korostetut ääriviivat antavat

työlle tiettyä vankkuutta ja rakenteellisuutta pehmeän pyöreistä sommittelullisista elementeistä huolimatta. Aalto on saanut teokseensa tunnelman väsyneestä miehestä, joka nukkuu täysin tietämättömänä ympäristönsä tapahtumista. Aalto maalasi teoksen nopeasti aamuhämärässä ehtiäkseen tehdä sen valmiiksi ennen Kamppurin heräämistä.²⁶⁷ Nopeasta tekotavasta huolimatta tulos ei ole lainkaan luonnosmainen tai keskeneräinen; päinvastoin teos on viimeistelty kaikessa välittömydessään. Vaikka Aalto oli tunnetusti hidas maalaja, hän oli harrastanut ahkerasti myös nopeampia otteita vaativaa akvarellimaalausta. Jotain akvarellimaisen herkkää tunnelmaa ja läpi-kuultavuutta on myös tässä teoksessa, huolimatta siitä, että teos on öljyvärityö.

4. Muu taiteellinen toiminta

Aalto oli opiskeluaikanaan kehittänyt itselleen varman ja monipuolisen maalaustekniikan mm. kopioimalla ja tutkimalla Ateenumissa olleita suurten mestarien töitä. Hän hallitsi suuren määrän eri tekniikoita, vaikka hän ei niitä omassa työskentelyssään aina tarvinnut tai käyttänyt. Aallon ammattitaitoa kuitenkin arvostettiin ja nimekkäämmät taiteilijat useaan otteeseen pyysivät häntä avustajaksi suurempiin projekteihinsa ja monumentaaliteostensa maalaamiseen. Aalto toivoi ja suunnitelti joskus itsekin toteuttavansa monumentaaliteoksen tai -teoksia. Tähän viittaavat mm. hänen lausuntonsa eduskuntatalon

seinämaalauskilpailusta vuonna 1930²⁶⁸ sekä eräs säilynyt alttaritaululuonnos, jonka Aalto teki jo vuonna 1920 (ks. s. 77).

Avustajana monumentaaliprojekteissa

Ensimmäisen kerran Aaltoa pyydettiin avustamaan suuressa maalaus-tehtävässä jo vuoden 1910 lopulla hänen juuri edellisenä keväänä valmistuttuaan Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulusta. Kyseessä oli Suomen matkailuyhdistyksen Eero Järnefeltiltä tilaama suuri K o l i m a i s e m a, joka oli tarkoitus lähettää vuoden 1911 keväällä Berliiniin kansainväliseen matkailunäyttelyyn.²⁶⁹ Järnefelt oli Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun tarkastaja Aallon opiskellessa siellä; ilmeisesti Aallon lahjakkuus ja tunnollisuus oli pantu merkille. Sam Vannin mukaan Järnefelt olisi tehnyt luonnoksen maisemaan ja A.W. Finch olisi maalannut sen kokoon 1:3 tai 1:5. Varsinaiseen maalaamiseen osallistuivat lähinnä Finch ja Aalto.²⁷⁰ Maalauksesta tuli erittäin suuri, 440 x 720 cm "luullaksemme suurin öljytaulu, mitä meillä koskaan on maalattu".²⁷¹ Nykyään tämä taulu sijaitsee Helsingin rautatieasemalla asemaravintolan seinällä.

Useita vuosia myöhemmin, vuonna 1932, Aalto avusti Yrjö Ollilaa Suomen Kansallisteatterin kattokupolin maalaamisessa yhdessä Lyyli Ollilan ja Väinö Hervon kanssa.²⁷² Professori Erkki Koposen mukaan Aalto olisi myöskin ollut maalaamassa Juho Risasen Kansallisteatterin freskoa²⁷³; Sam Vanni puolestaan ker-

too Aallon olleen toteuttamassa Rissasen Helsingin SOK:lle suunnittelema lasimaalauksia. Aalto ei mahtunut tekemään piirustuksia lähes kahdeksan metriä pitkää maalausta varten omassa ateljeessaan, joten hän hakeutui Vannin ja Yrjö Verhon yhteiseen Sörnäisissä sijainneeseen suureen ateljeeseen.²⁷⁴

Taloudellisesti Aalto ei näistä työtilaisuuksista hyötynyt kovinkaan paljon²⁷⁵, eikä hän vaatimattomana miehenä myöskään ottanut itselleen minkäänlaista kunniaa tekemästään työstä.

Altтарitaululuonnos

Aallolla oli omien suurempien töiden toteuttamisen esteenä osittain sama itsekritiikki ja korkeat vaatimukset kuin muusakin taiteellisessa työskentelyssään. Hän ei osallistunut mm. Eduskuntatalon seinämaalauuskilpailuun vuonna 1930 siksi, että hänen mielestään "... paikka, johon maalaus on aiottu on mahdoton kunnolliselle monumentaalimaalaukselle".²⁷⁶

Aallolla kuitenkin oli suunnitelmia suurempien maalausten toteuttamiseksi.²⁷⁷ Hän suunnitteli mm. alttarimaalauksia, joista ainakin yhteen on säilynyt öljyväreillä tehty luonnos R i s - t i l t ä o t t o ; työ esittää nimensä mukaisesti Jeesuksen ristiltäottoa. Työ on kiinteästi sommiteltu maalauksen keskelle sijoittuvan viiden henkilön ryhmän ympärille. Ristiltä otettu Jeesus sekä neljä muuta henkilöä muodostavat työn keskukseen

ympyrän, jonka merkitystä ja ikuista luonnetta korostavat muu sommittelu sekä voimakkaat ekspressiiviset siveltimen vedot, jotka myötäilevät hahmojen muodostamia linjoja. Värit ovat marraskuulaiseen henkeen tummahkot, maanläheiset ja taitetut. Näiden seasta erottuvat dramaattisesti punainen viitta, Jeesuksen veri sekä punaisella korostettu ristipuu työn yläreunassa. Oikeassa alareunassa olevan signeerauksen yhteydessä oleva omistus "Kallelle" viittaa ilmeisesti Aallon läheiseen ystävään ja taiteilijatoveriin Kalle Carlstedtiin. Valmista alttarimaalausta ei kuitenkaan koskaan syntynyt, vaan tämäkin suurempi työ jäi suunnittelun ja luonnostelun asteelle.

Yhtiöiden toimirakennukset

Kohentaakseen taloudellista tilannettaan Aalto ei suinkaan monien muiden taiteilijoiden tapaan ryhtynyt opettajaksi, vaan hän koetti aina hankkia elantonsa taiteensa kautta. Eräs keino Aallolla oli maalata eri yhtiöiden toimi- ja varastorakennuksia. Vuodelta 1930 on peräisin maalaus Sörnäisissä vieläkin sijaitsevasta silloisen OTK:n, nykyisen Osuuskunta EKA:n varastorakennuksesta. S ö r n ä i s t e n v a r a s t o on toteutettu kauniilla, hillityillä väreillä uusasiallisen eleettömästi ja pelkistetysti. Punaisen varastorakennuksen takana näkyy tuolloin vielä koskematon ja rakentamaton Hanasaari; teos on siis myös dokumentti vuosisadan alkupuolen Helsingistä.

Muita vastaavanlaisia teoksia ovat maalaukset mm. ESSO:n, silloisen Nobel-Standardin Helsingissä sijainneista öljysäiliöistä sekä Suomen Sokerin tehdasrakennuksista.²⁷⁸

Ilmeisesti Aalto sai myytyä OTK:lle sen varastoja kuvaavan maalauksen. Sen sijaan ESSO ja Suomen Sokeri ostivat rakennuksiaan kuvaavat teokset vasta Aallon kuoleman jälkeen.²⁷⁹

IV TAITEILIJAN TYYLIIN JA TYÖSKENTELYTAPAAN VAIKUTTANEET TEKIJÄT

Taiteilijoiden tyyliin vaikuttaa aina voimakkaasti traditio, perinne, joka siirtyy muutoksienkin keskellä vanhemmilta taiteilijoilta nuoremmille. Tällaisia perinteen siirtäjiä ovat ensi sijassa usein opettajat, jotka kouluttavat uusia taiteilijoita omien oppiensa ja taidekäsityksiensä mukaisesti. Toisaalta jokaisella ajalla on oma taidekäsityksensä, joka aina nuoren taiteilijapolven myötä muuttuu, usein vastareaktionä edellisten aikakausien taiteelle. On myös mahdollista, että jollakin erityisellä taidekoululla on oma erityinen perinteensä ja taidekäsityksensä, jonka se haluaa välitettävän oppilaille huolimatta yksityisten opettajien vaikutuksesta. Opiskeluympäristönsä lisäksi nuoreen taiteilijaan vaikuttaa luonnollisesti myös kotiympäristö. Avoimesti ja myönteisesti taiteen tekemiseen suhtautuva perhe voi jopa synnyttää taiteilijan tukemalla niitä taiteellisia pyrkimyksiä, joita nuorella mahdollisesti on. Nämä kaikki seikat muovaavat taiteilijan tyyliä. Ragnar Josephsonin sanoin voidaankin sanoa, että "nuori taiteilija tarttuu esikuviansa avulla kiinni omaan ympäristöönsä".²⁸⁰

1. 1900-luvun alku suomalaisessa maalaustaiteessa

Pariisin maailmannäyttelyssä vuonna 1900 suomalaista taidetta

edusti lähinnä kansallisromanttinen tyyllisuunta, joka oli ollut vallitsevana jo 1800-luvun lopusta. Suomalainen taide sai näyttelyssä erittäin hyvän vastaanoton. Kalevala-aiheisten teosten ja kansallisen perinteen ihannoimisen rinnalle kuitenkin alettiin kaivata jotain uutta. Uudistumisen tarve oli hyvin voimakas erityisesti vuonna 1908 Pariisissa järjestetyn Suomen taiteen näyttelyn jälkeen. Tämä näyttely sai murskaavat arvostelut; mieliala suomalaisten taiteilijoiden keskuudessa oli masentunut.²⁸¹ Belgialaissyntyisen A.W. Finchin edustama impressionistinen suuntaus toikin mukanaan kaivatun värin uudistuksen: sekoitettujen värien tilalle tulivat sekoittamattomat ja puhtaat värit, joiden käyttö äärimmillään näkyy ns. neoimpressionismissa. Monet 1900-luvulla uraansa aloitelleet nuoremman polven taiteilijat kuitenkin eivät tyytyneet heleen mannermaiseen, lähinnä ranskalaisvaikutteiseen impressionismiin, vaan vastareaktiona pyrkivät löytämään taiteellisen tyylin, joka korostaisi kansallista perusluonnetta ja ympäristöä ja joka samalla olisi persoonallinen.

Esikuvina 1900-luvun vaihteessa syntyneelle ekspressionismille olivat Suomessa lähinnä Edvard Munch, jonka kaksi näyttelyä vuosina 1909 ja 1911 tekivät suomalaisiin nuoriin taiteilijoihin ja taideopiskelijoihin voimakkaan vaikutuksen. Näistä näyttelyistä Ateneum osti kaksi Munchin kiisteltyä taulua: *T r i G u s t a f S c h i e f l e r i n m u o t o k u v a n* sekä *E l ä m ä n i k ä k a u d e t* -triiptyykin keskiosan. Aalto oli tunnetusti ahkera vierailija Ateneumissa, jossa hän kävi

tutkimassa erityisesti ekspressionismin tiennäyttäjien, Munchin, Cézannen, Gauguinin ja van Goghin tauluja.²⁸² Eri-tyisesti Munch, van Gogh ja Cézanne tulivat vaikuttamaan Aallon taiteellisina esikuvina lähes läpi koko hänen elämänsä. Aalto ei koskaan sivuuttanut esimerkiksi van Goghin *K a t u - k u v a a* pysähtymättä sen eteen²⁸³; toisaalta hän tutki samoja Cézannen tauluja vielä 1920-luvun lopussa yhtä suurella innolla kuin opiskeluaikoinaan²⁸⁴.

Ensimmäisiä varsinaisia ekspressionisteja Suomessa oli Tyko Sallinen, joka oli jo 1909 Pariisiin tekemänsä matkan aikana tutustunut van Goghiin, Gauguiniin ja Cézanneen.²⁸⁵ Sallisesta tulikin 1910-luvun aikana Aallon läheinen ystävä ja taiteellinen esikuva.

Salme Sarajas-Korteen mukaan ekspressionismi oli 1890-luvun symbolismin jälkeen ainoa uudemman ajan yleiseurooppalaisista taidesuuntauksista, joka sai meillä tukevan jalansijan likimain samoihin aikoihin kuin muualla Euroopassa.²⁸⁶

Vuoden 1911 tienoilla alkoi Suomeen kantautua ensimmäisiä tietoja myös muista uusista eurooppalaisista taidesuuntauksista: kubismista ja futurismista. Samaan aikaan kun norjalainen muuseumies ja taidehistorioitsija Jens Thiis piti Helsingin yliopistolla esitelmäsarjansa "Från neoimpressionism till kubism", tuli kaksi merkittävää modernin taiteen tutkielmaa tunnetuksi lehdistössä Onni Okkosen esittelemänä: Kandinskyn "Über das

geistige in der Kunst" sekä A. Gleizes & J. Metzingerin "Du kubisme".²⁸⁷

2. Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun opettajat

Aallon opiskellessa Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa hänen opettajinaan olivat maalauksessa Väinö Blomstedt ja Hugo Simberg sekä vuosina 1909-1910 taidehistoriassa Yrjö Hirn. Koulun tarkastajana toimi tuolloin Eero Järnefelt.²⁸⁸

Koulun tarkastajana ollessaan Eero Järnefelt oli pannut merkille Aallon lahjakkuuden ja taitavuuden, mitä osoittaa mm. se, että hän halusi nuoren Aallon avustajakseen tehdessään suurta maisemaa Suomen matkailuyhdistyksen tilauksesta (ks. s. 76).

Useat koulun opettajista pitivät opetustyötä tuolloin sivutoimenaan oman taiteellisen työnsä ohella siitä syystä, että virat olivat heikosti palkattuja eivätkä sinänsä taanneet riittävää tai kohtuullista toimeentuloa. Opettajan virkoja hoidettiin - kuten Kojo sanoo -

"... melkein kuin näön vuoksi. Mm. maalausluokan opettajat Väinö Blomstedt ja Hugo Simberg eivät luokassa kiertäessään sanoneet oppilaittensa työstä montaakaan sanaa. Simbergin vakituinen ja melkein ainoa huomautus oli: Suhdet eivät ole ihan oikein, huomaatteko itse".²⁸⁹

Näistä kahdesta opettajasta kuitenkin ainakin Hugo Simberg hallitsi öljyvärimaalauksen lisäksi useita eri tekniikoita taitavasti. Hänen oma tuotantonsa sisältää mm. vesiväri- ja pastellitöitä, öljy- ja temperamaalauksia, piirustuksia sekä etsauksia.²⁹⁰ Simberg oli herkkä ja mystinenkin koloristi; samoin Aalto tunnetaan vahvan muototajunsa lisäksi taitavana värien käyttäjänä.

Aalto oli ilmeisen perehtynyt taidehistoriaan ja oli siitä jatkuvasti kiinnostunut. Tätä osoittaa mm. hänen ainoaksi jäänyt haastattelunsa, joka ilmestyi vuonna 1933 Iltasanomissa.²⁹¹ (Ks. liite 1). Hirnin pätevällä taidehistorian opetuksella oli varmasti tähän kiinnostukseen osuutensa. Kiinnostusta taidehistoriaan ja eri aikakausien tyyllisuuntiin osoittaa sekin, että Aalto tietävästi kopioi mielellään tauluja eri aikakausilta.²⁹²

3. Matkat Pariisiin vuosina 1920 ja 1928

Aalto teki opiskelutarkoituksessa vain kaksi muutaman kuukauden pituista ulkomaanmatkaa, jotka molemmat suuntautuivat Pariisiin. Ensimmäisen Pariisin matkansa aikana Aalto ehti tutustua perusteellisesti jo opiskeluaikaisen esikuvansa van Goghin taiteeseen. Hän näki van Goghin teoksia laajemmin kuin oli mahdollista Suomessa. Syksyllä 1920 hänen töissään näkyikin entistä selvemmin van Goghin rajun ekspressiivinen siveltimeen jälki, sekä -

ehkä vielä selvemmin - kirkastunut voimakas ja hehkuva väri, joka oli myös van Goghille niin tyypillinen.

1920-luvun puolivälin jälkeen Aallon ekspressionismin jo seestyttyä, hän alkoi omaksua tuolloin jo Suomeenkin levinnyttä uusasiallista maalaustyyliä; maalausten muodot alkoivat kiinteytyä ja sulkeutua sekä siveltimen jälki tasoittua. Vuoden 1928 matkansa jälkeen Aalto olikin jo omaksunut uusasiallisen hiljaisen ja sisäänpäin kääntyneen filosofisen tyylin täydellisesti. Tuolloin Ranskassa esillä olleet usklassisen kauden taiteilijoiden ihailija André Derain sekä "ingresiläinen" Picasso²⁹³ varmasti vaikuttivat Aallonkin taiteen muotoutumiseen.

4. Aallon työskentelytapa ja tyyli

Yleisen taiteellisen ilmapiirin, opettajien ja taiteilijatovereiden sekä matkojen lisäksi Aallon työskentelytapaan ja tyyliin vaikutti tietenkin myös hänen oma luonteensa. Vaikka Aalto oli todellinen taiteilijaboheemi sekä huono raha-asioiden hoitaja, hän sitäkin syvällisemmin pohti ja tutki filosofisia ja taiteellisia ongelmia. Aalto pyrki harkitsemaan ja punnitsemaan jokaisen siveltimenvedon ennen sen toteuttamista. Tämä tietenkin hidasti töiden valmistumista ja sitä voitiin pitää jopa laiskuutena. Tito Colliander sanookin seuraavasti:

"... taiteilijan pitää ehtiä ja saada olla laiska. Tämäntapainen oli laiskojen kirjoittamaton ohjelma. Impa Aalto noudatti sitä kirjaimelleen: hän istui Brondinilla. Istuttuaan siellä muutaman tunnin hievahtamatta ja jotakuinkin mykkänä hän nousi verkkalteen koko hartevaan mittaansa, tiukensi vyötään ja lähti kotiin. Siellä hän lisäsi pari väriläikkää tekeillä olevaan asetelmaansa. Ja palasi Brondinille miettimään seuraavaa vetoa".²⁹⁴

Tuskin Colliander kuitenkaan tarkoittaa tässä yhteydessä varsinaista laiskuutta, vaan tuo esille Aallon joskus äärimmäisen hitaan työskentelytavan. Hitaaseen työskentelytapaan ja pitkiinkin taukoihin oli syynä myös Aallon jopa kiduttavan vaativa itsekritiikki.²⁹⁵ Hän ei mielellään puhunut omista töistään tai näyttänyt niitä muille. Hänellä on suuri määrä keskeneräisiä töitä, joihin hän ei syystä tai toisesta ole ollut tyytyväinen. Aalto maalasi usein samasta aiheesta useitakin eri versioita tavoittaakseen haluamansa lopputuloksen (ks. esim. s. 55); vannerin tai kankaan toisella puolella saattaa olla keskeneräinen työ ja toisella puolella viimeisteltyä sama aihe. Aalto myös tuhosi tai jätti entisiin asuntoihinsa töitä, jotka eivät häntä miellyttäneet. Hän alkoi jopa viillellä töitään kappaleiksi tapauksen jälkeen, jolloin eräs hänen töistään, *E s i k a u - p u n g i s t a*, myös *L a p i o n a* tunnettu maisema joutui talonmiehen lumilapioksi. Leonard Bäcksbacka oli huomannut erikoisen lapion, ostanut talonmiehelle uuden lapion ja saanut itselleen Aallon taulun.²⁹⁶

Dia 82

Dia 83

Myös ainainen rahapula vaikutti taiteen tekemiseen. Aina ei ollut rahaa värien ja muun tarvittavan materiaalin ostoon,

jolloin työ keskeytyi. Näin Aallolle kävi mm. hänen maalatesaan Piispa Jaakko Gummeruksen muotokuva (ks. s. 32).

Vaikka Aalto työskenteli useimmiten hitaasti ja harkitsi jokaista tekemäänsä vetoa, hänen tyyliinsä etenkin ekspressionistisissa töissä on erittäin välitön ja tuore. Aalto pystyi varman tekniikkansa ja ammattitaitonsa avulla luomaan tuoreuden vaikutelman eri keinoin. Yksi tällainen keino, jota käytti myös Cézanne, oli jättää pohjustus osittain näkyviin. Vauhdikkaan leveät ja energiset siveltimen vedot tuovat useisiin töihin välittömyyden tunnun. 1920-luvun lopulla omaksumassaan uusasiallisessa tyyliinsä Aalto ei enää haluakaan peittää hänelle luonnollista hidasta ja harkitsevaa työskentelytapaa, vaan tuo sen jopa korostetusti esille.

Toisaalta Aallon akvarelleissa näkyy taiteilijan luonteen toinen puoli. Hitaammin toteutettujen öljyväritöiden rinnalla Aalto jatkuvasti maalasi akvarelleja, jotka jo tekniikkansa puolesta vaativat nopeaa ja välitöntä toteutusta. Välittömyyden ja "hetkellisyyden" vaikutelmaa monissa akvarelleissa lisää niiden aihe, joka usein on jokin pian ohimenevä luonnonilmiö tai vuodenaika tietyssä valaistuksessa (ks. s. 21-22).

V TAITTEILIJAN ASEMA

1. 1900-luvun alku Suomen historiassa

1900-luvun alku Suomessa oli taloudellisesti erittäin vaikeaa aikaa. Työttömyys ja elintarvikepula kiusasivat maata Venäjän sodanaikaisten asetilausten ja yleisten töiden päätyttyä. Ensimmäisen maailmasodan takia myös ulkomaankauppa supistui. Keväällä 1918 käyty kansalaissota vaikeutti jo ennestäänkin huonoa taloudellista tilannetta. Kesällä 1918 taloudellinen tilanne oli jo ankea: elintarvikkeista oli puutetta ja teollinen tuotanto lamassa. Lisäksi itsenäisyyden mukanaan tuomat rasitteet oli hoidettava. Suomen oli järjestettävä ja rahoitettava puolustuslaitos ja ulkoasiainhallinto.²⁹⁷

Vuonna 1924 talouselämä oli vakiintumassa. Tätä nousukautta ei kestänyt pitkään. Suomen suhdannetilanne ylikuumeni jo vuonna 1927. Vuoden 1928 heikko sato pakotti tuonnin lisäämiseen ja heikentyneet vientisuhdanteet johtivat kasvavan nousun katkeamiseen jo ennen yleismaailmallisen laman puhkeamista. Teollisuuden menekkivaikeuksien takia syntyi valtaisa työttömyys, jota vuonna 1930 Eurooppaan levinnyt yleismaailmallinen lamakausi syvensi.²⁹⁸

Sisäpoliittisessa mielessä 1920- ja 1930-luvut olivat vaikeita aikoja. Kevään 1918 kansalaissota jätti katkeruuden ja epäluu-

loisuuden ilmapiirin. 1920-luvulla oikeistopiirit suhtautuivat epäilevästi työväenliikkeeseen. 1929 tilanne kärjistyi Lapuan liikkeen vaatiessa hallitukselta jyrkkiä otteita kommunistien "maanpetoksellisen toiminnan" estämiseksi.²⁹⁹ Vasemmistolaisten ajatusten pelossa kansainvälisyys tyrehtyi Suomessa nopeasti.³⁰⁰ Kevät 1930 oli hyvin sekava. Erilaisten yhteiskunnallisten näkemysten kannattajat pyrkivät vahvistamaan asemiaan. Lapuan liikkeen miehet alkoivat kyyditä kommunismista epäiltyjä.³⁰¹

Kieltolaki toi mukanaan laittomien väkijuomien käytön ja salakuljetuksen. Poliittisesti kärjistyvästä tilanteesta oli seurauksena mm. Mäntsälän kapina helmikuussa 1932, joka kuitenkin ratkesi presidentti Svinhufvudin johdolla rauhanomaisesti.³⁰² Aatteellinen polarisoituminen jatkui edelleen läpi 1930-luvun vuosikymmenen vaihteen suuriin maailmanhistoriallisiin mullistuksiin.

2. Nuoren taiteilijan asema

Varmin keino nuorella taiteilijalla oli asemansa ja maineensa vakiinnuttamiseksi osallistua erilaisiin kuvataiteilijoille järjestettyihin kilpailuihin. Näitä järjesti mm. Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulu omille oppilailleen (ks. s. 11-12). Nuoremmilta taiteilijoilta tilattiin myös töitä. Nämä olivat kuitenkin usein kopioimistehtäviä jonkin mestarin teoksesta, joita Ateneumin kokoelmissa oli. Lisäksi vanhemmat taiteilijat käyttivät nuorempia avustamaan suurissa projekteissaan. Kilpailut eivätkä avustajana toimiminen kuitenkaan olleet talou-

dellisesti kannattavia, sillä palkkiot olivat useimmiten hyvin pieniä.³⁰³

Taloudellisesti vaikeammalla itsenäistymisen ajalla varakkaamat sijoittajat ostivat tietenkin jo tunnettujen taiteilijoiden teoksia, jolloin nuorilla taiteilijoilla oli oltava muita keinoja elannon hankkimiseksi taiteellaan. Aalto mm. maalasi eri yhtiöiden toimi- ja varastorakennuksia (ks. s. 78-79).

Aalto ei kouluaikojen jälkeen osallistunut kilpailuihin. Sen sijaan hän ahkerasti haki erilaisia apurahoja, joita hänelle taiteellisten ansioidensa perusteella myös myönnettiin mm. molempia tekemiään ulkomaanmatkoja varten. Apurahojen osalta tilanne ei kuitenkaan aina ollut yhtä hyvä. Kehitys ei suinkaan seurannut kansantalouden yleistä linjaa, vaan joinakin muuten hyvinä vuosina säästettiin, joinakin ahtaina aikoina taas lisättiin tukea suhteellisen anteliaasti. Kuitenkin 1910-lukuun verrattuna 1920-luvulla sivistysmäärärahat kasvoivat keskimäärin miljoonalla markalla vuosittain: vuoden 1920 talousarviossa niitä oli 1 728 000 markkaa, vuoden 1930 12 804 100 markkaa.³⁰⁴

VI AALLON ASEMA SUOMALAISESSA TAIDE-ELÄMÄSSÄ

Seuratessa lehdistön taidekriitikoiden kirjoituksia ja näyttelyarvosteluja saa monipuolisen ja varmasti luotettavan kuvan siitä, kuinka Aaltoon ja hänen taiteeseensa suhtauduttiin eri aikoina. Ennen vuoden 1915 kubistista kokoelmaansa Stenmanin näyttelyssä (ks. s. 15-17) Aaltoon ei juurikaan kiinnitetty lehdistössä huomiota. Hänen kubisminsa kuitenkin oli silloisessa suomalaisessa taide-elämässä niin rajua ja huomiota herättävää, että hänet ilman muuta huomattiin tuolloin. Ajan kritiikki ei juurikaan analysoinut Aallon kubismin esikuvia tai innoittajia, vaan suhtautui siihen lähinnä hämmästellen ja lievästi epätietoisena. Aalto nähtiin ensimmäisenä suomalaisena kubistina. Uno Alanco oli kuitenkin jo vuonna 1913 avannut Ritarihuoneella ensimmäisen yksityisnäyttelynsä, joka tuolloin todettiin Suomen ensimmäiseksi kubistiseksi näyttelyksi.³⁰⁵ Myöhempi tutkimus on osoittanut, että Aalto sai suurimmat vaikutteensa ranskalaisesta kubismista, lähinnä Picassolta ja Braquelta. Vuoden 1915 osittain futuristisilta vaikuttavat työt kuitenkin toteuttavat myös Der Blaue Reiter -ryhmän kubistis-futuristisia ihanteita. Myös Kandinskyn vaikutusta on näissä abstrakteissa töissä nähtävissä. Joka tapauksessa Aallon kubismi oli pitkälti lainaa; hän luopuikin tästä tyylistä pian, jo vuonna 1916. Suomalaisilta Uno Alancoilta tai Alvar Cawénilta Aalto ei tietävästi saanut kubismiinsa ainakaan ratkaisevia herätteitä.³⁰⁶ Kubistisen kautensa jälkeen Aaltoa pidettiin

erittäin lupaavana nuorena taiteilijana, johon kiinnitettiin suuriakin toiveita.

1910-luvun jälkimmäisellä puoliskolla Aalto nähtiin useimmiten Sallisen vanavedessä kulkevana taiteilijana. Lähes poikkeuksetta kriitikot käsittelivät Aallon työt Sallisen töiden yhteydessä etsien ja löytäenkin niistä selviä yhtäläisyyksiä. Sekä Sallisen että Aallon esikuvana oli van Gogh, jonka vaikutus selvästi näkyy molempien tuotannossa tuona aikana. Gösta Stenmanin mukaan Sallisen vaikutus Aaltoon ei kuitenkaan ollut niin voimakas kuin ajan kirjoitukset ja arviot antoivat ymmärtää.³⁰⁷ Sallisen johtaman Marraskuun ryhmän ekspressionismista Aalto erosi selvästi ainakin aihevalikoimallaan. Hän toki maalasi marraskuulaisille tyypillisiä maisemia, mutta vielä suurempana ja merkityksellisempänä ryhmänä hänen taiteessaan tuolloin olivat intensiiviset ja voimakkaat asetelmat.

Vaikka kritiikki suhtautui Aaltoon aika ajoin jopa ylistävästi, häneltä silti odotettiin jotain "suurempaa". Näihin odotuksiin vaikuttivat varmasti itsenäistymisen jälkeiset tunnelmat: kansakunnan arvoa ja voimaa haluttiin osoitettavan myös monumentaalisilla taideteoksilla. Aalto ei kuitenkaan tällaisia töitä tehnyt.

Luovuttuaan ekspressionismista 1920-luvun puolivälissä, Aalto omaksui ns. uusasiallisen tyylin. Monet kriitikot pitivät Aallon tätä viimeiseksi jäänyttä tyylivaihetta teknisesti loista-

vasti toteutettuna ja hallittuna, mutta tunnelmaltaan kylmänä ja liian objektiivisena. Aallon aikaisempi rehevän koloristinen ekspressionismi asetettiin usein rinnakkain uuden tyyliuunan kanssa ekspressionismin eduksi. Varmasti 1920-luvun ensimmäisen puoliskon dynaaminen ja voimantäyteinen maalaustapa ja sen tulokset olivat helpommin omaksuttavissa ja lähestyttävissä kuin uusasiallisuuden niukka ja hiljainen ilmaisu. Kriitikot katsoivat Aallon sortuneen uusasiallisen tyylin omakussaan liian helppoon ja vaivattomaan taiteeseen suhteessa hänen taitoihinsa. Mm. Signe Tandefelt toivoi vuonna 1930 Hufvudstadsbladetissa Aallon osaavan vähemmän ja antavan samalla hieman enemmän itsestään.³⁰⁸ Nähdäkseni uusasiallisuus oli kuitenkin Aallon taiteellisessa kehityksessä yksi huomattava päätepiste. Tässä hiljaisessa ja mietiskelevässä, huolellisella ja harkitulla muoto- ja väritajulla toteutetussa tyylissä Aalto ilmaisi enemmän omaa persoonallisuuttaan ja maailmankatsomustaan kuin rajussa ekspressionismissaan. Ehkä myös Aallon pidättäytyminen toteuttamasta yhtään monumentaaliteosta kuvastaa hänen filosofisesti suuntautunutta luonnettaan: pyrkiessään käsittämään ja ajatuksellisesti hallitsemaan maailmaa ja sen eri ilmiöitä, hän halusi pienehköjen teostensa avulla kiteyttää kankaalle sen harmonian ja muotojen puhtauden jota hän ympärillään koki.

Muotokuvien osalta ajan lehtikritiikki katsoi Aallon olevan viimeisinä vuosinaan kehittymässä taitavaksi ihmiskuvaajaksi.

Mm. Aallon tulevasta vaimostaan maalaamasta muotokuvasta

Dia 31

I m p a n a k k a kirjoitti E. Salonen Suomenmaassa seuraavasti:

"Ilmari Aalto, jolle asetelmamaalaus on ollut pitkät ajat ominaista, on tällä kertaa jättänyt näytteille mm. väkevän, suoranaisella nautinnolla paisutetun naisfiguurin, joka piirustuksellisenä ja harkittuna värinäytteenä todistaa, että Aallolla, jos kenellä olisi lahjoja antautua, enemmän kuin tähän saakka ihmiskuvauksen alalle." ³⁰⁹

Vuonna 1945 Aaro Hellaakoski kirjoitti Suomen taiteen vuosikirjassa:

"Pitkäaikainen omakeskeisyys toisaalta ja piirustustaidon hylkiminen toisaalta on vienyt siihen, ettei yleensä enää osata tehdä näköistä kuvaa, vaikka millaiset palkkiot olisivat houkuttamassa. Ilmari Aalto osasi paljon, ja hänestä olikin, viime vuosinaan kehittymässä hyvä muotokuvaaja." ³¹⁰

Ilmari Aallolla olikin taito tuoda esille kuvattavistaan ihmilliset ja luonteenomaiset piirteet niin, että henkilö- ja muotokuvat eivät jää katsojalle ulkokohtaisiksi vaikka mal-
lia ei tuntisikaan (ks. esim. diat 75 ja 78). Aallon suhteellisen varhainen kuolema kuitenkin katkaisi lupaavan kehityksen tällä taiteen alalla, jolta häneltä alettiin viimeisinä vuosina odottaa yhä enemmän.

Kaiken kaikkiaan Aallon tuotannossa selvästi näkyvä aihevalikoiman suppeus ja keskittyminen yhä enemmän asetelmamaalauksen niukkoine esinevalikoimineen osoittaa taiteilijan halun-

neen keskittää kykynsä ja taitonsa täydellisesti muodon ja värin harmonian etsimiseen ja tutkimiseen.

Aallon elämän ulkoiset puitteet paranivat viimeisinä vuosina. Noin vuotta ennen kuolemaansa hän pääsi elämäkumppaneineen asemaan uuteen Lallukan taiteilijataloon ja sai samalla ensimmäisen varsinaisen taiteelliseen työskentelyyn suunnitellun ateljeen käyttöönsä. Jos Aallon elinaikana Suomen taloudellinen ja yhteiskunnallinen tilanne olisi ollut vakaampi, Aallosta olisi suotuisempien olosuhteiden vallitessa saattanut kehittyä tuotteliaampi taiteilija. Toisaalta kuitenkin juuri yhteiskunnalliset murrokset muovasivat myös taiteen kehitystä tyylin murroksesta toiseen, mikä näkyy myös Aallon taiteessa. Nähdäkseni myös Aallon taiteen perimmäiset ideat muodon ja värin yhteydestä ja kiinteydestä olisivat varmasti pysyneet samoina riippumatta vallitsevista ulkoisista olosuhteista, sillä -
Salme Sarajas-Korteen sanoin -

"Taiteilija ei luo omalle ajalleen, ei yhteiskuntaa eikä edes isänmaata varten, vaan oman persoonansa pakosta."³¹¹

VII PÄÄTÖSSANAT

Ilmari Aallon taiteessa on selvästi löydettävissä neljä toisiaan seuraavaa tyylikautta. Näistä ensimmäinen varsinainen tyylikausi on vuosiin 1914-1916 ajoittuva kubistinen kausi, jolloin Aalto maalasi osittain täysabstrakteja teoksia lähinnä ranskalaisten esikuvien pohjalta. Vuodesta 1916 lähtien Aallon tyyli muuttui ekspressionistiseksi. Hän toteutti ns. Marraskuun ryhmän ihanteita, joihin kuuluivat maanläheiset murretut värisävyt sekä voimakkaan subjektiivinen näkemys ympäröivästä maailmasta. Kolmannen tyylikauden voidaan katsoa alkaneen vuoden 1920 Pariisin matkan jälkeen. Aallon värit puhdistuivat ja kirkastuivat voimakkaan ekspressionistisen maalaustavan kuitenkin säilyessä. Aallon opiskeluaikaisenkin ihanteen, van Goghin vaikutus näkyy selvästi. Aallon neljäs ja viimeiseksi jäänyt tyyli alkoi muotoutua jo 1920-luvun puolivälistä alkaen, mutta puhkesi kukoistukseensa vasta vuonna 1928 tehdyn toisen Pariisin matkan jälkeen. Tällä viimeisellä kaudella Aalto maalasi ns. uusasialliseen tyyliin.

Aallon tyylikausien murrokset merkitsivät tietenkin aina muutosta taiteen ulkoisessa ilmiasussa. Tämä ei kuitenkaan aina merkinnyt taiteellisen sisällön paranemista. Nähdäkseni Aallon taiteessa varsinaisia huippukausia on kaksi. Ensimmäinen niistä sijoittuu ensimmäisen ekspressionistisen kauden loppupuolelle 1910-luvun viimeisiin vuosiin, jolloin Aalto

maalasi yhä enemmän asetelmia murretuin okran ja punaruskean sävyin, sekä edelleen toisen ekspressionistisen kauden alkuun, 1920-luvun ensimmäisiin vuosiin, jolloin voimantäyteinen ja dynaaminen maalaustapa tulee parhaiten esiin Aallon omissa kuvissa. Sama subjektiivisen intensiivinen näkemys hallitsee Aallon töitä 1920-luvun taitteen molemmin puolin. Vuoden 1920 matka kuitenkin vielä irroitti Aaltoa Sallisen vaikutuspiiristä ja vapautti hänet ehkä kokonaisvaltaisemmin toteuttamaan omia ideoitaan ja näkemyksiään vaikkakin taiteilija vielä tuolloin kuului Marraskuun ryhmään ja osallistui aktiivisesti sen näyttelyihin.

Toinen huippukausi Aallon taiteessa sijoittuu 1920-luvun loppuun ja 1930-luvun alun uusasialliselle tyylikaudelle. Viimeisten vuosiansa töissä Aalto saavutti sen päämäärän, johon hän filosofisesti suuntautuneen luonteensa ja maailmankatsomuksensa mukaisesti pyrki: tuloksena oli vankka, suljettu muoto yhdessä hehkuvien toisiinsa sointuvien värien kanssa, sekä töiden usein samantapainen hitaasti ja keskittyen katsojalle avautuva sisältö.

Aallon vuosina 1914-1916 maalaamat kubistiset työt herättivät jo huomiota vankalla muotorakenteellaan ja hienostuneilla väreillään. Tämä tyylikaus oli kuitenkin Aallon oman taiteellisen kehityksen kannalta vain yksi välivaihe kohti suurempia päämääriä eikä sellaisenaan nouse Aallon taidetta kokonaisuudessaan tarkastellen kahden muun huippukauden joukkoon.

Idealtaan ja ajatukseltaan kubismi oli jatkuvasti kuitenkin tärkeä taustatekijä Aallon taiteessa. Kubismin rakenteellisuus kokosi taideteoksen elementit impressionismin ensin hajoitettua ne. Käytettyään kubismin keinovarot tyylinä omalta kohdaltaan loppuun Aalto saattoi siirtyä vankalta pohjalta maalauksellisempaan ja subjektiivisempaan ekspressionismiin. Kuitenkin teosten taustalla näkyy koko ajan vankka sommittelu ja muototaju. Kubistiset vaikutteet ovat vielä selvästi läsnä joissakin 1920-luvun alun maalauksissa (ks. esim. dia 38). 1920-luvun puolivälissä kubismin rakenteellisuuden korvasi uusasiallisuuden vankka muoto. Sarajas-Korteen mukaan kubismin ensi aalto odottikin meillä vain aikaansa sulautuakseen vähitellen 1920-luvun kuluessa voimistuvaan uusasialliseen suuntaukseen.³¹²

Muodon tutkiskelun rinnalla Aalto kehittyi jatkuvasti myös koloristina. Viimeisten vuosien asetelmissa Aallon värit ovatkin herkullisen hohtavia.

Vaikka Aallon luomistyö jäi joiltakin osin - esimerkiksi henkilömaalauksen osalta - kesken, voidaan hänestä Gösta Stenmanin sanoin sanoa:

"Eräs aikansa parhaita maalareita ja harvoja ajvoja sekä itsenäinen ja pelkäämätön arvostelija."³¹³

LÄHDEVIITTEET JA HUOMAUTUKSET

- 1 Rantanen 1973, s. 133.
- 2 Pöykkö 1981.
- 3 Aarras 1980.
- 4 Kuopion evankeliluterilaisten seurakuntien keskusrekisteri. Juho Aallon virkatodistus 29.7.1986.
- 5 Leppävirran museo, tiedonanto 23.3.1987.
- 6 Kuopion evankelisluterilaisten seurakuntien keskusrekisteri. Juho Aallon virkatodistus 16.9.1986.
Kuopion kirkonkirjoissa esiintyy myös nimi Vokkonen nimen Vokkolainen rinnalla.
- 7 Kuopion evankelisluterilaisten seurakuntien keskusrekisteri. Juho Aallon virkatodistus 16.9.1986.
- 8 Ilmari Aallon sukulaisten haastattelu 26.9.1986.
- 9 Vartio 1955, s. 305.
- 10 Kuopion evankelisluterilaisten seurakuntien keskusrekisteri. Juho Aallon virkatodistus 29.7.1986.
- 11 Sama.
- 12 Ks. esim. Riekki 1982, s. 98.
- 13 Valkealan kirkkoherranvirasto. Juho Aallon virkatodistus 31.7.1986.
- 14 Helsingin evankelisluterilaisten seurakuntien keskusrekisteri. Juho Aallon virkatodistus 11.8.1986.
- 15 Ilmari Aallon sukulaisten haastattelu 26.9.1986.
- 16 Helsingin evankelisluterilaisten seurakuntien keskusrekisteri. Juho Aallon virkatodistus 11.8.1986.
- 17 Kojo 1921, s. 131.
- 18 Ilmari Aallon sukulaisten haastattelu 26.9.1986.
- 19 Sama.

- 20 Sama.
- 21 Helsingin Suomalainen realilyseo 1891-1916 1916,
s. 287.
- 22 Vartio 1955, s. 306.
- 23 Helsingin Suomalainen realilyseo 1891-1916 1916,
s. 107-108.
- 24 Ingersoll, Robert Green (1833-1899). Amerikkalainen lakimies ja kirjailija; hyökkäsi voimakkaasti raamattullista kristinuskoa vastaan; useita teoksia suomen-nettu.
- 25 Vartio 1955, s. 306.
- 26 Vartio 1955, s. 305-306.
- 27 Ilmari Aallon sukulaisten haastattelu 26.9.1986.
- 28 Vartio 1955, s. 306.
- 29 Vartio 1955, s. 306-307.
- 30 Ilmari Aallon sukulaisten haastattelu 26.9.1986.
- 31 T.R. "Ei hevin unohdu". UM 4/1976.
- 32 Vartio 1955, s. 302.
- 33 Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun matrikkeli vuosilta 1908-1910.
- 34 Armas Gräsbeckin Ilmari Aaltoa koskeva kansio.
- 35 Tirranen 1955, s. 52.
- 36 Valkonen-Valkonen 1985, s. 200.
- 37 Savolainen 1967, s. 16.
- 38 Savolainen 1967, s. 18.
- 39 Ks. sivut 82-83.
- 40 Colliander 1979, s. 178.
- 41 Konstföreningens ritskola, Hbl 26.5.1910.
- 42 Konstföreningens sammanträdde. Hbl 11.3.1911.
- 43 Valkonen-Valkonen 1985, s. 200.

- 69 Sama.
- 70 Sarajas-Korte 1970, s. 7.
- 71 Aarras 1980, s. 64.
- 72 K.o. näyttelyluettelo.
- 73 Näitä nimenomaisia Maisemia en ole saanut jäljitettyä. Diojen 5 ja 6 esittämät Maisemat lienevät kuitenkin hyvin samantapaisia kuin arvostelussa mainitut.
- 74 L. W(ennervirta). Stenmanin taidesalongissa. US 9.4.1915.
- 75 Savolainen 1967, s. 23.
- 76 Tässä tarkoitettanee Yrjö Ollilaa.
- 77 En fri konstakademi - Startad af att antal yngre konstnärer. Hbl 7.10.1915.
- 78 K.o. näyttelyluettelo.
- 79 E. R(ichte)r. HS 9.4.1916.
- 80 S. T(andefe)lt. Hbl 18.4.1916.
- 81 Sarajas-Korte 1969, s. 11.
- 82 E. R(ichte)r. HS 10.1.1915.
- 83 Sarajas-Korte 1969, s. 11.
- 84 Konstutställning. Hbl 3.10.1916.
- 85 O. O(kkone)n. Taidenäyttelyt. US 14.10.1916.
- 86 Armas Gräsbeckin Ilmari Aaltoa koskeva kansio.
- 87 Sarajas-Korte 1958, s. 99.
- 88 A. G-s. Salon Strindberg. Aaltos, Matsons och Lindforss' utställning. Hbl 14.10.1916.
- 89 O.O(kkone)n. Taidenäyttelyt. US 14.10.1916.
Dian 9 esittämä Naisen muotokuva tunnetaan myös nimellä Tyttö.
- 90 Yrjö Verhon haastattelu 4.11.1986.
- 91 Vehmas 1953, s. 72.

- 44 Vartio 1955, s. 312.
- 45 Viljo Kojo kertoo teoksessaan "Taiteen tie on pitkä" kyseisen Omakuvan olevan n. 100 x 70 cm:n kokoinen kokovartalokuva. Taiteen tie on pitkä 1960, s. 112.
- 46 Kojo 1960, s. 112.
- 47 Tirranen 1955, s. 52.
- 48 Colliander 1979, s. 125-126.
- 49 Armas Gräsbeckin Ilmari Aaltoa koskeva kansio.
- 50 K.o. näyttelyluettelo.
- 51 HS 27.10.1912.
- 52 HS 3.11.1912.
- 53 K.o. näyttelyluettelo.
- 54 Hylättyjen näyttely. Työmies 8.11.1913.
- 55 S. T(andefe)lt. De refuserades salon. NPR 14.11 1913.
- 56 DT 11.11.1913
- 57 Savolainen 1967, s.18.
- 58 E. R(ichte)r. Taideyhdistyksen kevätnäyttely. HS 21.4.1914.
- 59 L.J. Vårutställningen. ÅU 26.4.1914.
- 60 Finska konsträrerernas utställning. Hbl 28.9.1914.
- 61 E. R(ichte)r. Syysnäyttely. HS 18.10.1914.
- 62 Konstnärerernas utställning. Hbl 22.9.1914.
- 63 Vanni 1986, s. 40.
- 64 Tirranen 1955, s. 267-268.
- 65 Ekspressionisti- ja kubistinäyttely. US 5.1.1915.
- 66 L. W(ennervirta). Stenmanin taidesalonki. US 10.1.1915.
- 67 Hr X. Kubistisk vinterlandskap. Hbl 12.1.1915.
Nimimerkillä Hr X kirjoitti toimittaja ja kirjailija Ture Johan Ludvig Janson (ks. Suomen sanomalehtimiehet tai Hufvudstadsbladet under 50 år 1864-1914).
- 68 Snapphane. En titt i Stenmans Salong. DPR 7.1.1915.
Nimimerkillä Snapphane kirjoitti toimittaja Ernst Almar Ferdinand Fabritius (ks. Suomen sanomalehtimiehet).

- 92 Savolainen 1967, s. 22. Sallisen kevättalviaiheita oli ollut esillä jo Suomen Taiteilijain 24. II näyttelyssä vuonna 1914.
- 93 A. G-s. Stenmans konstsalong. Hbl 11.11.1916.
- 94 Sälida konstverk. Hbl 14.10.1916. A pågående utställning i Salon Strindberg. Hbl 25.10.1916.
- 95 Kojo 1960, s. 197.
- 96 Kojo 1921, s. 19-20.
- 97 Kojo 1960, s. 245.
- 98 Salava 1947, s. 223.
- 99 E. S-nen. Suomen Taiteilijain 27. näyttely. Työmies 8.10.1917.
- 100 O. O(kkone)n. Syysnäyttely. UStar 10.10.1917.
- 101 S. T(andefe)lt. Hbl 21.10.1917.
- 102 E. R(ichte)r. HS 7.10.1917.
- 103 Diojen 13 ja 14 maisemat edustavat Aallon vuoden 1917 maisemamaalaustyyliä.
- 104 Krohn 1956, s. 20-22.
- 105 Kojo 1960, s. 241.
- 106 Krohn 1956, s. 20-22.
- 107 K.o. näyttelyluettelo.
- 108 Dian 15 asetelma edustaa Aallon asetelmamaalaustyyliä vuosina 1917-1918.
- 109 E. R(ichte)r. Marraskuun ryhmän näyttely I. HS 10.12.1918.
- 110 O. O(kkone)n. Marraskuun ryhmän näyttely. US 17.12.1918.
- 111 Dian 16 maisema edustaa Aallon tyypillistä "sallislaista", marraskuulaista maisemaa.
- 112 O. O(kkone)n. Marraskuun ryhmän näyttely. US 17.12.1918.
- 113 S. T(andefe)lt. Utställningen i Ateneum. Novembergruppen. Hbl 13.12.1918.
- 114 Tirranen 1955, s. 266-271.

- 115 Salla 1967, s. 355-357.
- 116 Krohn 1970, s. 93.
- 117 Armas Gräsbeckin Ilmari Aaltoa koskeva kansio.
- 118 Mm. Ragnar Ekelund maalasi kesäisin Suursaarella. Ks. esim. Wennervirta 1925, s. 12.
- 119 Ilmari Aallon sukulaisten haastattelu 26.9.1986.
- 120 Ilmari Aallon sukulaisten haastattelu 16.9.1986. Hiljaiseloa taiteilijamaailmassa. Iltasanomat 7.8.1933.
- 121 Taidekatsaus. Vesivärimaalausnäyttely. US 11.3.1919.
- 122 O. O(kkone)n. I. Aallon ja R. Koivun näyttely. US:n Iltalehti 26.5.1919.
- 123 Diojen 18,19 ja 20 työt edustavat Aallon marraskuulaisia herkkiä akvarelleja 1920-luvun taitteesta.
- 124 O. O(kkone)n. I. Aallon ja R. Koivun näyttely. US:n Iltalehti 26.5.1919.
- 125 Till Finska Konstnärerernas 29:de utställning. Hbl 20.9.1919.
- 126 O. O(kkone)n. I. Aallon ja R. Koivun näyttely. US:n Iltalehti 26.5.1919.
- 127 Konstnärstipendierna. US 17.5.1919.
- 128 Valtion matkastipendi- ja apurahat kuvaamataiteilijoille. HS 20.5.1919.
- 129 Kordelinin lahjoitusvarat. HS 21.1.1920.
- 130 Kordelins testamentte. Hbl 4.4.1920-
- 131 Ks. mm. Finländska konstutställningen i Köpenhamn. ÅU 6.12.1919.
- 132 Köpenhamntavlorna. Hbl 27.1.1920.
- 133 J(almari) L(ahdensuu). Taidenäyttelyt. Iltalehti 3.2.1920.
- 134 S. T(andefe)lt. Novembergruppen. Stenmans konstsalong. Hbl 5.2.1920.
- 135 L. W(ennervirta). Marraskuun ryhmä ja Sallisen Hihhulit. Aika 4.2.1920.

- 136 Suomalaisia taiteilijoita Pariisiin. HS 10.4.1920.
- 137 Suomalaisia taiteilijoita Pariisissa.
US 4.5.1920.
- 138 Suomalaisia taiteilijoita Pariisiin. US 10.4.1920.
- 139 Aallon sukulaisten mukaan Aalto oli jossakin vaiheessa käynyt myös Tukholmassa. Kyseessä on saattanut olla laivan rahtausta varten tehty pysähdys.
- 140 Suomalaisia taiteilijoita Pariisissa. US 4.5.1920.
- 141 Vartio 1955, s. 303.
- 142 E. R(ichte)r. Syysnäyttely Stenmanin taidesalongissa.
HS 12.9.1920.
- 143 R(abbe) E(ncckell). NA 1920, vihko 24, s. 193.
- 144 S.J. DPr 14.9.1920.
- 145 Ks. esim. L. W(ennervirta). Stenmanin taidesalongin näyttely. US 12.9.1920. R(abbe) E(ncckell). NA 1920, vihko 24, s. 193.
- 146 Ks. Esim. E. R(ichte)r. Syysnäyttely Stenmanin taidesalongissa. HS 12.9.1920. S. T(andefe)lt. Höstutställning hos Stenmans. Hbl 19.19.1920.
- 147 J(almari) L(ahdensuu). Taidenäyttelyt. Iltalehti 13.9.1920.
- 148 Stenmanin syysnäyttely. Iltalehti 18.9.1920.
- 149 Suomen Taiteilijain 30:nteen syysnäyttelyyn...
US 7.12.1920.
- 150 Aaltoa koskevia lehtiarvosteluja ei tämän näyttelyn osalta löydy, joten työt eivät liene olleet erityisen huomiota herättäviä.
- 151 Kojo 1960, s. 225.
- 152 E. R(ichte)r. J. Gummeruksen muotokuva. HS 6.2.1921.
- 153 Heikinheimo 1955, s. 251.
- 154 Kuvaamataiteilijoiden stipendi- ja matkarahat.
HS 7.5.1921.
- 155 Understöden för bildande konst. Hbl 22.5.1921.

- 156 E. R(ichte)r. Vesivärimalauksia. HS 18.5.1921.
- 157 Ks. esim. E. R(ichte)r. Vesivärimalauksia. HS 18.5.1921.
S. T(andefe)lt. Akvarellutställning. Hbl 19.5.1921.
- 158 L. W(ennervirta). Vesivärimalausten näyttely. US
22.5.1921.
- 159 Tänään kysimme Stenmanilta. Iltalehti 13.10.1921.
- 160 L. W(ennervirta). Marraskuun ryhmän näyttely.
US 23.10.1921.
- 161 Lindström 1963, s. 104.
- 162 Ks. esim. L. W(ennervirta). Marraskuun ryhmän näyttely.
US 23.10.1921.
- 163 E. R(ichte)r. Marraskuun ryhmän näyttely. HS 23.10.1921.
- 164 L. W(ennervirta). Marraskuun ryhmän näyttely.
US 6.11.1921.
- 165 Suomen Taiteilijain 31. näyttelyyn. HS 17.11.1921.
Taiteilijain syysnäyttely. HS 29.10.1921.
- 166 Stenmanin taidesalongin näyttely. US 17.6.1922.
- 167 Armas Gräsbeckin Ilmari Aaltoa koskeva kansio.
- 168 Heikinheimo 1955, s. 247.
- 169 Novembergruppen utställar. SvPr 2.2.1923.
- 170 Tämän työn kohdalla olen tavoittanut alkuperäistä
teosta esittävän painokuvan.
- 171 E. R(ichte)r. Marraskuun ryhmä. HS 5.2.1923.
- 172 L. W(ennervirta). Marraskuun ryhmän näyttely.
US 11.2.1923.
- 173 Vid Novembergruppens utställning. Hbl 6.2.1923.
- 174 E. R(ichte)r. Marraskuun ryhmä. HS 5.2.1923.
- 175 L. W(ennervirta). Marraskuun ryhmän näyttely.
US 11.2.1923.
- 176 E. R(ichte)r. Marraskuun ryhmä. HS 5.2.1923.
- 177 L. W(ennervirta). Marraskuun ryhmän näyttely.
US 11.2.1923.

- 178 Pohjoismainen taidenäyttely. US 26.7.1922.
- 179 Ögonblicksbilder från Göteborgsutställningen.
Hbl 3.8.1923.
- 180 Sigurd Schultz. Ännu en värderättning av den
finländska konsten på Göteborgsutställningen.
Hbl 4.8.1923.
- 181 Göteborgin taulut näytteillä tästä päivästä läh-
tien. HS 7.11.1923.
- 182 E. R(ichte)r. HS 17.2.1924.
- 183 S. T(andefe)lt. Hbl 24.2.1924.
- 184 S(igrid Schauman).SvPr 21.2.1924.
- 185 Ks. esim. E. R(ichte)r. HS 17.2.1924.
- 186 J(almari) L(ahdensuu). US 23.2.1924.
- 187 Ostoksia Ateneumiin. HS 4.3.1924.
- 188 S. T(andefe)lt. Hbl 24.2.1924.
- 189 Taiteilijaseuran syyskokous. US 28.10.1923.
- 190 Valtion kuvaamataiteilijastipendit. HS 2.4.1924.
- 191 Suomen Taideyhdistyksen stipendit ja saajat.
US 25.5.1924.
- 192 Valtion kuvaamataidelautakunta. HS 2.5.1924.
- 193 Suomen Taideyhdistyksen stipendit ja saajat.
US 25.5.1924.
- 194 Taiteilijaseuran juhlanäyttely II. US 9.10.1924.
- 195 Sama.
- 196 Understöd och stipendier ur Kordelinska fonden.
Hbl 7.11.1924.
- 197 Matti Grundströmin haastattelu 26.9.1986.
- 198 Sarajas-Korte 1971, s. 187.
- 199 Mm. Vartio 1955, s. 311.
- 200 E. R(ichte)r. Taiteilijain syysnäyttely. HS 21.10.1928.

- 201 K.o. näyttelyluettelo. Diassa 28 näkyvä teos edustaa Aallon tyyliä vuodelta 1928.
- 202 O. O(kkone)n. Taiteilijain syysnäyttely. US 27.10.1928.
- 203 E. R(ichte)r. Suomen Taiteilijain syysnäyttely. HS 21.10.1928.
- 204 S. T(andefe)lt. Höstutställningen. Hbl 28.10.1928.
- 205 Målarna mot arkitekterna. SvPr 19.2.1930.
- 206 HS 23.1.1930.
- 207 Suomen Taiteilijain vuosinäyttely. HS 28.2.1930. Diassa 29 näkyvä teos edustaa Aallon tyyliä vuodelta 1930.
- 208 Till konstnärerens årutställning. Hbl 25.2.1930.
- 209 L. W(ennervirta). Suomenmaa 9.3.1930. O. O(kkone)n. Taiteilijain vuosinäyttely taidehallissa. US 6.3.1930.
- 210 L. W(ennervirta). Suomenmaa 9.3.1930. S. T(andefe)lt Konstnärerens 38de utställning. Hbl 9.3.1930.
- 211 E. R(ichte)r. HS 15.3.1930.
- 212 S. T(andefe)lt. Konstnärerens 38de utställning. Hbl 9.3.1930.
- 213 O. O(kkone)n. Taiteilijain vuosinäyttely taidehallissa. US 6.3.1930.
- 214 Suomen taidetta Viroon. HS 11.11.1930.
- 215 Taiteilijaseuran vuosikokouksessa. US 29.10.1930.
- 216 Taiteilijoita Tallinnaan. US 22.11.1930.
- 217 "Toivomme, että Suomen ja Viron...". US 18.12.1930.
- 218 Ilmari Aallon sukulaisten haastattelu 26.9.1986.
- 219 Ilmari Aallon sukulaisten haastattelu 26.9.1986. Ilmari Aallon sukulaisilleen Suursaarelta lähettämät postikortit 12.8.1931 ja 20.8.1931.
- 220 Taiteilijat ja grafiikka. HS 18.2.1931.
- 221 Taiteilijaimme keväänäyttely. HS 19.2.1931.
- 222 Suomen Taiteilijain XXXIX vuosinäyttely. HS 28.2.1931.

- 223 Tampereen museon avajaisnäyttely. Ajan Sana 28.9.1931.
- 224 40-vuotisjuhlanäyttely. HS 11.2.1932.
- 225 Taiteilijaseuran stipendit jaettu. HS 14.12.1931.
- 226 Valtion kuvaamataiteellinen asiantuntijalautakunta. US 21.2.1932.
- 227 Maalauskilpailu. US 22.3.1932.
- 228 Helsingin taidehallissa... HS 5.3.1932.
- 229 Valtion ostamat taideteokset. US 25.3.1932.
- 230 Mm. S. T(andefel)t. Finska konstnärerens jubileumsutställning. Hbl 13.3.1932.
- 231 S(igrid Schauman). Jubileumsutställning. SvPr 18.3.1932.
- 232 Avattuja näyttelyitä. US 16.10.1932.
- 233 S.T(andefel)t. Målarförbundet. Hbl 21.10.1932.
E. R(ichte)r. Taidehallin näyttelyitä. HS 16.10.1932.
- 234 O. O(kkone)n. Taidehallin näyttelyt. US 23.10.1932.
- 235 Lallukan taiteilijakodin ensimmäiset asukkaat. HS 29.1.1933.
- 236 Helsingin evankelisluterilaisten seurakuntien keskusrekisteri. Juho Aallon virkatodistus 11.8.1986.
- 237 Tulenkantajat 1933/4.
- 238 Taideyhdistyksen apurahat jaettu. HS 27.5.1933.
- 239 Taiteilijain vuosinäyttely. Iltasanomat 24.3.1933.
- 240 "Hiljaiselo" taiteilijamaailmassa. Iltasanomat 7.8.1933.
- 241 "Kubismi ollut välttämätön..." Iltasanomat 8.8.1933.
- 242 Armas Gräsbeckin Ilmari Aaltoa koskeva kansio.
- 243 Suomen taideakatemia. US 7.12.1933.
- 244 Armas Gräsbeckin Ilmari Aaltoa koskeva kansio.
- 245 S(igrid Schauman). Konstföreningens vinstkollektion. SvPr 23.5.1934.

- 246 Salava 1947, s. 225.
- 247 Armas Gräsbeckin Ilmari Aaltoa koskeva kansio.
- 248 Pöykkö 1981, s. 83-84.
- 249 Barskaja 1984, s. 27.
- 250 Friedländer 1951, s. 19.
- 251 Friedländer 1951, s. 39.
- 252 Friedländer 1951, s. 47.
- 253 Friedländer 1951, s. 95-96.
- 254 Friedländer 1951, s. 204.
- 255 Fassmann 1971, s. 130.
- 256 Työ tunnetaan Omakuvan nimellä. Mies piippu suussa on kirjoittajan antama nimi.
- 257 Ilmari Aallon sukulaisten haastattelu 26.9.1986.
- 258 Diassa 66 näkyvä muotokuva tunnetaan Omakuvana, mutta nähdäkseni se ei sitä ole. Ks. s. 64..
- 259 Teos esittää mahdollisesti taidemaalari Artturi Kaarnakoskea (1879-1957), joka opiskeli STY:n piirustus-koulussa samaan aikaan Ilmari Aallon kanssa.
- 260 Ralph Gräsbeckin tiedonanto 2.4.1987.
- 261 Arne Grahnin haastattelu 25.9.1986.
- 262 E. R(ichte)r. J. Gummeruksen muotokuva. HS 6.2.1921.
- 263 Vartio 1955, s. 310.
- 264 J(almari) L(ahdensuu). Taidenäyttelyt. Iltalehti 13.9.1920.
- 265 L. W(ennervirta). Stenmanin taidesalongin syysnäyttely. US 22.9.1920.
- 266 E. R(ichte)r. Syysnäyttely Stenmanin taidesalongissa. HS 12.9.1920.
- 267 Vartio 1955, s. 311.
- 268 Mälarna mot arkitekterna. SvPr 19.2.1930.

- 269 Eero Järnefeltin jättimaisema. HS 26.2.1911.
- 270 Vanni 1986, s. 40.
- 271 Eero Järnefeltin jättimaisema. HS 26.2.1911.
- 272 Hos Yrjö Ollila ja Kansallisteatterin kupol. Hbl 20.7.1932.
- 273 Erkki Koposen haastattelu 27.11.1986.
- 274 Vanni 1986, s. 40.
- 275 Sama.
- 276 Målarna mot arkitekterna. SvPr 19.2.1930.
- 277 Ilmari Aalto. US 30.9.1934.
- 278 Ralph Gräsbeckin haastattelu 25.9.1986.
- 279 Sama.
- 280 Josephson 1975, 2. 26.
- 281 Sarajas-Korte 1959, s. 58-59.
- 282 Savolainen 1967, s. 16.
- 283 Sama.
- 284 Yrjö Verhon haastattelu 4.11.1986.
- 285 Krohn 1956, s. 10.
- 286 Sarajas-Korte 1959, s. 58.
- 287 Uusi Aura 14.11.1913.
- 288 Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun matrikkeli vuosilta 1908-1910.
- 289 Kojo 1960, s. 112-114.
- 290 Simberg 1958.
- 291 "Kubismi ollut välttämätön..." Iltasanomat 8.8.1933.
- 292 Ilmari Aalto död. Hbl 30.9.1934.
- 293 Sarajas-Korte 1971, s. 178.
- 294 Valkonen, Markku. "Viikon vihje", HS 13.5.1971.

- 295 Vartio 1955, s. 304.
- 296 Reijonen, Tuuli. HS 20.11.1965.
- 297 Ahvenainen 1982, s. 175-187.
- 298 Sama.
- 299 Juva-Juva 1967, s. 187-281.
- 300 Vaittinen 1974, s. 121.
- 301 Juva-Juva 1967, s. 187-281.
- 302 Sama.
- 303 Erkki Koposen haastattelu 27.11.1986.
- 304 Vaittinen 1974, s. 127-128.
- 305 Nils Wasastjerna. Uno Alancos utställning i Riddarhuset. Hbl 31.10.1913.
- 306 Savolainen 1967, s. 22.
- 307 Krohn 1970, s. 93.
- 308 S. T(andefe)lt. Konstnärernas 38de utställning. Hbl 9.3.1930.
- 309 E. S-nen. Taidehallin näyttelyt. Suomenmaa 16.10.1932.
- 310 Hellaakoski 1945, s. 13.
- 311 Sarajas-Korte 1958, s. 96.
- 312 Sarajas-Korte 1969, s. 9.
- 313 Krohn 1970, s. 93.

Käytetyt lyhenteet:

DPr	= Dagens Press
DT	= Dagens Tidning
HS	= Helsingin Sanomat
Hbl	= Hufvudstadsbladet
NA	= Nya Argus
NPr	= Nya Pressen
SvPr	= Svenska Pressen
UM	= Uusi maailma
UStar	= Uusi Suometar
US	= Uusi Suomi
ÅU	= Åbo Underrättelsen

DIALUETTELO

- Dia 1 Kellot 1914. Öljy kankaalle. 50 x 40.
- Dia 2 Purjeet 1914. Öljy kankaalle. 39 x 42,5.
- Dia 3 Talo 1914. Öljy kankaalle. 40 x 35.
- Dia 4 Kubistinen sommitelma 1915. Öljy kankaalle. 49,5 x 38,5. (Oikeat värit näiden kahden dian väliltä).
- Dia 5 Maisema 1915. Öljy kankaalle. 44 x 55.
- Dia 6 Rajuilma 1915. Öljy kankaalle. 45 x 55.
- Dia 7 Kubistinen sommitelma 1915. Öljy pahville. 50 x 39.
- Dia 8 Kubistinen asetelma 1916. Öljy kankaalle. 70 x 55.
- Dia 9 Tyttö 1. Naisen muotokuva 1916. Öljy kankaalle. 81 x 69.
- Dia 10 Sateen jälkeen 1916. Akvarelli. 30 x 22.
- Dia 11 Suomalainen maisema 1917. Akvarelli. 31 x 38.
- Dia 12 Kevätaurinko 1916. Öljy vanerille. 41,5 x 38.
- Dia 13 Metsäinen maisema 1917. Öljy kankaalle. 44,7 x 52.
- Dia 14 Pilvinen syysmaisema 1917. Öljy kankaalle. 42 x 45.
- Dia 15 Pullo- ja ruukkuasetelma 1918. Öljy kankaalle. 58,5 x 51,5. (Vrt. dia 17, jossa värit oikeat).
- Dia 16 Suomenlennasta 1918. Akvarelli. 33 x 27 (valomitat).
- Dia 17 Pullo- ja ruukkuasetelma 1918. Öljy kankaalle. 58,5 x 51,5.
- Dia 18 Suomenlennasta 1918. Akvarelli. 33 x 27 (valomitat).

- Dia 19 Maisema 1921. Akvarelli. 29 x 37.
- Dia 20 Maisema "Funkistalot" 1921. Akvarelli.
29 x 37. (Tämä teos on maalattu diassa 19
näkyvän Maiseman kääntöpuolelle).
- Dia 21 Kalkinpolttimo 1919. Öljy vanerille. 55 x 60,5.
- Dia 22 Kiinaaja 1. Yövieras 1920. Öljy kankaalle.
60 x 80.
- Dia 23 Piispa Jaakko Gummeruksen muotokuva 1921.
Öljy kankaalle. 83 x 65.
- Dia 24 Asetelma 1921. Öljy vanerille. 57 x 46.
- Dia 25 Maisema 1922. Öljy vanerille. 38,5 x 47.
- Dia 26 Omakuva 1923. Öljy vanerille. 54,5 x 42.
- Dia 27 Suursaari 1924. Öljy vanerille. 46 x 54.
- Dia 28 Asetelma 1928. Öljy kankaalle. 55 x 46.
- Dia 29 Asetelma 1930. Öljy kankaalle. 61 x 50,5.
- Dia 30 Aallonmurtaja 1930. Öljy kankaalle.
53 x 45.
- Dia 31 Impan akka 1932. Öljy kankaalle. 82 x 61,5.
- Dia 32 Asetelma 1932. Öljy kankaalle. 65 x 55,5.
- Dia 33 Kamiina 1913. Öljy kankaalle. 65 x 49.
- Dia 34 Pullo- ja ruukkuasetelma 1919. Öljy kankaalle.
60,5 x 50.
- Dia 35 Asetelma 1921. Öljy vanerille. 43,5 x 45,5.
- Dia 36 Asetelma 1922. Öljy pahville. 43 x 50.
- Dia 37 Asetelma 1923. Öljy vanerille. 53 x 50.
- Dia 38 Kala-asetelma. Öljy kankaalle. 70 x 55.
- Dia 39 Asetelma 1924. Öljy vanerille. 46 x 40,5.
- Dia 40 Asetelma 1925. Öljy vanerille. 47 x 38.
- Dia 41 Asetelma 1925. Öljy vanerille. 52 x 45.
- Dia 42 Asetelma 1926. Öljy vanerille. 54 x 43.

- Dia 43 Asetelmaluonnos 1926. Öljy vanerille. 54 x 43.
(Tämä luonnos on maalattu diassa 42 näkyvän
Asetelman kääntöpuolelle).
- Dia 44 Asetelma 1928. Öljy kankaalle. 55 x 46.
- Dia 45 Asetelma 1928. Öljy kankaalle. 55 x 47.
- Dia 46 Hedelmäasetelma 1930. Öljy kankaalle. 47 x 55.
- Dia 47 Asetelma. Öljy vanerille. 48 x 56.
- Dia 48 Asetelma 1931. Öljy kankaalle. 46 x 55.
- Dia 49 Töölönlahdelta 1914. Öljy pahville. 40 x 51.
- Dia 50 Vene rannalla 1914. Akvarelli. 24 x 35,5 (valo-
mitat).
- Dia 51 Maisema 1917. Öljy kankaalle. 43 x 52.
- Dia 52 Maisema 1921. Öljy vanerille. 41,5 x 34.
- Dia 53 Talvimaisema 1917. Öljy kankaalle. 46 x 53.
- Dia 54 Kevättalvea 1917-1918. Öljy kankaalle.
61,5 x 47.
- Dia 55 Maisema 1922. Öljy vanerille. 38,5 x 45.
- Dia 56 Talo metsässä 1923. Öljy vanerille. 54 x 41,5.
- Dia 57 Esikaupunkimaisema 1925. Öljy vanerille.
49,5 x 63,5.
- Dia 58 Luotsinkuja 1927. Öljy kankaalle. 45 x 55.
- Dia 59 Kuja Suursaarella 1931. Öljy kankaalle.
46 x 38.
- Dia 60 Takapiha 1933. Öljy kankaalle. 37 x 45,5.
- Dia 61 Uuno Alanko. Lyijykynä. 17 x 11.
- Dia 62 Aarre Merikanto. Lyijykynä. 22,5 x 19,5.
- Dia 63 Väinö Hervo. Lyijykynä. 22,5 x 19,5.
- Dia 64 Omakuva 1914. Öljy vanerille. 46 x 38,5.
- Dia 65 Mies piippu suussa 1909. Öljy kankaalle.
52 x 37. (Tämä työ kulkee "Omakuvan" nimellä).

- Dia 66 Omakuva 1916. Öljy kankaalle. 65,5 x 45.
- Dia 67 Karvalakkimies. Lennart "Lennu" Brännlundin muotokuva n. 1920. Öljy kankaalle. 61 x 52.
- Dia 68 Omakuva 1920. Öljy kankaalle. 55,5 x 46.
- Dia 69 Omakuva 1922. Öljy pahville. 39 x 33.
- Dia 70 Omakuva 1922. Öljy vanerille. 55,5 x 46,5.
- Dia 71 Omakuva 1922. Öljy vanerille. 46 x 38.
- Dia 72 Omakuva 1930. Öljy kankaalle. 61,5 x 45,5.
- Dia 73 Taiteilija K. Karnakosken muotokuva 1917. Öljy vanerille. 49 x 41.
- Dia 74 Taiteilija Väinö Kamppurin muotokuva 1917. Öljy vanerille. 49 x 41.
- Dia 75 Taiteilija Yrjö Lehtiön muotokuva 1922. Öljy vanerille. 45,5 x 35,5.
- Dia 76 Naisen muotokuva 1919. Öljy kankaalle. 37,5 x 35.
- Dia 77 Naisen muotokuva, Rouva Lönngren 1930. Öljy kankaalle. 63 x 54.
- Dia 78 Professori Kustavi Grotenfeltin muotokuva 1922. Öljy kankaalle. 68 x 62,5.
- Dia 79 Vuorineuvos John Grundströmin muotokuva 1927. Öljy kankaalle. 108,5 x 79 (valomitat).
- Dia 80 Ristiltäotto 1920. Öljy kankaalle. 69 x 74.
- Dia 81 Sömäisten varasto 1930. Öljy kankaalle. 51 x 60.
- Dia 82 Esikaupungista "Lapio". Öljy vanerille. 44 x 56.
- Dia 83 Iltamaisema. Öljy vanerille. 44 x 56. (Tämä maisema on maalattu diassa 82 näkyvän esikaupungimaiseman kääntäpuolelle).

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

SUULLISIA JA KIRJALLISIA TIETOJA ANTANEET

Ilmari Aallon sukulaiset - Aallon sisaren- ja veljentyttäret - Terttu Ahvala, Sirkku Lassinharju, Riitta Salo, Elma Aalto ja Irma Syrjänen, Helsinki.

Lääk. lis. Arne Grahn, Espoo.

Lääk. tri Ralph Gräsbeck, Espoo.

Taidemaalari, professori Erkki Koponen, Helsinki.

Taidemaalari Yrjö Verho.

Leppävirran museo, Leppävirta.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Ilmari Aallon sukulaisilleen Suursaarelta lähettämät postikortit 12.8.1931 ja 20.8.1931.

Armas Gräsbeckin Ilmari Aaltoa koskeva kansio. Omistaa lääk. tri Ralph Gräsbeck, Espoo.

Helsingin evankelisluterilaisten seurakuntien keskusrekisteri.

Kuopion evankelisluterilaisten seurakuntien keskusrekisteri.

Näyttelyluetteloita.

Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun matrikkeli vuosilta 1908-1910.

Valkealan kirkkoherranvirasto, Valkeala.

PAINETUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

- Aarras, Raimo 1980. Edwin Lydén. Taidehistoriallisia tutkimuksia 5. Helsinki.
- A. G-s. Hbl 8.4.1916.
- A. G-s. Salon Strindberg. Aaltos, Matsons och Lindfors' utställning. Hbl 14.10.1916.
- A. G-s. Stenmans konstsalong. Hbl 11.11.1916.
- Ahvenainen, Jorma 1982. Teollistuva Suomi. Suomen taloushistoria 2. Toim. Ahvenainen-Rasila-Pihkala. Helsinki.
- Avattuja näyttelyitä. US 16.10.1932.
- Barskaja, Anna 1984. Paul Cézanne. Maalaustaidetta Neuvostoliiton museoissa. Leningrad.
- Colliander, Tito 1979. Sallinen. Espoo.
- DT 11.11.1913.
- Eero Järnefeltin jättimaisema. HS 26.2.1911.
- Ekspressionisti- ja kubistinäyttely. US 5.1.1915.
- En fri konstakademi - Startad af ett antal yngre konstnärer. Hbl 7.10.1915.
- E. R(ichte)r. HS 10.1.1915.
- E. R(ichte)r. HS 9.4.1916.
- E. R(ichte)r. HS 7.10.1917.
- E. R(ichte)r. HS 17.2.1924.
- E. R(ichte)r. HS 15.3.1930.
- E. R(ichte)r. J.Gummeruksen muotokuva. HS 6.2.1921.
- E. R(ichte)r. Marraskuun ryhmä. Hs 5.2.1923.
- E. R(ichte)r. Marraskuun ryhmän näyttely I. HS 10.12.1918.
- E. R(ichte)r. Marraskuun ryhmän näyttely. HS 23.10.1921.
- E. R(ichte)r. Novembergruppen. HS 5.2.1923.
- E. R(ichte)r. Suomen Taiteilijain syysnäyttely. HS 21.10.1928.

- E. R(ichte)r. Syysnäyttely. HS 18.10.1914
- E. R(ichte)r. Syysnäyttely Stenmanin taidesalongissa.
HS 12.9.1920.
- E. R(ichte)r. Taidehallin näyttelyitä. HS 16.10.1932.
- E. R(ichte)r. Taideyhdistyksen kevätinäyttely. HS 21.4.1914.
- E. R(ichte)r. Vesivärimalauksia. HS 18.5.1921.
- E. S-nen. Suomen Taiteilijain 27. näyttely. Työmies 8.10.1917.
- E. S-nen. Taidehallin näyttelyt. Suomenmaa 16.10.1932.
- Fassmann, Kurt 1971. "Bildnis". Kindlers Malerei Lexikon.
Band VI. Zürich.
- Finländska konstutställningen i Köpenhamn. ÅU 6.12.1919.
- Finska konstnärernas utställning. Hbl 28.9.1914.
- Friedländer, Max J. 1951. Landskapet och andra motiv i
måleriet. Stockholm.
- Göteborgin taulut näytteillä tästä päivästä lähtien.
HS 7.11.1923.
- Heikinheimo, Ilmari (toim.) 1955. Suomen elämäkerrasto.
Porvoo.
- Hellaakoski, Aaro 1945. Maalari ja aihe, eräältä näkökul-
malta katsoen. Suomen taiteen vuosikirja 1945. Porvoo.
- Helsingin Suomalainen reallilyseo 1891-1916 1916. 25-vuotis-
muistojulkaisu. Helsinki.
- Helsingin taidehallissa... HS 5.3.1932.
- "Hiljaiseloa" taiteilijamaailmassa. Iltasanomat 7.8.1933.
- Hos Yrjö Ollila i Kansallisteatteris kupol. Hbl 20.7.1932.
- Hr X. Kubistisk vinterlandskap. Hbl 12.1.1915.
- HS 27.10.1912.
- HS 3.11.1912.
- HS 23.1.1930.
- Hufvudstadsbladet under 50 år 1864-1914. Toim. Egidius
Ginström. Helsingfors 1964.
- Hylättyjen näyttely. Työmies. 8.11.1913.

- Ilmari Aalto. US 30.9.1934.
- Ilmari Aalto död. Hbl 30.9.1934.
- J(almari) L(ahdensuu). Taidenäyttelyt. Iltalehti 3.2.1920.
- J(almari) L(ahdensuu). Taidenäyttelyt. Iltalehti 13.9.1920.
- J(almari) L(ahdensuu). US 23.2.1924.
- Josephson, Ragnar 1975. Konstverkets födelse. Borås.
- Juva, Einari - Juva, Mikko 1967. Suomen kansanhistoria 5.
Keuruu.
- Kojo, Viljo 1921. Suruttomain seurakunta. Hämeenlinna.
- Kojo, Viljo 1960. Taiteen tie on pitkä. Keuruu.
- Konstlexikon. Del II s.a. Göteborg.
- Konstnäremas utställning. Hbl 22.9.1914.
- Konstnärstipendierna. US 17.5.1919.
- Konstutställning. Hbl 3.10.1916.
- Kordelinin lahjoitusvarat. HS 21.1.1920.
- Kordelins testamente. Hbl 4.4.1920.
- Krohn, Alf 1956. Suomalaisia taiteilijaryhmiä II. Marraskuun
ryhmä. Suomen taide vuosikirja 1954-1955. Porvoo.
- Krohn, Eino 1970. Gösta Stenman - löytöretkeilijä taiteen
maailmassa. Porvoo.
- "Kubismi ollut välttämätön..." Iltasanomat 8.8.1933.
- Kuvaamataiteilijoiden stipendi- ja matkarahat. HS 7.5.1921.
- Köpenhamntavlorna. Hbl 27.1.1920.
- Lallukan taiteilijakodin ensimmäiset asukkaat. HS 29.1.1933.
- Lindström, Aune 1963. Ateneumin taidemuseo 1863-1963. Helsinki.
- L.J. Vårutställningen. ÅU 26.4.1914.
- L. W(ennervirta). Marraskuun ryhmä ja Sallisen Hihhulit. Aika
4.2.1920.
- L. W(ennervirta). Marraskuun ryhmän näyttely. US 23.10.1921.

- L. W(ennervirta). Marraskuun ryhmän näyttely. US 6.11.1921.
- L. W(ennervirta). Marraskuun ryhmän näyttely. US 11.2.1923.
- L. W(ennervirta). Stenmanin taidesalongin syysnäyttely.
US 22.9.1920.
- L. W(ennervirta). Stenmanin taidesalongissa. US 9.4.1915.
- L. W(ennervirta). Stenmanin taidesalonki. US 10.1.1915.
- L. W(ennervirta). Suomenmaa 9.3.1930.
- L. W(ennervirta). Vesivärimaalausten näyttely. US 22.5.1921.
- Maalauskilpailu. US 22.3.1932.
- Matti Grundströmin haastattelu 26.9.1986.
- Målarna mot arkitekterna. SvPr 19.2.1930.
- N(ils) Wasastjerna. Uno Alancos utställning i Riddarhuset.
Hbl 31.10.1913.
- Novembergruppen utställer. SvPr 2.2.1923.
- O. O(kkone)n. I. Aallon ja R. Koivun näyttely. US:n Iltalehti
26.5.1919.
- O. O(kkone)n. Marraskuun ryhmän näyttely. US 17.12.1918.
- O. O(kkone)n. Syysnäyttely. UStar 10.10.1917.
- O. O(kkone)n. Taidehallin näyttelyt. US 23.10.1932.
- O. O(kkone)n. Taidenäyttelyt. US 14.10.1916.
- O. O(kkone)n. Taiteilijain syysnäyttely. US 27.10.1928.
- O. O(kkone)n. Taiteilijain vuosinäyttely taidehallissa.
US 6.3.1930.
- Ostoksia Ateneumiin. HS 4.3.1924.
- Pohjoismainen taidenäyttely. US 26.7.1922.
- Pöykkö, Kalevi 1981. Reino Viirilä. Tampereen taidetta ja
taiteilijoita I. Tampere.
- R(abe) E(nckell). NA 1920, vihko 24.
- Rantanen, Johannes 1973. Taiteentutkimuksen historia, kenttä
ja metodologia. Jyväskylän yliopisto. Taiteentutkimuksen lai-
toksen julkaisuja 5. Jyväskylä.

- Reijonen, Tuuli. HS 20.11.1965.
- Riekki, Helena 1982. Kuvataiteilijoiden Kuopio. Kuvataiteilijoiden Kuopio. Toim. Sakari Saarikivi. Kuopio.
- Salava, L. A. 1947. Ilmari Aalto. Muistelma. Suomen taiteen vuosikirja 1947. Porvoo.
- Salla, Irja 1967. Isä ja minä. Porvoo.
- Sarajas-Korte, Salme 1971. Ateneumin taidetta. Keuruu.
- Sarajas-Korte, Salme 1970. Kandinsky ja Suomi I. 1906-1914. Ateneumin taidemuseo. Museojulkaisu. Helsinki. s. 2-14.
- Sarajas-Korte, Salme 1969. Kubismi - radikalismia vai klassis- mia. Kubismin käsityksestä Suomessa 1910-luvulla. Ateneumin taidemuseo. Museojulkaisu. Helsinki. s. 2-16.
- Sarajas-Korte, Salme 1958. "Sällisen vuosikymmen". Suomalainen Suomi; kulttuuripoliittinen aikakauskirja. Helsinki. s. 96-100.
- Sarajas-Korte, Salme 1959. Taisteleva ekspressionismi. Suomen taiteen vuosikirja 1958-1959. Porvoo. s. 58-89.
- Savolainen, Leena 1967. Ilmari Aallon taiteen alkuvaiheita. Ateneumin taidemuseo. Museojulkaisu 1-2/1967. Helsinki.
- S(igrid Schauman). Jubileumsutställning. SvPr 18.3.1932.
- S(igrid Schauman). Konstföreningens vinstkollektion. SvPr 23.5.1934.
- S(igrid Schauman). SvPr 21.2.1924.
- Sigurd Schultz. Ännu en värderättning av den finländska konsten på Göteborgsutställningen. Hbl 4.8.1923.
- Simberg, Guido 1958. Hugo Simberg. Akvarelleja. Porvoo.
- S. J. DPr 14.9.1920.
- Snapphane. En titt i Stenmans Salong. DPr 7.1.1915.
- S. T(andefe)lt. Akvarellutställning. Hbl 19.5.1921.
- S. T(andefe)lt. De refuserades salon. NPr 14.11.1913.
- S. T(andefe)lt. Finska konstnärernas jubileumsutställning. Hbl 13.3.1932.
- S. T(andefe)lt. Hbl 21.10.1917.

- S. T(andefe)lt. Hbl 24.2.1924.
- S. T(andefe)lt. Höstutställningen. 28.10.1928.
- S. T(andefe)lt. Höstutställningen hos Stenmans. Hbl 19.9.1920.
- S. T(andefe)lt. Konstnärernas 38de utställning. Hbl 9.3.1930.
- S. T(andefe)lt. Målarförbundet. Hbl 21.10.1932.
- S. T(andefe)lt. Novembergruppen. Stenmans konstsalong.
Hbl. 5.2.1920.
- S. T(andefe)lt. Utställningen i Ateneum. Novembergruppen.
Hbl 13.12.1918.
- Stenmanin syysnäyttely. Iltalehti 18.9.1920.
- Stenmanin taidesalongin näyttely. US 17.6.1922.
- Suomalaisia taiteilijoita Pariisiin. HS 10.4.1920.
- Suomalaisia taiteilijoita Pariisissa. US 4.5.1920.
- Suomen sanomalehtimiehet. Henkilötietoja Suomessa nykyään toimivista sanomalehtimiehistä. Toim. Heikki Koivula.
Helsinki 1925.
- Suomen taideakatemia. US 7.12.1933.
- Suomen taidetta Viroon. HS 11.11.1930.
- Suomen Taideyhdistyksen stipendit ja saajat. US 25.5.1924.
- Suomen Taiteilijain 30:nteen syysnäyttelyyn. US 7.12.1920.
- Suomen Taiteilijain 31. näyttelyyn. HS 17.11.1921.
- Suomen Taiteilijain XXXIX vuosinäyttely. HS 28.2.1931.
- Suomen Taiteilijoiden vuosinäyttely. HS 28.2.1930.
- Sålda konstverk. Hbl 14.10.1916.
- Taidekatsaus. Vesivärimaalausnäyttely. US 11.3.1919.
- Taideyhdistyksen apurahat jaettu. HS 27.5.1933.
- Taiteilijaimme kevätinäyttely. HS 19.2.1931.
- Taiteilijain syysnäyttely. HS 29.10.1922.
- Taiteilijain vuosinäyttely. ILtasanomat 24.3.1933.
- Taiteilijaseuran vuosinäyttely II. US 9.10.1924.
- Taiteilijaseuran stipendit jaettu. HS 14.12.1931.

- Taiteilijaseuran syyskokous. US 28.10.1923.
- Taiteilijaseuran vuosikokouksessa. US 29.10.1930.
- Taiteilijat ja grafiikka. HS 18.2.1931.
- Taiteilijoita Tallinnaan. US 22.11.1930.
- Tampereen museon avajaisnäyttely. Ajan Sana 28.9.1931.
- Till Finska Konstnärernas 29:de utställning. Hbl 20.9.1919.
- Till konstnärernas årutställning. Hbl 25.2.1930.
- Tirranen, Hertta (toim.) 1955. Suomen taiteilijoita Alvar
Cawénista Wainö Aaltoseen. Elämäkertoja. Porvoo.
- "Toivomme, että Suomen ja Viron..." US 18.12.1930.
- T. R. "Ei hevin unohdu". UM 4/1976.
- Tulenkantajat 1933/4.
- Tänään kysimme Stenmanilta. Iltalehti 13.10.1921.
- Understöden för bildande konst. Hbl 22.5.1921.
- Understöd och stipendier ur Kordelinska fonden. Hbl 7.11.1924.
- Uusi Aura 14.11.1913.
- Vaittinen, Seppo 1974. Aatteiden murrokset. Sata suomalaisen
kulttuurin vuotta 1870-luvulta nykyaikaan. Pekka
Suhonen et al. Porvoo.
- Valkonen, Markku. "Viikon vihje". HS 13.5.1971.
- Valkonen, Olli - Valkonen, Markku 1985. Suomen taide -
murroskausi. Porvoo.
- Valtion kuvaamataidelautakunta. HS 2.5.1924.
- Valtion kuvaamataiteellinen asiantuntijalautakunta.
US 21.2.1932.
- Valtion kuvaamataiteilijastipendit. HS 2.4.1924.
- Valtion matkastipendi- ja apurahat kuvaamataiteilijoille.
HS 20.5.1919.
- Valtion ostamat taideteokset. US 25.3.1932.

- Vanni, Sam 1986. Brondalaisia 30-luvulla. Taide enemmän kuin elämä. Toim. Koponen - Tissari - Ahtokari. Helsinki. s. 40.
- Vartio, Marja-Liisa 1955. Ilmari Aalto. Suomen taiteilijoita Alvar Cawénista Wäinö Aaltoseen. Elämäkertoja. Toim. Hertta Tirranen. Porvoo.
- Vehmas E. J. 1953. The November Group. Art in Finland. Survey of a century. Ed. Alf Krohn. Helsinki.
- Vid Novembergruppens utställning, Hbl 6.2.1923.
- 40-vuotisjuhlanäyttely. HS 11.2.1932.
- Wennervirta, Ludvig 1925. Marcus Collin. Katsaus maalaustai-teeseemme vuosina 1900-1920. Helsinki.
- Å pågående utställning i Salon Strindberg. Hbl 25.10.1916.
- Ögonblicksbilder från Göteborgsutställningen. Hbl 3.8.1923.

Käytetyt lyhenteet:

DPr	=	Dagens Press
DT	=	Dagens Tidning
HS	=	Helsingin Sanomat
Hbl	=	Hufvudstadsbladet
NA	=	Nya Argus
NPr	=	Nya Pressen
SvPr	=	Svenska Pressen
UM	=	Uusi maailma
UStar	=	Uusi Suometar
US	=	Uusi Suomi
ÅU	=	Åbo Underrättelsen

ILMARI AALLON TEOSTEN LUETTELO

1. NAISTUTKIELMA. 1908. Hiili paperille. 59 x 47,5. Merk. oa I. Aalto -08. Ralph Gräsbeck, Espoo.
2. MIES PIIPPU SUUSSA. 1909. Öljy kankaalle. 52 x 37. Merk. va I. Aalto -09. Satakunnan museo, Pori.
3. ASETELMA. 1910. Öljy kankaalle. 48 x 40. Merk. va I. Aalto -10. Yksityiskokoelma.
4. KAMIINA. 1913. Öljy kankaalle. 65 x 49. Merk. oa. I. Aalto -13. Ralph Gräsbeck, Espoo.
5. TÖÖLÖNLAHDELTA. 1914. Öljy pahville. 40 x 51. Merk. oa I. Aalto -14. Didrichsenin taidesäätiö, Helsinki.
6. PURJEET. 1914. Öljy kankaalle. 38,5 x 42,5. Merk. oa I. Aalto -14. Marie-Louise Adlercreutz, Helsinki.
7. KELLOT. 1914. Öljy kankaalle. 50 x 40. Merk. oa I. Aalto -14. Ateneumin taidemuseo, Helsinki.
8. TALO. 1914. Öljy kankaalle. 40 x 35,5. Merk. oa I. Aalto -14. Marie-Louise Adlercreutz, Helsinki.
9. VENE RANNALLA. 1914. Vesiväri. 25 x 36. Merk. va I. Aalto -14. Mikkelin taidemuseo, Mikkelä.
10. OMAKUVA. 1914. Öljy pahville. 46 x 38,5. Merk. vy I. Aalto -14. Marie-Louise Adlercreutz, Helsinki.
11. MAISEMA. 1914. Öljy kankaalle. 38,5 x 50,5. Merk. oa I. Aalto - 14. Yksityiskokoelma.
12. ESIKAUPUNKIMAISEMA. 1914. Öljy kankaalle. 54 x 42. Merk. oa I. Aalto - 14. Yksityiskokoelma.
13. MUNKKINIEMESTÄ. 1915. Guassi/vesiväri. 35 x 44,5 (valomitat). Merk. oa I. Aalto X-15. Aineen kuvataidesäätiö, Aineen taidemuseo, Tornio.
14. KUBISTINEN SOMMITELMA. 1915. Öljy kankaalle. 49,5 x 38,5. Merk. oa -15 I. Aalto. Ateneumin taidemuseo, Helsinki.
15. MAISEMA. 1915. Öljy kankaalle 44 x 55. Merk. va I. Aalto -15. Mikkelin taidemuseo, Mikkelä.

16. MÄNTYJEN LOMASTA SIINTÄVÄ JÄRVI. 1915. Vesiväri. 32 x 41. Hiekan taidemuseo, Tampere.
17. RAJUILMA. 1915. Öljy kankaalle. 45 x 55,4. Merk. oa -15. I. Aalto. Kuopion taidemuseo, Kuopio.
18. NÄKYMÄ KESÄISELTÄ KOLILTA. 1915. Öljy. 42 x 72. Hiekan taidemuseo, Tampere.
19. OMAKUVA. 1915. Öljy. 53 x 44. Merk. oa 2.6.-15. Tampereen nykytaiteen museo, Tampere.
20. KUBISTINEN SOMMITELMA. 1915. Öljy pahville. 50 x 39. Merk. oa I. Aalto -15. Didrichsenin taidesäätiö, Helsinki.
21. MUOTOKUVA. 1915. Vesiväri. 45 x 32. Hiekan taidemuseo, Tampere.
22. SATEEN JÄLKEEN. 1916. Vesiväri. 30 x 22. Merk. va I. Aalto -16. Sirkku Lassinharju, Helsinki.
23. NAISEN MUOTOKUVA I. TYTTÖ. 1916. Öljy kankaalle. 81 x 69. Merk. va I. Aalto -16. Helsingin kaupungin taidemuseo, Helsinki.
24. KUBISTINEN ASETELMA. 1916. Öljy kankaalle. 70 x 55. Merk. va I. Aalto -16. Helsingin kaupungin taidemuseo, Helsinki.
25. OMAKUVA. 1916. Öljy kankaalle. 65,5 x 54. Merk. oa I. Aalto -16. Arne Grahn, Espoo.
26. KEVÄTAURINKO. 1916. Öljy vanerille. 41,5 x 38. Merk. oa I. Aalto -16. Ane Gyllenbergin kokoelma, Helsinki.
27. ASETELMA. 1916. Öljy vanerille. 54 x 42. Merk. oa I. Aalto -16. Helsingin kaupungin taidemuseo, Helsinki.
28. VESIKANNU JA LASI. 1916. Öljy vanerille. 51 x 35. Merk. va I. Aalto -16. Varkauden kaupunginhallitus, Varkaus.
29. MAISEMA. 1917. Öljy kankaalle. 57 x 58. Merk. va I. Aalto -17. Touko Palojoki, Pori.
30. SUOMALAINEN MAISEMA. 1917. Vesiväri. 31 x 38. Merk. oa -17 I. Aalto. Porin taidemuseo, Pori.
31. METSÄINEN MAISEMA. 1917. Öljy kankaalle. Merk. oa I. Aalto -17. Mikkelin taidemuseo, Mikkelä.
32. PILVINEN SYYSMAISEMA. N. 1917. Öljy kankaalle. 41,3 x 45,2. Merk. oa I. Aalto. Kuopion taidemuseo, Kuopio.
33. TAITEILIJAN K. KARNAKOSKEN MUOTOKUVA. 1917. Öljy vanerille. 50,1 x 41,1. Kuopion taidemuseo, Kuopio.

34. TAITEILIJJA VÄINÖ KAMPPURIN MUOTOKUVA. 1917. Öljy vanerille. 50,2 x 42. Kuopion taidemuseo, Kuopio.
35. VANHAA HELSINKIÄ. 1917. Öljy vanerille. 41 x 38,5. Merk. va I. Aalto -17. Marie-Louise Adlercreutz, Helsinki.
36. MAISEMA. 1917. Vesiväri. 28,5 x 39. Merk. oa I. Aalto -17. Yksityiskokoelma, Helsinki.
37. AURINGONSÄTEITÄ PILVIEN VÄLISTÄ. 1917. Öljy kankaalle. 27 x 33. Merk. oa I. Aalto -17. Kokoelma Wulff, Kauniainen.
38. MAISEMA. 1917. Öljy vanerille. 40,5 x 30. Merk. va I. Aalto -17. Marie-Louise Adlercreutz, Helsinki.
39. MAISEMA. 1917. Öljy vanerille. 41 x 51,5. Merk. oa I. Aalto -17. Riitta Salo, Helsinki.
40. TALVIMASEMA. 1917. Öljy kankaalle. 46 x 53. Merk. oa I. Aalto -17. Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki.
41. MAISEMA. 1917. Vesiväri. 33,5 x 31. Merk. va I. Aalto -17. Nelimarkka-museo, Alajärvi.
42. TIE. 1917. Öljy kankaalle. 46 x 55. Merk. va I. Aalto -17. Nelimarkka-museo, Alajärvi.
43. MAISEMA. 1917. Öljy kankaalle. 43 x 52. Merk. va I. Aalto -17. Helsingin kaupungin taidemuseo, Helsinki.
44. MAISEMA. 1917. Vesiväri. 31 x 38. Merk. va I. Aalto -17. Bjarne Gorschnik, Salo.
45. ASETELMA. 1917. Öljy kankaalle. 67 x 57. Merk. oa -17 I. Aalto. Kokoelma Wulff, Kauniainen.
46. KEVÄTTALVEA. 1917-1918. Öljy kankaalle. 61,5 x 47. Merk. oa I. Aalto. Mikkelin taidemuseo, Mikkelä.
47. MAISEMA. 1918. Vesiväri. 32 x 38. Merk. va I. Aalto -18. Yksityiskokoelma.
48. MAISEMA. 1918. Vesiväri. 30 x 37. Merk. va I. Aalto -18. Pentti Keynäs, Helsinki.
49. TUULINEN PÄIVÄ. 1918. Vesiväri. 39,5 x 23. Yrjö A. Jäntin taidekokoelma, Porvoo.
50. SATAMAKUVA. 1918. Vesiväri. 30 x 38. Yksityiskokoelma.
51. SATEINEN SÄÄ. 1918. Vesiväri. 26,5 x 34,5. Ateneumin taidemuseo, Helsinki.

52. MAISEMA. 1918. Vesiväri. 30 x 36,5 (valomitat). Merk. va I. Aalto -18. Yksityiskokoelma.
53. SUOMENLINNASTA. 1918. Vesiväri. 33 x 27 (valomitat). Merk. va I. Aalto -18. Aineen kuvataidesäätiö, Aineen taidemuseo, Tornio.
54. PULLO- JA RUUKKUASETTELMA. 1918. Öljy kankaalle. 58,5 x 51,5. Merk. va -18 I. Aalto. Ane Gyllenbergin kokoelma, Helsinki.
55. KALKINPOLTTIMO. 1919. Öljy vanerille. 40 x 48. Merk. oa I. Aalto -19. Yksityiskokoelma.
56. NAISEN MUOTOKUVA. 1919. Öljy kankaalle. 37,5 x 35. Merk. oa I. Aalto. Arne Grahn, Espoo.
57. KALKINPOLTTIMO. 1919. Öljy vanerille. 55 x 60,5. Merk. oa I. Aalto -19. Marie-Louise Adlercreutz, Helsinki.
58. PULLO- JA RUUKKUASETTELMA. 1919. Öljy kankaalle. 60,5 x 50. Merk. va -19 I. Aalto. Mikkelin taidemuseo, Mikkeli.
59. ASETTELMA. 1919. Öljy vanerille. 45,5 x 61. Merk. oa I. Aalto -19. Arne Grahn, Espoo.
60. TÖÖLÖ. 1919. Vesiväri. 32 x 37,5. Merk. oa -19 I. Aalto. Malmö museum, Malmö.
61. UUNO KLAMI. 1920-luku. Hiili paperille. 31 x 30,5. Yrjö A. Jäntin taidekokoelma, Porvoo.
62. SATAMA. 1920-luku. Vesiväri. 38 x 28. Merk. va I. Aalto. O. Biström, Helsinki.
63. OMAKUVA. 1920. Öljy vanerille. 56 x 46. Marie-Louise Adlercreutz, Helsinki.
64. YÖVIERAS I. KIINAAJA. 1920. Öljy kankaalle. 60 x 80. Merk. oa I. Aalto -20. Pohjanmaan museo, Vaasa.
65. OMAKUVA. 1920. Öljy vanerille. 55,5 x 46. Ateneumin taidemuseo, Helsinki.
66. KARVALAKKIMIES I. LENNART "LENNU" BRÄNNLUNDIN MUOTO-KUVA. N. 1920. Öljy kankaalle. 61 x 52. Ateneumin taidemuseo, Helsinki.
67. RISTILTÄOTTO. 1920. Öljy kankaalle. 69 x 74. Merk. oa KALLELLE I. Aalto -20. Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki.

68. PULLOJA. 1921. Öljy vanerille. 45 x 37. Merk. va I. Aalto. Aares Salli, Espoo.
69. MAISEMA. 1921. Vesiväri. 29 x 37. Merk. oa -21 I. Aalto. Ralph Gräsbeck, Espoo.
70. MAISEMA "FUNKISTALOT". Vesiväri. 29 x 37. Ralph Gräsbeck, Espoo. (Tämä Maisema on maalattu edellisen Maiseman 1921 kääntöpuolelle.)
71. PIISPA JAAKKO GUMMERUKSEN MUOTOKUVA. 1921. Öljy kankaalle. 83 x 65. Merk. va I. Aalto -21. Pohjois-Pohjalainen osakunta, Helsinki.
72. MAISEMA. 1921. Öljy vanerille. 41,5 x 34. Arne Grahn, Espoo.
73. MAISEMA. 1921. Öljy vanerille. 43 x 50,5. Merk. oa -21 I. Aalto. Arne Grahn, Espoo.
74. ASETELMA. 1921. Öljy vanerille. 43,5 x 45,5. Merk. oa I. Aalto -21. Arne Grahn, Espoo.
75. ASETELMA. 1921. Öljy vanerille. 57 x 46. Merk. oa I. Aalto -21. Ateneumin taidemuseo. Helsinki.
76. KANAVAMAISEMA. 1922. Öljy kankaalle. 46,5 x 61,5. Merk. va I. Aalto -22. Pertti Niemistö, Helsinki.
77. ASETELMA. 1922. Öljy pahville. 43 x 50. Merk. oa -22 I. Aalto. Pohjanmaan museo, Vaasa.
78. OMAKUVA. 1922. Öljy vanerille. 46 x 38. Merk. oa I. Aalto -22. Ralph Gräsbeck, Espoo.
79. MAISEMA. 1922. Öljy vanerille. 38,5 x 47. Merk. oa I. Aalto -22. Ralph Gräsbeck, Espoo.
80. MAISEMA. 1922. Öljy vanerille. 38,5 x 45. Merk. va I. Aalto -22. Ralph Gräsbeck, Espoo.
81. TAITEILIJA YRJÖ LEHTIÖN MUOTOKUVA. 1922. Öljy vanerille. 47 x 39. Ralph Gräsbeck, Espoo.
82. OMAKUVA. 1922. Öljy vanerille. 55,5 x 46,5. Merk. va I. Aalto -22. Ateneumin taidemuseo, Helsinki.
83. PROFESSORI KUSTAVI GROTFELTIN MUOTOKUVA. 1922. Öljy kankaalle. 68 x 62,5. Merk. oa I. Aalto -22. Viipurilainen osakunta, Helsinki.
84. LUKEVA MIES. 1922. Öljy vanerille. 79 x 68. Merk. va I. Aalto -22. Yksityiskokoelma.

85. OMAKUVA. 1923. Öljy vanerille. 54,5 x 42. Merk. oa I. Aalto -23. Ateneumin taidemuseo, Helsinki.
86. TALO METSÄSSÄ. 1923. Öljy vanerille. 54 x 41,5. Merk. ka I. Aalto -23. Marie-Louise Adlercreutz, Helsinki.
87. ASETELMA. 9123. Öljy vanerille. 50 x 53. Merk. oa I. Aalto -23. Lahden taidemuseo, Lahti.
88. ASETELMA. 1924. Öljy vanerille. 62,5 x 51. Merk. va I. Aalto -24. Yksityiskokoelma.
89. MAISEMA SUURSAARELTA. 1924. Öljy vanerille. 46 x 54. Merk. oa -24 I. Aalto. Arne Grahn, Espoo.
90. ASETELMA. 1924. Öljy. 40 x 45. Merk. oa I. Aalto -24. Marja Talsi. Karhula.
91. ASETELMA. 1924. Öljy vanerille. 46 x 40,5. Merk. I. Aalto -24. Ateneumin taidemuseo, Helsinki.
92. ASETELMA. 1925. Öljy vanerille. 57 x 49. Merk. oy I. Aalto -25. Didrichsenin taidesäätiö, Helsinki.
93. MAISEMA. 1925. Öljy vanerille. 42 x 55,5. Ateneumin taidemuseo, Helsinki.
94. ASETELMA. 1925. Öljy vanerille. 52 x 45. Merk. oa -25 I.a.A. Helsingin kaupungin taidemuseo, Helsinki.
95. ASETELMA. 1925. Öljy vanerille. 47 x 38. Merk. va I. Aalto -25. Mikkelin taidemuseo, Mikkelä.
96. ESIKAUPUNKIMASEMA. 1925. Öljy vanerille. 49,5 x 63,5. Merk. oa -25. I. Aalto. Aineen kuvataidesäätiö, Aineen taidemuseo, Tornio.
97. ASETELMA. 1926. Öljy vanerille. 54 x 43. Merk. oa I. Aalto -26. Arne Grahn, Espoo.
98. ASETELMALUONNOS. Öljy vanerille. 54 x 43. Arne Grahn, Espoo. (Tämä luonnos on maalattu edellisen Asetelman 1926 kääntöpuolelle.)
99. ASETELMA. 1926. Öljy. 54 x 42. Merk. oa I. Aalto -26. Yksityiskokoelma.
100. ASETELMA. 1926. Öljy vanerille. 54 x 42. Merk. oa -26 I. Aalto. Rolf Heinonen, Helsinki.
101. ASETELMA. 1926. Öljy kankaalle. 51,5 x 54,5. Merk. oa I. Aalto -26. Yksityiskokoelma.

102. KYLÄ SUURSAARESSA. 1926. Öljy. 45 x 49. Merk. oa I. Aalto -26. Yksityiskokoelma.
103. NÄYTTÉLIJÄ HEIKKI TUOMISEN MUOTOKUVA. 1926. Öljy. 69 x 54. Hiekan taidemuseo, Tampere.
104. ASETELMA. 1927. Öljy kankaalle. 50,5 x 40,5. Merk. oa I. Aalto -27. Etelä-Karjalan taidemuseo, Lappeenranta.
105. MAISEMA. 1927. Öljy vanerille. 43 x 50. Merk. oa I. Aalto. Yksityiskokoelma.
106. ASETELMA. 1927. Öljy kankaalle. 54 x 55. Merk. va I. Aalto -27. Touko Palojoki, Pori.
107. LUOTSINKUJA. 1927. Öljy kankaalle. 46,2 x 55,4. Merk. oa I. Aalto -27. Kuopion taidemuseo, Kuopio.
108. ASETELMA. 1927. Öljy. 54 x 43,5. Yksityiskokoelma.
109. VUORINEUVOS JOHN GRUNDSTRÖMIN MUOTOKUVA. 1927. Öljy kankaalle. 108,5 x 79,5 (valomitat). Merk. va I. Aalto -27. Matti Grundström, Espoo.
110. MAISEMA. 1928. Öljy kankaalle. 45 x 55. Merk. oa I. Aalto -28. Yksityiskokoelma.
111. ASETELMA. 1928. Öljy kankaalle. 55 x 46. Merk. va -28 I. Aalto. Ralph Gräsbeck, Espoo.
112. KIRJOJA PÖYDÄLLÄ. 1928. Öljy kankaalle. 62 x 51. Merk. oa I. Aalto -28. Ateneumin taidemuseo, Helsinki.
113. ASETELMA. 1928. Öljy kankaalle. 55 x 47. Merk. oa -28 I. Aalto. Aineen kuvataidesäätiö, Aineen taidemuseo, Tornio.
114. ASETELMA. 1928. Öljy kankaalle. 55 x 46. Merk. oa - 28 I. Aalto. Bjarne Gorschelnic, Salo.
115. ASETELMA. 1928. Öljy kankaalle. 55 x 46. Merk. va I. Aalto -28. Helsingin kaupungin taidemuseo, Helsinki.
116. SUURSAAREN TALOJA. 1928. Öljy kankaalle. 45 x 55,5. Merk. oa I. Aalto -28. Etelä-Karjalan taidemuseo, Lappeenranta.
117. AALLONMURTAJA. 1930. Öljy kankaalle. 53 x 45. Merk. oa I. Aalto -30. Ralph Gräsbeck, Espoo.
118. ASETELMA. 1930. Öljy kankaalle. 61 x 50,5. Merk. oa I. Aalto -30. Marie-Louise Adlercreutz, Helsinki.

119. JOKIMAISEMA RAKENNUKSINEEN. 1930. Öljy kankaalle. 38 x 46,5. Ateneumin taidemuseo, Helsinki.
120. HEDELMÄASETELMA. 1930. Öljy kankaalle. 47 x 55. Merk. oa I. Aalto -30. Oulun taidemuseo, Oulu.
121. OMAKUVA. 1930. Öljy kankaalle. 61,5 x 45,5. Merk. va I. Aalto -30. Rouva Karjalainen, Helsinki.
122. RIIPPUVA LINTU. 1930. Öljy kankaalle. 57 x 46. Merk. va I. Aalto -30. Ralph Gräsbeck, Espoo.
123. SÖRNÄISTEN VARASTO. 1930. Öljy kankaalle. 51 x 60. Merk. oa I. Aalto -30. Osuuskunta EKA, Helsinki.
124. ASETELMA. 1930. Öljy. 60 x 50. Tikanojan taidekoti, Vaasa.
125. NAISEN MUOTOKUVA. ROUVA LÖNNGREN. 1930. Öljy kankaalle. Merk. oy I. Aalto -30. Ateneumin taidemuseo, Helsinki.
126. ASETELMA. 1931. Öljy kankaalle. 51,5 x 40,5. Merk. oa -31 I. Aalto. Yksityiskokoelma.
127. OMAKUVA. 1931. Öljy kankaalle. 46 x 38. Merk. oa I. Aalto -31. Yksityiskokoelma.
128. ASETELMA. 1931. Öljy kankaalle. 44 x 53,5 (valomitat). Merk. va I. Aalto -31. Heikki Solin, Espoo.
129. SUURSAAREN MAISEMA. 1931. Öljy vanerille. 39 x 47,5. Merk. va I. Aalto -31. Irma Syrjänen, Helsinki.
130. MAJAKKA. 1931. Öljy. 38,5 x 47. Yksityiskokoelma.
131. ASETELMA. 1931. Öljy kankaalle. 46 x 55. Merk. oa I. Aalto -31. Aineen kuvataidesäätiö, Tornio.
132. KYLÄKATU. 1931. Öljy. 46 x 55. Yksityiskokoelma.
133. KUJA SUURSAARELLA. 1931. Öljy kankaalle. 46 x 38. Merk. oa -31 I. Aalto. Mikkelin taidemuseo, Mikkelä.
134. VALLILAN KIRKKO. 1931. Öljy. 55 x 46. Merk. oa -31 I. Aalto. Yksityiskokoelma.
135. ASETELMA. 1931. Öljy kankaalle. 46 x 55. Merk. oa I. Aalto -31. Arne Grahn, Espoo.
136. IMPAN AKKA. 1932. Öljy kankaalle. 82 x 61,5. Merk. oa I. Aalto -32. Rouva Karjalainen, Helsinki.
137. ASETELMA. 1932. Öljy kankaalle. 65 x 55,5. Merk. oa I. Aalto -32. Ateneumin taidemuseo, Helsinki.

138. TAKAPIHA. 1933. Öljy kankaalle. 37 x 45,5. Ralph Gräsbeck, Espoo.
139. ISTUVA TYTTÖ. 1933. Öljy kankaalle. 73 x 60. Ateneumin taidemuseo, Helsinki.
140. OMAKUVA. Öljy pahville. 39 x 33. Pohjanmaan museo, Vaasa.
141. ESIKAUPUNGISTA "LAPIO". Öljy vanerille. 44 x 56. Helsingin kaupungin taidemuseo, Helsinki.
142. ILTAMAISEMA. Öljy vanerille. 44 x 56. Helsingin kaupungin taidemuseo, Helsinki. (Tämä maisema on maalattu edellisen esikaupunkimaiseman kääntöpuolelle.)
143. ASETELMA. Öljy vanerille. 48 x 56. Rouva Karjalainen, Helsinki.
144. MAISEMA. Öljy vanerille. 42 x 53,5. Marie-Louise Adlercreutz, Helsinki.
145. ASETELMA. Öljy vanerille. 42 x 53,5. Marie-Louise Adlercreutz, Helsinki. (Tämä Asetelma on maalattu edellisen Maiseman kääntöpuolelle.)
146. OMAKUVA. Öljy vanerille. 48,5 x 41. Marie-Louise Adlercreutz, Helsinki.
147. KALA-ASETELMA. Öljy kankaalle. 70 x 55. Ralph Gräsbeck, Espoo.
148. MAISEMA. Öljy vanerille. 33 x 41. Terttu Ahvala, Helsinki.
149. SAVOLAINEN MAISEMA. Öljy vanerille. 33 x 42. Yksityiskokoelma.
150. NAISEN MUOTOKUVA. Öljy vanerille. 40,5 x 33. Merk. oa I. Aalto. Yksityiskokoelma.
151. TYTÖN PÄÄ. Hiili paperille. 42 x 32,5. Merk. ka I. Aalto. Ane Gyllenbergin kokoelma, Helsinki.
152. NAISTUTKIELMA. Hiili paperille. 36 x 26,5. Merk. oa I. Aalto. Marie-Louise Adlercreutz, Helsinki.
153. NAISTUTKIELMA. Liitu paperille. 36,5 x 25. Ralph Gräsbeck, Espoo.
154. NAISTUTKIELMA. Liitu paperille. 32,5 x 24. Ralph Gräsbeck, Espoo.

155. NAISTUTKIELMA. Lyijykynä paperille. 35,5 x 27 (valomitat). Marie-Louise Adlercreutz, Helsinki.
156. UUNO ALANKO. Lyijykynä paperille. 17 x 11. Marie-Louise Adlercreutz, Helsinki.
157. ESTER HELENIUS. Lyijykynä paperille. 22,5 x 19,5. Marie-Louise Adlercreutz, Helsinki.
158. KAAPO VIRTANEN. Lyijykynä paperille. 23,5 x 20. Marie-Louise Adlercreutz, Helsinki.
159. KAAPO VIRTANEN. Lyijykynä paperille. 23,5 x 20. Marie-Louise Adlercreutz, Helsinki. (Tämä työ on hieman muunneltu versio edellisestä.)
160. AARRE MERIKANTO. Lyijykynä paperille. 22,5 x 19,5. Marie-Louise Adlercreutz, Helsinki.
161. VÄINÖ HERVO. Lyijykynä paperille. 22,5 x 19,5. Marie-Louise Adlercreutz, Helsinki.
162. ALI MUNSTERHJELM. Lyijykynä paperille. 23,5 x 20. Marie-Louise Adlercreutz, Helsinki.
163. VIKTOR MALMBERG. Lyijykynä paperille. 20,5 x 17,5. Marie-Louise Adlercreutz, Helsinki.
164. YRJÖ RAMSTEDT. Lyijykynä paperille. 16,5 x 14,5. Merk. I. A. Ateneumin taidemuseo, Helsinki.
165. OMAKUVA PROFIILISSA. Lyijykynä paperille. 17,5 x 15. Ateneumin taidemuseo, Helsinki.

Teosten mitat on ilmoitettu senttimetreissä, korkeus ensin.

Käytetyt lyhenteet: Merk. = merkintä
va = vasemmalla alhaalla
vy = vasemmalla ylhäällä
oa = oikealla alhaalla
oy = oikealla ylhäällä
ka = keskellä alhaalla

"Kubismi ollut välttämätön..."

Ilmari Aallon haastattelu Iltasanomissa 8.8.1933.

"Niinkuin tieteessä on saatu uusia tuloksia ja lähtökohtia, joista tiede voi koota uuden, tämän hetkisen filosofisen maailmankatsomuksen, niin on myöskin taiteessa asianlaita.

- Väri on asia, joka ei vielä koskaan ole saanut sille kuuluvaa arvoaan. Nykyisin vasta tajutaan, mitkä suuret ja äärettömät mahdollisuudet maalaustaide siinä omaa.

Kompositioista ja yleensä kaikesta, mille renessanssimestarit taiteensa rakensivat, aletaan vasta meidän päivinäme tajuta niin kuin mitä he tekivät. Tällä suunnattoman pitkällä väliajalla on taide ollut siitä kaikesta enimmältä osaltaan tietämätön. Tietämättömyys ja väärä matkimistapa, ne ovat "oikean taiteen arvoa ja merkitystä" vahingoittaneet, eivätkä niinkään "nuoret taiteilijat mielettömällä kokeiluillaan".

Että kehitys tavallaan katkesi, että se sitten ohjautui niin monille urille, hapuillen, etsien ja myös silloin tällöin oikeaan osuen, johtui nähtävästi osaksi siitä, että renessanssin maalarit oppilaineen veivät tietonsa ja taitonsa hautaan, ilman että ne pääsivät muodostumaan yleisiksi perinneeiksi.

Taiteen vapauttamisen taistelussa jouduttiin sitten aina kubismin saakka. Se olikin meidän päiviemme taiteilijoille välttämätön oppitunti. Asia yksinkertaisesti oli niin, että täytyi uudelleen päästä alkamaan alusta ja oppia uudelleen tuntemaan värit ja maalaaminen, sillä maalaustaiteestahan oli kysymys. Impressionistisen puhdistuksen jälkeen on jo lopultakin kertynyt niin paljon rakennusainetta, että

voimme vähitellen odottaa jo niitä, joilla on älyä käyttää kaikkia uusia mahdollisuuksia, joista vielä viime vuosisadan suuruuksilla, joihin yleinen mielipide niin mielellään nojautuu, ei vielä ollut.

Ehkä sellainen mies on Campigli, täälläkin nähty italialainen, jonka maalaukset osoittavat harvinaisen syvää tunnetta ja joka on jo tullut vanhojen mestarien tasolle.

Mitä on naturalismi muuta kuin helppoa, joskin kätevää oppilastyötä. Se on sellaisenaan kylläkin hyvää, mutta - vasta siitä taide alkaa.

Taiteilijan on taisteltava väreillään niin kauan, että hän on saavuttanut synteisiin. Taidetta on kuva vasta silloin, kun siinä on ihmisen elävä henki mukana."