

Tiina Koivulahti ja Maarit Hakkarainen

**KUOPION TAIDEMUSEON  
TOIVOLAN KOKOELMAN  
VANHA EUROOPPALAINEN  
TAIDE**

Pro gradu –tutkielma  
Jyväskylän yliopisto  
taidehistorian laitos  
S1 2000

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos Taidehistorian laitos
Tekijä Tiina Koivulahti ja Maarit Hakkarainen	
Työn nimi Kuopion taidemuseon Toivolan kokoelman vanha eurooppalainen taide	
Oppiaine taidehistoria	Työn laji pro gradu -tutkielma
Aika Sl. 2000	Sivumäärä 195
<p><b>Tiivistelmä - Abstract</b></p> <p>Tutkielma käsittelee Kuopion taidemuseoon testamentatun Toivolan taidekokoelman vanhaa eurooppalaista taidetta. Kokoelman kerääjä oli suurlähettiläs Urho Toivola, joka kartutti taidekokoelmaansa 1920-luvulta vuoteen 1960 asti. Tutkielmassa käsitellään kokoelman kerääjän henkilöhistoriaa ja keräysmotiiveja.</p> <p>Toivolan kokoelman teokset esittelevät eurooppalaista taidetta myöhäiskeskiajalta 1900-luvulle saakka. Tutkimuskohteenamme oli kokoelman 10 attribuointamattomaa teosta ja niillä Manet signeerattu maalaus.</p> <p>Tutkitut teokset:</p> <p>Pyhä Anna - puinen myöh. keskiaik. mahd. flaamilainen alttarikaappiveistos.</p> <p>Kalastaja - 1800-l:n alun maisemamaal., jossa sekä müncheniläisen että Norwichin koulukunnan piirteitä.</p> <p>Kyläpuoskari - 1600-l:n alankomaal. laatukuvamaalaus. Tulkitseva kopio Adriaen Brouwerin Dorfbaderstube-teoksesta.</p> <p>Majatalo - 1600-l:n alun maisemamaal. Tehty Roelandt Saveryn piirroksen pohjalta.</p> <p>Vanhan miehen muotokuva - tsekkiläisen Vojtech Hynaisin maalaus 1800-l:n lopulta.</p> <p>Abrahamin uhri - itäeurooppalainen kansanomainen kirkko-interiörimaalaus.</p> <p>Taistelukohtaus - 1600-l:n lopun alankomaal. Jan van Huchtenburgin maalaus.</p> <p>Madonna, Jeesus-lapsi ja Johannes Kastaja - 1500-l:n venetsial. maal. Bonifazio Veronesen kouluk.</p> <p>Apostoli - 1600-l:n alankomaal. tai tsekkil. maalaus, jossa näkyy Rubensin vaikutus.</p> <p>Mooses ja israelin kansa matkalla luvattuun maahan - unkaril. Mihaly Munkacsyn luonnos v:lta 1868.</p> <p>Nuoren tytön muotokuva - Manet'n nimellä sign. ranskalainen maalaus 1870-1880-l:lta.</p>	
Asiasanat Toivolan kokoelma, Kuopion taidemuseo, eurooppalainen taide, vanha ulkomainen taide	
Säilytyspaikka Jkl:n yliopiston taidehistorian laitos	
Muita tietoja	

# SISÄLLYSLUETTELO

<b>JOHDANTO</b>	1
Aiheen valinta ja työnjako	1
Tutkimustavoitteet ja metodit	2
Tutkimusongelmat	5
<b>TOIVOLAN TAIDEKOKOELMA</b>	6
<b>KOLME TOIVOLAA</b>	6
Rakel Kansanen-Toivola (1888-1949)	6
Urho Toivola (1890-1960)	7
Rakel Ilona Toivola (1924-1990)	8
<b>KUKA KERÄSI TOIVOLAN TAIDEKOKOELMAN?</b>	9
Rakel Kansanen-Toivola – mesenaatti	9
Urho Toivola – diplomaatti ja taiteenharrastaja	10
Rakel Ilona Toivola – testamenttaaja	10
<b>TAITEEN HANKINTA</b>	11
Hankintakanavat	12
<b>KOKOELMA JAKAUTUU</b>	13
<b>KERÄÄJÄN MOTIIVIT</b>	15
Taiteen rakastaminen	15
Sijoitus	16
Sosiaalinen tehtävä	16
Kilpailu	17
<b>YKSITYISESTÄ JULKISEKSI</b>	17
<b>TEOKSET</b>	19
<b>PYHÄ ANNA JA MARIA</b>	19
<b>KONSERVOINTITUTKIMUS</b>	19
<b>TEOSKUVAUS</b>	20
<b>TUTKIMUSPOLKU</b>	22
<b>IKONOGRAFIAA</b>	25
<b>ALKUPERÄMAA</b>	27
Tyyllinen alkuperämaa	27
Alttarikappituotanto	28
<b>AJOITUS</b>	29
Tyyli	29
Puunveistotekniikka	30
Luonnontieteelliset menetelmät	31
<b>YHTEENVETO</b>	32
<b>KALASTAJA</b>	33
<b>KONSERVOINTITUTKIMUS</b>	33
<b>TEOSKUVAUS</b>	34
<b>TUTKIMUSPOLKU</b>	35
<b>SAKSA - ALKUPERÄMAA?</b>	37

Dresden	37
Düsseldorf	38
München	39
ENGLANTI - ALKUPERÄMAA?	41
Itä-Anglia	41
YHTEENVETO	42
<b>KYLÄPUOSKARI</b>	44
KONSERVOINTITUTKIMUS	44
TEOSKUVAUS	45
TUTKIMUSPOLKU	46
ADRIAEN BROUWER	47
Tuotanto	48
KYLÄPUOSKARI VS. DORFBADERSTUBE	49
Väritys	50
Maalaustekniikka	51
Valonkäsittely	52
KUKA MAALASI KYLÄPUOSKARIN?	52
Kopioijat	52
Jan Dandoy	53
Joos van Craesbeeck	54
David Teniers II	54
Jan Miense Molenaer	56
YHTEENVETO	56
<b>MAJATALO</b>	58
KONSERVOINTITUTKIMUS	58
TEOSKUVAUS	59
TUTKIMUSPOLKU	61
ROELANDT SAVERY	65
Tuotanto	66
SAVERY JA MAJATALO	69
Aihe	69
Maalaustekniikka	70
Ajoitus	73
YHTEENVETO	74
<b>VANHAN MIEHEN MUOTOKUVA</b>	77
KONSERVOINTITUTKIMUS	77
TEOSKUVAUS	77
TUTKIMUSPOLKU	78
VOJTECH ADALBERT HYNAIS	80
KANSALLISTEATTERIN SUKUPOLVI	83
YHTEENVETO	85
<b>ABRAHAMIN UHRI</b>	86
KONSERVOINTITUTKIMUS	86
TEOSKUVAUS	87
TUTKIMUSPOLKU	88
IKONOGRAFIAA	90

<b>YHTEENVETO</b>	91
<b>TAISTELUKOHTAUS</b>	92
KONSERVOINTITUTKIMUS	93
TEOSKUVAUS	93
TUTKIMUSPOLKU	96
JAN VAN HUCHTENBURG/HUGHTENBURG	100
TAISTELUMAALAUKSET	102
YHTEENVETO	104
<b>MADONNA, JEESUS-LAPSI JA JOHANNES KASTAJA</b>	106
KONSERVOINTITUTKIMUS	106
TEOSKUVAUS	107
IKONOGRAFIAA	109
TUTKIMUSPOLKU	111
RENESSANSSIN MAALAUSTAIDE VENETSIASSA	115
Giovanni Bellini	116
Giorgione/Giorgio da Castelfranco	117
Palma Il Vecchio/Jacopo Negretti	118
Bonifazio de' Pitati/Veronese	119
YHTEENVETO	122
<b>APOSTOLI</b>	127
KONSERVOINTITUTKIMUS	127
TEOSKUVAUS	128
TUTKIMUSPOLKU	129
BAROKKI ALANKOMAISSA	133
APOSTOLI JA SUURET MESTARIT	134
Peter Paul Rubens	134
Rubensin työhuone	136
Caravaggio/Michelangelo Merisi	137
YHTEENVETO	138
<b>MOOSES JA ISRAELIN KANSA MATKALLA</b>	142
<b>LUVATTUUN MAAHAN</b>	
KONSERVOINTITUTKIMUS	142
TEOSKUVAUS	143
IKONOGRAFIAA	146
TUTKIMUSPOLKU	147
JOSEF FRANZ HIERONYMUS	152
5. FÜRST VON COLLOREDO-MANNSFELD	
MIHÁLY MUNKÁCSY	152
YHTEENVETO	158
<b>NUOREN TYTÖN MUOTOKUVA</b>	161
KONSERVOINTITUTKIMUS	161
TUTKIMUSPOLKU	162
PIKTOLOGINEN ANALYYSI	164
Morelli	164
Dantzig	164

<b>NUOREN TYTÖN MUOTOKUVAN PIKTOLOGINEN ANALYYSI JA TEOKSEN VERTAAMINEN MANET’N TUOTANTOON</b>	<b>166</b>
<b>ATTRIBUOINTIPERUSTEET</b>	<b>179</b>

<b>TUTKIMUSTAVOITTEET JA NIIDEN TOTEUTUMINEN</b>	<b>182</b>
--	------------

<b>JATKOTUTKIMUS</b>	<b>184</b>
----------------------	------------

## **LÄHTEET JA KIRJALLISUUS**

## **LIITTEET**

Rakel Ilona Toivolan testamentti  
Kuvaliite

## JOHDANTO

### **Aiheen valinta ja työnjako**

Kuopion taidemuseo sai vuonna 1990 testamenttilahjoituksen, joka käsittää 29 teosta. Lahjoittajana toimi suurlähettiläs Urho Toivolan (1890-1960) toinen puoliso Rakel Ilona Toivola (1924-1990). Kuopioon lahjoitettu kokoelma sisältää sekä tämän vuosisadan kotimaista taidetta että modernia ja vanhaa ulkomaista taidetta. Yksitoista vanhaa ulkomaista teosta oli lahjoituksen yhteydessä täysin vailla kontekstietoa. Koska attribuoimattomat teokset muodostavat jo määrällisesti merkittävän osan kokoelmaa, niiden tutkiminen koettiin tarpeelliseksi. Tutkittua kokoelmaa voitaisiin hyödyntää näyttely- ja opetustarkoituksessa. Tutkimuksesta saatu tieto lisäisi Toivolan kokoelman arvoa. Taidemuseo joutui kuitenkin resursien puutteen vuoksi luopumaan tutkimusprosessin käynnistämisestä.

Ensimmäisen kerran saimme kuulla Toivolan testamenttikokoelman olemassaolosta ja siihen liittyvistä ongelmista 1990-luvun puolivälissä. Aihepiiri oli jo tuolloin kiinnostava. Kun kokoelman tutkimisen tarve oli edelleen akuutti vuonna 1998, päätimme valita pro gradumme aiheeksi Rakel Toivolan testamenttikokoelman attribuoimattomat teokset: yksitoista vanhaa ulkomaista teosta, joista kymmenen maalausta ja yksi veistos. Aiheemme valintaan vaikutti myös kokoelman monipuolisuus, joka teki sen mielenkiintoiseksi. Teokset antavat silmäyksen Euroopan taidehistoriaan aina 1400-luvun lopulta 1800-luvun lopulle saakka. Koska valitsemamme aihe on laaja ja haasteellinen, teimme pro gradun yhteistyönä. Työnjaon teimme vasta kirjoitusvaiheessa. Toivolan taidekokoelma -, Pyhä Anna -, Kalastaja -, Kyläpuoskari - ja Majatalo -luvut kirjoitti Maarit Hakkarainen. Vanhan miehen muotokuva -, Abrahamin uhri -, Taistelukohtaus -, Madonna, Jeesus-lapsi ja Johannes Kastaja -, Apostoli - ja Mooses ja Israelin kansa matkalla luvattuun maahan -luvut kirjoitti Tiina Koivulahti. Johdannon, lopetuksen ja Nuoren tytön muotokuva -luvun kirjoitimme yhdessä. Tutkimuksen eri vaiheineen teimme yhteistyönä.

Tutkimuksemme esittelee ensin Toivolan kokoelman kerääjän. Seuraavat luvut käsittelevät vanhan ulkomaisen taiteen kokoelmaan kuuluvat tutkitut teokset. Jo-

kainen teosta koskeva luku sisältää tekniset tiedot, teoskuvauksen, tutkimuspolun ja tutkimustulokset. Lisäksi olemme selvittäneet teosten ikonografiaa mahdollisuuksien mukaan. Osiot ovat itsenäisiä, mutta toisiaan tukevia kokonaisuuksia, jotka yhdessä johtavat lopulliseen tutkimustulokseen. Tutkittavan materiaalin runsauden vuoksi jako edellä mainittuihin osioihin oli perusteltua rakenteen selkeyttämisen kannalta. Lopetuksessa pohdimme mahdollista jatkotutkimusta.

### **Tutkimustavoitteet ja metodit**

Tutkimuksemme päätavoitteena oli kontekstitietoja vailla olevan Rakel Ilona Toivolan testamenttaaman kokoelman teosten attribuominen ja ajoitus. Halusimme jäljittää myös teosten provenienssin eli teosten omistajat ja vaiheet sikäli kuin mahdollista. Tavoitteenamme oli lisäksi Toivolan kokoelman ulkomaisen taiteen kerääjän henkilöllisyyden ja taiteen keräysmotiivien selvittäminen.

Ensimmäisenä metodinamme oli tutkijan ensivaikutelma-intuitio, jossa tunnistaminen perustuu yleisvaikutelmaan, ei yksityiskohtien analysointiin. Intuition perustelimme kirjallisen aineiston avulla, joka muodostaa dokumenttipohjan attribuoinnille. Samalla teimme huomioita teoksista ja niiden yksityiskohdista, kuten esimerkiksi signeerauksista, muista merkinnöistä, sivellintekniikoista, veistojäljistä, kiilakehyksistä, kehyksistä, teosten kunnosta, sineteistä, kankaiden ja paneelien taustoista sekä aiheista.

Kuopion taidemuseo teetti teoksille teknisiä tutkimuksia Valamon konservointilaitoksella. Konservointitutkimuksen suorittivat konservaattorit Nina Jolkkonen, Auli Martiskainen ja Liisa Vikström, jotka ovat erikoistuneet ikonitaiteeseen. Konservointitutkimukset selvittivät esimerkiksi teosten kuntoa, materiaaleja, rakennetta, signeerauksen alkuperäisyyttä ja ajoitusta. Konservattorin tutkimuksissa käytettiin seuraavia tutkimusmenetelmiä. Voimakkaassa päivänvalossa (aallonpituus 360-760 nm) tehtiin havaintoja mahdollisista signeerauksista, muista merkinnöistä, päällemaalauksista, maalaustekniikasta, vernissan väristä sekä maalauksen kunnosta ja iästä. Sivu- ja tangenttivalolla tarkasteltiin pinnan korkeuseroja, sivellintekniikkaa ja pinnan vaurioita. Tutkimuksella saatiin tietoa myös maalauksiin tehdyistä myöhemmistä käsittelyistä. Ultraviolettivalokuvissa (UV:n



aallonpituus 365 nm) vanhat maalikerrokset näyttivät vaaleammilta ja uudet tummemmilta. Infrapunavalokuvalla (IR:n aallonpituus n. 590 nm) saatiin näkyviin maalauksen pintakerroksen alla olevia kerroksia vaaleista keltaisista, punaisista ja ruskeista väreistä. Vihreät, siniset ja mustat näkyivät valokuvissa tummina ja mustina alueina. Sivellintekniikka ja päällemaalaukset tulivat selvemmin näkyviin. Mustalla värillä tehdyt luonnospiirrokset saatiin esille joissakin tapauksissa. Mikroskooppitutkimuksella (suurenus 14-60 kertainen) konservaattori tutki maalauspinnan rakennetta, vernissakerroksia, vanhenemisilmiöitä ja pinnan halkeilua.

Attribuoinnissa sovelsimme muotoanalyysiä, joka perustuu olettamukseen, että taiteilijalla on joukko yksilöllisiä piirteitä, jotka eivät toistu täysin samanlaisina kenenkään muun teoksissa. Muotoanalyysimme perustaksi valitsimme Michel Maurits van Dantzigin (1903-1966) piktologisen menetelmän, jonka avulla analysoimme Edouard Manet'n maalaamaksi oletettua teosta. Piktologia soveltui tämän teoksen tutkimiseen, koska käytettävissä oli runsaasti laadukasta kuvamateriaalia. Muiden taiteilijoiden kohdalla vertailumateriaalin vähäisyys rajoitti piktologian soveltamista. Piktologia on keino identifoida kuvan tekijä ja määrittää kuvan relatiivinen laatu. Muotoanalyysin ongelmana on, että taiteilijat eivät ole aina uskollisia omalle tyylilleen ja tutkija voi tulkita havaintonsa subjektiivisesti.

Tärkeä menetelmä tutkimuksessamme oli vertaileva tutkimus. Kirjallinen aineisto runsaine kuvamateriaaleineen muodosti dokumenttipohjan vertailevalle tutkimukselle. Tällä menetelmällä pyrimme löytämään yhtäläisyyksiä tutkittavan teoksen ja vertauskohdan välillä. Tarkkailumme kohteena oli taiteilijan ja aikakauden tyylit. Tässä yhteydessä oli huomioitava tyyliperiodien ajallinen ja maantieteellinen vaihtelevuus. Teosten aiheita tutkimme ikonografisilla metodeilla.

Urho Toivolan ja Rakel Kansanen-Toivolan Kansallisarkistossa olevan yksityisarkiston avulla ja Toivoloiden sukulaisia haastatteleamalla tutustuimme kokoelman kerääjän henkilöhistoriaan ja saimme tietoja kokoelman kerääjän taiteen hankintamotiiveista. Arkistomateriaali ei antanut tietoa Toivolan kokoelman ulkomaisesta taiteesta. Ensisijainen lähteenne oli Toivoloiden poika, Joel Toivola (1915-1999), joka kertoi lähinnä vanhempiansa henkilöhistoriaan liittyviä tietoja.

Haastattelimme myös Rakel Ilona Toivolan sisarta Saara Tolvasta ja Rakel Kansanen-Toivolan veljentytärtä Riitta Kansasta. Lisäksi käytimme apuna Varkauden taidemuseon Kansasen suvusta aiemmin tekemiä haastatteluja.

Haastattelimme taiteen asiantuntijoita, joista osa oli perehtynyt tiettyyn tutkimuksessa tarkastelemaamme taiteilijaan, koulukuntaan, maantieteelliseen alueeseen tai aikakauteen. Näitä olivat: FT Helena Edgren (keskiajan taide), konservatori Kari Appelgren (keskiajan veistotaide), genealogi Henrik Degerman (sinetit), galleristi Derek Johns (vanhat mestarit), Dr. Konrad Renger (Adriaen Brouwer), Dr. Joaneth Spicer (Roelandt Savery), tutkija Ulf Abel (Jan van Huchtenburg), kuraattori Karin Sidén (Jan van Huchtenburg), ruhtinas Jerome Colloredo-Mannsfeld (proveniensi), kreivitär Maria Colloredo-Mannsfeld (proveniensi), professori Franco Pesenti (italian renessanssitaide), Dr. Cornelia Syre (italian renessanssitaide), Dr. Juliet Wilson-Bareau (Edouard Manet), johtaja Daniel Wildenstein (Edouard Manet), Dr. Zsuzsanna Báko (Mihály Munkácsy). Lisäksi haastattelimme seuraavia: intendentti Kai Kartio, FT Kaarina Pöykkö, FT Kalevi Pöykkö, FT Annika Waenerberg, FT Heikki Hanka, FT Eeva Maija Viljo, FL Tarja Kydén, FT Hanna Pirinen, FL Johanna Vakkari, FT Jukka Ervamaa, FM Katarina Humina, FT Anssi Halmesvirta, tutkija Tapani Ahvenisto, numismaatikko Timo Karjalainen, museonjohtaja Jouko Aroalho, konservatori Maija Santala, konservatori Helena Nikkanen, konservatori Nina Jolkkonen, konservatori Auli Martiskainen, konservatori Liisa Vikström, konservatori Sari Lintula, taidekauppias Mikael Schnitt (Hagelstamin huutokaupat), taidekauppias Christian Boman (Bukowski-Hörhammerin huutokaupat), Dr. Ojars Sparitis, Dr. Ellinoor Bergvelt, antikvaristi Michiel Jonker, Mag. Claudia Koch, Conservateur general Genevieve Lacambre, Dr. Francois Quiviger, Dr. W.F.Ryan, kuraattori Xavier Bray. Kaikkien asiantuntijoiden lausunnot eivät vieneet tutkimustamme eteenpäin. Tällaisissa tapauksissa nimet eivät esiinny tutkimuksessa. Edellä mainittujen asiantuntijoiden lisäksi otimme yhteyttä henkilöihin, joilta emme saaneet vastausta: taidekauppias Margareta Tamm, Dr. Judit Gesko, FT Tuomo Veijola, Dr. Marni R. Kessler, Dr. Renate Trnek.

## **Tutkimusongelmat**

Teokset muodostivat kokonaisuuden, jonka tutkimisesta saatiin paras hyöty taidemuseon kokoelmaa ajatellen. Ongelmaksi muodostui tutkittavien teosten lukumäärä, yksitoista kappaletta, ja ajallinen ja paikallinen hajanaisuus. Teosten suuri määrä esti syvemmän paneutumisen yksittäisiin teoksiin. Pohjatyön tekemiseen meni paljon aikaa, koska teostiedot olivat minimaaliset. Kaikki teokset yhtä lukuun ottamatta ovat signeeraamattomia ja alkuperämaista ja ajoituksista oli vain oletuksia. Jopa teosten koko- ja tekniikkatiedot olivat epäluotettavia. Signeerausten puuttuminen johti intuitiopainotteiseen alkuvaiheeseen. Jokaiselle teokselle oli luotava lähtötaso, oletus alkuperämaasta ja ajoituksesta. Provenienssitietojen puuttuessa teosten ajoitus ja alkuperämaan selvittäminen oli vaikeaa. Lisäksi ilmenee, että teetetyt konservointitutkimukset eivät olleet riittävän perusteelliset. Niistä ei esimerkiksi ilmennyt käytettyjä väripigmenttejä tai puulajeja.

Koska tämän tyyppisiä attribuointitutkimuksia on tehty Suomessa melko vähän, meidän oli luotava omat tutkimusmenetelmämme, valmista mallia ei ollut. Vanhan eurooppalaisen taiteen asiantuntijoita on Suomessa vähän. Tästä syystä otimme yhteyttä ulkomaisiin erikoisasiantuntijoihin. Ongelmana oli valmiin suhdeverkoston puuttuminen. Oli luotava uusia yhteyksiä eurooppalaisiin yliopistoihin ja museoihin. Erikoisasiantuntijoiden löytämiseen kului aikaa, koska siihen tarvittiin yleensä useita välikäsiä ja henkilöt olivat joskus hankalasti tavoitettavissa. Ulkomaisen asiantuntija-avun käyttäminen oli hidasta ja vastauksen saaminen epävarmaa. Ongelmana ulkomaisia asiantuntijoita käytettäessä on se, ettei heillä ole mahdollisuutta nähdä alkuperäisiä teoksia.

Tutkimusta häytti se, ettemme päässeet tutustumaan autenttiseen vertailumateriaaliin eurooppalaisissa kokoelmissa, emmekä ulkomaisiin arkistoihin ja kirjastoihin. Suomesta puuttuu vertailumateriaali, jota olisimme tarvinneet tutkimuksesamme. Tekijän tekniikan ja kädenjäljen vertaaminen alkuperäisiin teoksiin olisi ollut ensisijaisen tärkeää. Tutkimuksen alkuvaiheessa jouduimme nojautumaan kirjalliseen ja kuvamateriaaliin ajoituksen ja alkuperämaan tarkentamiseksi. Tässä vaiheessa ongelmaksi muodostui materiaalin niukkuus. Tästä syystä jouduimme käyttämään taidehistorian yleisteoksia. Yleisteosten ongelmana on se, että ne

esittelevät vain taiteilijoiden tunnetuimmat ja laadukkaimmat teokset. Lisäksi useimmissa kirjoissa toistuvat taiteilijan kohdalla samat teokset.

## TOIVOLAN TAIDEKOKOELMA

Kuopion taidemuseo sai vuonna 1990 testamenttilahjoituksen, joka käsittää 29 taideteosta (Liite 1). Lahjoittajana oli suurlähettiläs Urho Toivolan toinen puoliso Rakel Ilona Toivola. Kuopioon lahjoitettu kokoelma sisältää 1900-luvun koti- maista sekä modernia ja vanhaa ulkomaista taidetta.<sup>1</sup>

Taidekokoelman lahjoittajaa, Rakel Ilona Toivolaa, pidettiin tutkimuksen alkuvaiheessa Toivolan taidekokoelman muodostajana. Lähempi tutustuminen Toivoloita koskevaan materiaaliin asetti hänen roolinsa taidekerääjänä kyseenalaiseksi. Saadaksemme selville kokoelman todellisen kerääjän, perehdyimme Urho Toivolan, hänen ensimmäisen vaimonsa Rakel Kansanen-Toivolan ja toisen vaimonsa Rakel Ilona Toivolan biografisiin vaiheisiin. Lopullinen mielikuva kokoelman kerääjästä alkoi hahmottua haastattelujen ja arkistomateriaalin avulla.

## KOLME TOIVOLAA

### **Rakel Kansanen-Toivola (1888-1949)**

Rakel Kansanen-Toivola, ristimänimeltään, Lyyli Elisabeth Kansanen, syntyi varakkaaseen savolaiseen perheeseen. Hänen isänsä Pekka Kansanen (1836-1913), Ukko-Pekka, oli arvostettu leppävirtalainen maakauppias. Pekka Kansanen oli monipuolinen yrittäjä, jolla oli oma rahtilaivasto. Hän harjoitti myös pienimuotoista teollisuutta: saha-, mylly- ja laivatelakkatoimintaa. Tämän lisäksi Ukko-Pekka oli huomattava maanomistaja, maanviljelijä ja kunnallinen vaikuttajahahmo.<sup>2</sup>

Pekka Kansanen oli kaksi kertaa naimisissa. Ensimmäisen vaimon kuoltua v.1883 hän avioitui Säämingistä kotoisin olevan Alfina Loviisa Turtiaisen (s.1858) kans-

<sup>1</sup> Rakel Toivolan testamentti 7.11.1989. TA. KTM.

<sup>2</sup> Hovi 1995, 132-136.

sa.<sup>3</sup> Toisesta avioliitosta syntyivät Jaakko, Veikko ja Martti sekä Lyyli Kansanen, joka sittemmin tunnettiin taiteilijanimellä Rakel Kansanen.<sup>4</sup> Pekka Kansanen arvosti koulusivistystä ja antoi kaikille lapsilleen mahdollisuuden opiskeluun.<sup>5</sup> Rakel kävi 1910-luvulla Kuopion suomalaisen tyttökoulun.<sup>6</sup> Hänestä piti tulla ylioppilas, mutta erimielisyydet matematiikanopettajan kanssa johtivat siihen, että temperamentikas Rakel erosi koulusta viimeistä edellisenä vuonna.<sup>7</sup>

Rakel Kansanen oli kaunis nainen, joka herätti itsevarmalla olemuksellaan runsaasti huomiota ja ihailua. 25-vuotiaana hän kihlautui Urho Toivolan kanssa.<sup>8</sup> Rakel Kansanen-Toivolasta tuli edustava diplomaatin vaimo, joka viihtyi vilkkaassa seurapiirielämässä. Toivoloiden ystäväpiiriin kuului Suomen kulttuurielämän ”kerma”. Heillä vieraili usein muun muassa arkkitehteja, kuvataiteilijoita, näyttelijöitä ja ohjaajia. Vakiovieraita olivat esimerkiksi Edwin Laine, Ruth Snellman, Alvar Aalto ja Wäinö Aaltonen.<sup>9</sup> Diplomaatin vaimon edustustehtävien lisäksi Rakel teki käännöstöitä.<sup>10</sup> Rakel Kansanen-Toivola menehtyi syöpään vuonna 1949.

### **Urho Toivola (1890-1960)**

Urho Vilpitön Konstantin Toivola oli Kuopiossa syntyneen Maaningan kirkkoherran David Konstantin Krögerin<sup>11</sup> (s. 1864) ja Anni Koposen poika.<sup>12</sup> Urho syntyi Heinolassa, mutta vietti nuoruutensa Savossa. Ylioppilaaksi hän kirjoitti Kuopion klassillisesta lyseosta vuonna 1909. Hän jatkoi opintojaan Helsingin yliopistossa ja valmistui filosofian kandidaatiksi 1914. Samana vuonna Urho Toivola avioitui Rakel Kansasen kanssa. Ainoaksi lapseksi jäänyt Joel syntyi joulukuussa 1915 Helsingissä, jonne Toivolat muuttivat naimisiinmenonsa jälkeen.<sup>13</sup>

<sup>3</sup> Hovi 1995, 137.

<sup>4</sup> Marja-Liisa Kortekallion haastattelu 21.12.1989. TA. VTM.

<sup>5</sup> Hovi 1995, 137.

<sup>6</sup> Rakel Kansasen päästötodistus. TA. KA.

<sup>7</sup> Eero Kansasen haastattelu 21.12.1989. TA. VTM.

<sup>8</sup> Saara Tolvasen haastattelu 10.1.2000. HKA.

<sup>9</sup> Viita, Rakel Kansasen tummat silmät katsoivat kuvataiteen tulevaisuuteen. SS. 24.3.2000.

<sup>10</sup> Joel Toivolan haastattelu 21.9.1990. TA. VTM.

<sup>11</sup> Krögerin suku muutti nimensä Toivolaksi 1900-luvun alussa. Joel Toivolan haastattelu 21.9.1990. TA. VTM.

<sup>12</sup> Neovius 1898, 53.

<sup>13</sup> Urho Toivolan biografisia dokumentteja ulkoministeriön arkistosta. TA. KTM.

Urho Toivola aloitti menestyksekkään työuransa lehtialalla. Hän oli muun muassa 1916-17 toimittajana Helsingin Sanomissa ja Turun Sanomien päätoimittajana 1925-37. Urho Toivola oli saanut kokemusta 1920-luvulla myös lähetystösihteerin työstä Lontoossa ja Genevessä. Vuonna 1938 hän siirtyi ulkoasianministeriön sanomalehtiosaston päälliköksi ja seuraavana vuonna valtioneuvoston tiedotuskeskuksen päälliköksi. Vuonna 1940 hänet nimitettiin neuvottelevaksi virkamieheksi ulkoasiainministeriöön. Tuona aikana hän toimi virkaa avustavana asiainhoitajana Oslolla. Seuraavana vuonna hänet nimitettiin lähetystöneuvokseksi Washingtoniin ja kuusi vuotta myöhemmin erikoislähettilääksi Ottawaan, josta hänet siirrettiin erikoislähettilääksi Prahaan ja Wieniin. Pian ensimmäisen vaimonsa kuoleman jälkeen Urho Toivola avioitui Rakel Kansanen-Toivolan veljentyttären, Rakel Ilona Kansasen kanssa.<sup>14</sup>

#### **Rakel Ilona Toivola (1924-1990)**

Urho Toivolan toinen vaimo, filosofian maisteri Rakel Ilona Kansanen, kutsuanimeltään Leica, oli lähtöisin maanviljelijäperheestä, läheltä Savonlinnaa. Hänen vanhempansa Jaakko Kansanen ja Alina Markkula kuolivat vuonna 1931.<sup>15</sup> Rakel Ilona oli tuolloin 7-vuotias. Jaakko Kansasen veli Veikko ryhtyi lasten hoolhojaksi. Lapset muuttivat tästä syystä Leppävirralle, vanhaan Pekkalan kauppa-kartanoon.<sup>16</sup>

Rakel Ilona Kansanen menestyi hyvin koulussa. Hän jatkoi opintojaan Helsingin yliopistossa, jossa opiskeli kieliä. Saadakseen käytännön harjoitusta opintoihinsa Rakel Ilona hakeutui 1940-luvun lopulla ulkomaille. Rakel Kansanen-Toivola kutsui veljentyttärensä luokseen Ottawaan, joka oli tuolloin diplomaatti pariskunnan asemapaikka. Toivoloiden avulla Rakel Ilona pääsi vierailunsa ajaksi työskentelemään Suomen lähetystöön.<sup>17</sup> Rakel Ilona Kansanen ja Urho Toivolan avioliitosta syntyi vuonna 1955 poika, Urho Markku Toivola, joka kuoli nuorena.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Saara Tolvasen haastattelu 10.1. 2000. HKA.

<sup>16</sup> Ero Kansasen haastattelu 21.12.1989. TA. VTM.

<sup>17</sup> Saara Tolvasen haastattelu 10.1.2000. HKA.

<sup>18</sup> Urho Toivolan biografisia dokumentteja ulkoministeriön arkistosta. TA. KTM.

## **KUKA KERÄSI TOIVOLAN TAIDEKOKOELMAN?**

Urho Toivolan ensimmäinen vaimo Rakel Kansanen-Toivola testamenttasi 1940-luvun lopulla oman taidekokoelmansa Varkauden kauppalalle tulevaa taidemuseota varten. Aloittaessamme Toivolan taidekokoelman tutkimuksen emme tiede neet Rakel Kansanen-Toivolalla olevan osuutta myös Kuopion taidemuseoon tes tamentattuun taidekokoelmaan. Testamenttilahjoituksenhan Kuopion taidemuse oon teki suurlähettiläs Urho Toivolan toinen puoliso Rakel Ilona Toivola. Rakel Kansanen-Toivolan rooli Toivolan taidekokoelman kerääjänä alkoi vaikuttaa to dennäköiseltä tutustuessamme Varkauden taidemuseon haastattelumateriaaliin leppävirtalaisesta Kansasen suvusta sekä Toivoloiden yksityisarkistoon Kansal lisarkistossa.

Tutkimuksessamme halusimme tietää, oliko Rakel Kansanen-Toivola se henkilö, joka hankki Toivolan kokoelman sekä koti- että ulkomaisen taiteen osuuden vai oliko ulkomainen taide Urho Toivolan henkilökohtainen kiinnostuksen kohde. Kysymyksiä herätti lisäksi Rakel Ilona Toivolan suhde taidekokoelmaan.

### **Rakel Kansanen-Toivola - mesenaatti**

Rakel Kansanen-Toivola oli aktiivinen ja intohimoinen kulttuurinkuluttaja ja -tuottaja. Hän oli kiinnostunut kaikista taiteenmuodoista ja harrasti itsekin kirjoit tamista ja teatteritaidetta.<sup>19</sup> Leppävirtalainen Kansasen suku arvosti kulttuuria. Myös Rakelin isä, Pekka Kansanen, suosi taiteita ja piti luonaan Pekkalassa nuo ria lahjakkaita taiteilijoita, kuten Anton Lindforsia.<sup>20</sup> Rakel ei perinyt kotoaan taidetta, mutta sen sijaan vahvan kiinnostuksen kulttuuriin. Rakelin kiinnostus ku vataiteeseen alkoi jo nuorena, 1900-luvun alussa.<sup>21</sup> Hän teki jopa vekseleitä tule vaa perintöään vastaan hankkiakseen itselleen taideteoksia.<sup>22</sup>

Pekka Kansaselta jaettavaksi jäänyt perintö oli hyvin suuri. Omaisuuden rahalli nen arvo olisi nykyrahaksi muutettuna ollut runsaat 10,5 miljoonaa markkaa.<sup>23</sup>

Koska Pekka Kansanen kohteli tasavertaisina tyttäriä ja poikiaan, on oletettavaa,

<sup>19</sup> Joel Toivolan haastattelu 21.9.1990. TA. VTM.

<sup>20</sup> Eero Kansasen haastattelu 21.12.1989. TA. VTM.

<sup>21</sup> Joel Toivolan haastattelu 19.7.1999. HKA.

<sup>22</sup> Joel Toivolan haastattelu 21.9.1990. TA. VTM.

<sup>23</sup> Hovi 1995, 137.

että hän jakoi tasapuolisesti omaisuutensa kaikkien lasten kesken.<sup>24</sup> Näin myös Rakel Kansanen-Toivolan saaman omaisuuden rahallinen arvo on täytynyt olla huomattava. Tämä mahdollisti laadukkaan taidekokoelman keräämisen.

Rakel Kansanen-Toivola toimi useiden suomalaisten taiteilijoiden mesenaattina. Hänellä oli hyvä vaisto taiteilijoiden suhteen. Hän etsi ja löysi uusia kykyjä taidemaailmasta. Suomen kuvataiteen kuuluisuudet olivat hänen suojeluksessaan jo ennen kuin saivat nimeä julkisuudessa.<sup>25</sup> Erityisesti Rakel tuki Marraskuuryhmäläisiä, mutta myös muita kuten Juho Rissasta.<sup>26</sup> Joel Toivola, Rakelin ja Urhon poika, piti äitiään perheensä varsinaisena taidekerääjänä.<sup>27</sup>

### **Urho Toivola – diplomaatti ja taiteen harrastaja**

Urho Toivola oli innokas kulttuurin harrastaja. Hän harrasti itsekin maalaamista ja kirjoittamista.<sup>28</sup> Urho Toivola oli kiinnostunut taiteesta ja vietti usein vapaa-aikaansa taidenäyttelyissä ja gallerioissa. Urholla oli oma itsenäinen roolinsa taidekokoelman muodostamisessa. Hän ei toiminut vain rahoittajana perheen taidehankinnoissa. Joel Toivolan mukaan Urhoa voidaan pitää kokoelman ulkomaisen taiteen kerääjänä.<sup>29</sup> Urho Toivolan työ diplomaattina edesauttoi laadukkaan ulkomaisen taidekokoelman keräämistä.

### **Rakel Ilona Toivola - testamenttaaja**

Rakel Ilona Toivola oli kiinnostunut maalaustaiteesta ja ostikin muutamia taideteoksia, mutta varsinaiseksi taiteenkerääjäksi häntä ei voi sanoa. Omia taidehankintojaan hän lahjoitti sukulaisilleen.<sup>30</sup> Rakel Ilona Toivolan antamat teostiedot Toivolan taidekokoelmasta ovat etenkin vanhan ulkomaisen taiteen osalta hyvin puutteelliset. On todennäköisintä, että hänen roolinsa Toivoloiden taidekokoelmassa rajoittuu teosten testamenttaamiseen Urho Toivolan toivomuksesta Kuopion taidemuseolle.<sup>31</sup>

<sup>24</sup> Marja-Liisa Kortekallion haastattelu 21.12.1989. TA. VTM.

<sup>25</sup> Joel Toivolan haastattelu 21.9.1990. TA. VTM.

<sup>26</sup> Juho Rissasen kirje Rakel Kansanen-Toivolalle 4.6.1943; 23.11.1943. TA. KA.

<sup>27</sup> Joel Toivolan haastattelu 19.7.1999. HKA.

<sup>28</sup> Joel Toivolan haastattelu 21.9.1990. TA. VTM.

<sup>29</sup> Joel Toivolan haastattelu 19.7.1999. HKA.

<sup>30</sup> Saara Tolvasen haastattelu 10.1.2000. HKA.



Toivolan kokoelman Anton Lindforsin ja Ilmari Aallon teokset ovat Rakel Kansanen-Toivolan hankintoja, jotka jäivät Urho Toivolan omistukseen Rakelin kuoltua. Ulkomaisen taiteen lisäksi Emil Rautalan maalaama Urho Toivolan muotokuva ja Kalervo Kallion pronssinen muotokuva Rakel Ilona Toivolasta ovat Urho Toivolan hankintoja. Urho Toivolan kokoelmaan kuuluu myös Wäinö Aaltonen hänelle lahjoittamia veistoksia.

### TAITEEN HANKINTA

Toivoloiden taiteen hankintakriteerinä oli kartuttaa kokoelmaa laadukkailla teoksilla. Teosten hankkiminen oli selektiivistä ja aktiivista. Rakel Kansanen-Toivola määritteli hyvän taiteen oman taiteentuntemuksensa ja esteettisen silmänsä mukaan. Urho Toivola luotti vaimonsa kykyihin,<sup>32</sup> mutta myös omaan asiantuntijuuteensa, sillä ulkomaista taidetta hän hankki tiettävästi itsenäisesti.

Jokaisella kokoelmalla on sisäinen logiikkansa. Toivolan kokoelman vanhan ulkomaisen taiteen osio esittelee keskieuropalaista taidetta myöhäiskeskiajalta 1800-lopulle saakka. Urho Toivolan ulkomaisen taiteen hankinnoissa on oletettavasti toiminut vahvana vaikuttimena Randall Daviesin ”Six Centuries of Painting (1300-1900)” –teos, joka kuului Urho Toivolan yksityiskirjastoon.<sup>33</sup> Teoksessa esitelty taidehistoriallinen ajanjakso vastaa miltei täydellisesti Toivolan vanhan ulkomaisen taiteen kokoelman ajallista rakennetta. Lisäksi Daviesin kirjassa on mainittu useimmat Toivolan kokoelman tutkimuksen yhteydessä esiin tulleet taiteilijat. Urho Toivolan kunnianhimoisena tavoitteena oli hankkia kokoelmaansa tunnettujen mestareiden teoksia. Teosten hankintakustannukset selittävät vanhan ulkomaisen taiteen kokoelman määrällisen pienuuden. Toivot hankkivat kokoelmansa kaikki teokset itse. Kokoelman pohjana ei ollut perintökokoelmaa eikä kokoelma karttunut lahjoituksilla. Rakel Kansanen-Toivola osti perintörahoillaan kotimaista taidetta. Tämän lisäksi hän käänsi romaaneja ja näytelmiä hankkiakseen rahaa taiteen ostamista varten.<sup>34</sup> Myös Urho sijoitti pääomaansa taidehankintoihin. Taidetta pyrittiin ostamaan jatkuvasti. Joel Toivolan mukaan hänen vanhempiansa parasta yhteistä keräilykautta oli 1910-1920-luvun alku, koska hei-

<sup>31</sup> Joel Toivolan haastattelu 21.9.1990. TA. VTM.

<sup>32</sup> Joel Toivolan haastattelu 19.7.1999. HKA.

<sup>33</sup> Urho Toivola sai Daviesin kirjan joululahjaksi Rakel Kansanen-Toivolalta 1914. Urho Toivolan kirjasto. KTM.

<sup>34</sup> Joel Toivolan haastattelu 21.9.1990. TA. VTM.

dän taloudellinen tilanteensa oli tuolloin hyvä. Toivolat ostivat 1910-1920-luvulla pääasiassa kotimaista taidetta. 1940-luvulla Toivoloiden taloudellinen tilanne oli sen sijaan niin tiukka, että he joutuivat myymään osan ostamistaan teoksista. Myydyt teokset olivat kotimaisia.<sup>35</sup> Urho Toivola kartutti ulkomaisen taiteen kokoelmaansa 1950-luvulla ollessaan suurlähettiläänä Prahassa.

### **Hankintakanavat**

Toivoloiden taiteen hankintakanavista ei ole juurikaan tietoa, sillä taideostoista ei pidetty kirjaa. Kokoelman teoksia ei myöskään koskaan vakuutettu. Näin ollen vakuutuskirjoja tai muita dokumentteja ei ole teoksista olemassa. Yleensä Toivolat hankkivat suomalaista taidetta suoraan taiteilijoilta. Läheiseen ystäväpiiriin kuului runsaasti kuvataiteilijoita, kuten Anton Lindforss, Wainö Aaltonen ja Tyko Sallinen, joilta Toivolat ostivat runsaasti taidetta.<sup>36</sup>

Toivolat kiersivät aktiivisesti taidenäyttelyitä. Heillä oli kiinteät suhteet esimerkiksi Gösta Stenmaniin, joka oli Suomessa 1930-40 -luvulla merkittävin taidekauppias.<sup>37</sup> Sodan aikana Stenmanin hallussa oli osa Toivoloiden taidekokoelmaa.<sup>38</sup> On hyvin todennäköistä, että taidetta hankittiin taidegallerioita välikätenä käyttäen. Teoksia on luultavasti hankittu paitsi Stenmanin myös Bäcksbäckan kautta, joka oli Toivoloiden tuttava. Rahapulassaan Toivolat möivät taulujaan Maire Gullichsenille, Stenmanille ja Bäcksbäckalle.<sup>39</sup> Taidetta tiedetään ostetun myös taiteentuntija Onni Okkosen kautta. Arkistomateriaalin mukaan Urho Toivola osti Okkoselta ainakin italialaisen maalauksen.<sup>40</sup>

Toivoloita koskevista arkistolähteistä ei löytynyt juuri johtolankoja ulkomaiseen taiteeseen liittyen. Ainoastaan newyorkilaisen galleristi Duncan Philips'n<sup>41</sup> nimi käy ilmi arkistolähteestä.<sup>42</sup> Oletettavasti Toivolat ostivat joitakin teoksia myös eurooppalaista gallerioista ja huutokaupoista. Koska kyseessä on diplomaattiparisunkunta, on todennäköisintä, että teokset on hankittu asemapaikoista. Joel Toivola

<sup>35</sup> Joel Toivolan haastattelu 19.7.1999. HKA.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Joel Toivolan haastattelu 21.9.1990. TA. VTM.

<sup>38</sup> Rakel Kansanen-Toivolan kirje Joel Toivolalle 3.1.1945. TA. KA.

<sup>39</sup> Joel Toivolan haastattelu 19.7.1999. HKA.

<sup>40</sup> Rakel Kansanen-Toivolan kirje Joel Toivolalle 3.1.1945. TA. KA.

<sup>41</sup> Emme löytäneet tietoja Duncan Philipsin galleriasta.

mainitsi yhdeksi mahdolliseksi teosten ostopaikaksi Geneven, sillä Urhon palveluksessa Genevessä perheen taloudellinen tilanne oli vakain. Tosin Toivolat hankkivat taidetta taloudellisesta tilanteestaan riippumatta.<sup>43</sup> Todennäköisesti Urho Toivola hankki vanhoja ulkomaisia teoksia pääasiassa Prahasta, jossa toimi 1950-luvulla suurlähettiläänä. Tsekkoslovakian taloudellinen tilanne oli sodan jälkeen heikko. Sodan aikana yksityishenkilöiltä takavarikoitiin taidetta, jonka Tsekkoslovakia myöhemmin valtiollisti. 1950-luvulla kommunistisen Tsekkoslovakian virkamiehet myivät valtiollistettua taidetta taloudellisen tilanteen parantamiseksi. Suurlähettiläänä Urho Toivolalla oli mahdollisuus käyttää tätä taiteen hankintaväylää. Sodan jälkeen arvotaidetta oli Tsekkoslovakiassa runsaasti saatavilla edulliseen hintaan.

## KOKOELMA JAKAUTUU

Ensimmäisen kerran perheen taidekokoelman jakamisesta oli puhetta Rakel Kansanen-Toivolan ja Joel Toivolan välillä vuosina 1933-35. Rakel tiedusteli tuolloin Joelin mielipidettä taidekokoelman perustamisesta ja sen tulevaisuudesta. Rakel Kansanen-Toivola ehdotti pojalleen kokoelman testamenttaamista Turun taidemuseolle, koska Turku oli Toivoloiden pitkäaikainen kotikaupunki 14 vuoden ajan, jolloin Urho Toivola oli Turun Sanomien päätoimittajana. Joel Toivolaa ehdotus ei miellyttänyt. Hänen mielestään oikea paikka kokoelmalle olisi Varkaus, joka oli nouseva kauppala. Ehdotusta puolsi se seikka, että suuri osa taidekokoelmasta oli hankittu Rakel Kansanen-Toivolan isän Pekka Kansasen perintörahoilla, joka puolestaan oli hankkinut omaisuutensa Varkauden talousalueella. Olisi luonnollista, että kokoelma testamentattaisiin Leppävirran lähialueelle. Leppävirralle kokoelmaa ei haluttu lahjoittaa, koska Rakel ei pitänyt synnyinkuntaansa kulttuuri-pitäjänä. Poikansa ehdotusta kunnioittaen Rakel Kansanen-Toivola testamenttasi ensisijaisesti Marraskuu-ryhmän taidetta sisältävän taidekokoelmansa Varkauden kauppalalle. Kokoelman tarkoituksena oli olla perustana Varkauden taidemuseolle.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Hilary O'Rourken kirje Rakel Kansanen-Toivolalle 21.4.1949. TA. KA.

<sup>43</sup> Joel Toivolan haastattelu 19.7.1999. HKA.

<sup>44</sup> Joel Toivolan haastattelu 21.9.1990. TA. VTM.

Rakel Kansanen-Toivolan kuoltua 1949 Toivoloiden kokoelma jakautui kolmeen osaan Joel Toivolalle, Urho Toivolalle ja Varkauden kauppalalle. Muutama vuosi aikaisemmin Toivot olivat joutuneet rahavaikeuksiensa vuoksi myymään muuttaman kokoelman teoksista. Rakel oli myös ennen kuolemaansa lahjoittanut perheen taloudenhoitajalle Anni Heiskaselle useita tauluja.<sup>45</sup> Urho ja Joel Toivolan välillä kokoelman teosten jakoa ei tehty koskaan virallisesti.<sup>46</sup> Epävirallinen jako perustui Rakelin toiveeseen vuodelta 1946, jonka mukaan hän halusi luovuttaa omistusoikeuden pojalleen niihin teoksiin, jotka jo olivat hänen hallussaan.<sup>47</sup> Urho Toivolalle jäivät ne teokset, jotka olivat perheen kotien seinillä Ottawassa ja Helsingissä.<sup>48</sup>

Joel Toivolan kirjeistä isälleen käy ilmi, että nimenomaan Joel halusi äitinsä kuoleman jälkeen suojella kokoelmaa ja säilyttää sen kokonaisuutena. Hän kirjoittaa isälleen huhtikuussa 1954: ”Minusta tuntuu siltä, kun tämän kokoelman merkitys olisi sen kokonaisuudessa, sen arvo taidehistoriallinen. Sen vuoksi sen jakoon tai muuhun menettelyyn sen suhteen olisi suhtauduttava harkiten. Rahallista arvoa ei ehkä nyt olisi syytä pitää silmällä ensisijaisesti. Kokoelmastahan on myyty viime vuosina neljä taulua...”<sup>49</sup> Samassa kirjeessä Joel ehdottaa isälleen, että he testamenttaisivat loput taidekokoelmasta jatko-osaksi Varkauteen. Hän väläyttää myös mahdollisuutta Ateneumista kokoelman tulevana sijoituspaikkana.<sup>50</sup> Joel Toivola halusi säilyttää kokoelman eheänä.<sup>51</sup>

Urho Toivolan kuoleman jälkeen 1960 hänen toiselle vaimolleen Rakel Ilona Toivolalle siirtyi omistusoikeus Urholla oleviin taideteoksiin.<sup>52</sup> Kolmekymmentä vuotta myöhemmin, Rakel Ilonan kuoltua taideteokset siirtyivät Kuopion taidemuseoon Urho Toivolan toivomuksesta.<sup>53</sup> Rakel Ilona Toivolan testamentilla Kuopion taidemuseo sai omistukseensa Urho Toivolan hallussa olleen taideko-

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Joel Toivolan haastattelu 19.7.1999. HKA.

<sup>47</sup> Joel Toivolan kirje Urho Toivolalle 4.4.1954. TA. KA.

<sup>48</sup> Joel Toivolan haastattelu 21.9.1990. TA. VTM.

<sup>49</sup> Joel Toivolan kirje Urho Toivolalle 4.4.1954. TA. KA.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> Joel Toivola testamenttasi oman osuutensa taidekokoelmasta Varkauden taidemuseolle.

<sup>52</sup> Joel Toivolan haastattelu 19.7.1999. HKA.

<sup>53</sup> Joel Toivolan haastattelu 21.9.1990. TA. VTM.

koelman ja Kuopion lyseon kirjasto Urho Toivolan kirjaston, joka sekä sittemmin siirrettiin Kuopion taidemuseolle.

## KERÄÄJÄN MOTIIVIT

### Taiteen rakastaminen

Rakel Kansanen-Toivola alkoi kerätä taidetta, koska hän rakasti sitä. Todennäköisesti Anton Lindforss oli se henkilö, jonka avulla Rakel Kansanen-Toivolan kiinnostus taidetta kohtaan syveni. Lindforssin kautta hän tutustui Marraskuuryhmäläisiin ja sitä kautta taiteilijoiden työhön ja olosuhteisiin. Rakel Kansanen-Toivolasta kehittyi taiteenkerääjä, mutta ennen kaikkea mesenaatti. Hän halusi tukea nuoria taiteilijoita heidän uransa alkuvaiheessa. Taiteen kerääminen oli Rakel Kansanen-Toivolalle rakas harrastus. Vaikka kaikki taiteenlajit olivat hänen kiinnostuksen kohteena, hän keräsi ainoastaan kuvataidetta.<sup>54</sup>

Rakel Kansanen-Toivola suhtautui taidehankintoihinsa hyvin tunnepohjaisesti.<sup>55</sup> Edes muutokset perheen taloudellisessa tilanteessa eivät estäneet taidehankintojen tekemistä. Rakel Kansanen-Toivola kiintyi hankintoihinsa eikä mielellään luopunut ostamistaan teoksista. Kuten kaikilla kerääjillä, myös hänellä oli kokoelmassa teoksia, jotka olivat hänelle tärkeämpiä kuin toiset. Hän kirjoittaa pojalleen Joelille 1940-luvun puolessa välissä Ottawasta: ”Jos lähdet tänne, kuten uskomme ja joudut realisoimaan omaisuuttamme Helsingissä, tahtoisin pienenä henkilökohtaisena toivomuksena lausua, että säästäisit myynniltä Aaltosen ”Silmän”, italialaisen maalauksen, jonka Urho aikoinaan osti Onni Okkoselta ja Göstan hallussa olevat ”helmeni”.”<sup>56</sup> Urho Toivola suhtautui taiteenkeräämiseen päämäärätietoisesti. Hänen taiteenhankintansa oli suunnitelmallista ja tavoitteellista.

Vaikka kokoelman järjestely jäi Toivoloilta vähemmälle, esimerkiksi teosten luettelointia ei koskaan tehty, kokoelmasta pidettiin hyvää huolta. Teokset olivat esillä Toivoloiden kodeissa. Sodan aikana 1940-luvulla kokoelma hajautettiin piilo- ja turvapaikkoihin eri puolelle Suomea. Osa teoksista kulki myös Toivoloi-

<sup>54</sup> Joel Toivolan haastattelu 19.7.1999. HKA.

<sup>55</sup> Riitta Kansanen haastattelu 21.9.1999. HKA.

<sup>56</sup> Rakel Kansanen-Toivolan kirje Joel Toivolalle 3.1.1945. TA. KA.

den mukana ulkomaille.<sup>57</sup> Vuonna 1940 Urho Toivola jätti teoksia turvaan Osloon Suomen lähetystöön.<sup>58</sup> Sodan jälkeen Joel Toivola kunnostutti Suomessa muutamia vanhempiensa kokoelman teoksia.<sup>59</sup>

### Sijoitus

Rakel Kansanen-Toivolalle teosten rahallinen arvo ei ollut keräilyä ohjaava tekijä. Hän oli hetkessä elävä ihminen, eikä hänen tapaistaan ollut varautua tulevaa varten. Hän ei ollut kiinnostunut teosten vaihtoarvosta vaan hänelle teoksilla oli henkilökohtaisempi merkitys. Rakel Kansanen-Toivola oli Joseph Alsopin vuonna 1982 tekemän luokituksen mukaan oikeaoppinen taidekerääjä,<sup>60</sup> sillä hän keräsi taidetta vain sen itsensä vuoksi. Urho Toivola sen sijaan teki taidehankintansa osittain myös sijoitusmielessä. Tämä käy ilmi Joel Toivolan haastattelusta, jossa Joel sanoo isänsä kertoneen ehkä hivenen harmistuneenakin, että hänestä olisi tullut rikas mies, jos hänellä olisi ollut rahaa ostaa kaikki ne taulut, jotka Rakel Kansanen-Toivola löysi.<sup>61</sup> Sijoitus ei ollut hänelle kuitenkaan ainoa hankintamotiivi. Ensimmäisen vaimonsa kuoleman jälkeen Urho jatkoi kokoelman kartuttamista, eikä realisoinut taidekokoelmaa. Myös hänelle kokoelma oli keräilyn päämäärä.

### Sosiaalinen tehtävä

Taidekokoelmat tarjoavat omistajilleen sosiaalisen erottumisen mahdollisuuden; valtaa, arvovaltaa ja statusta.<sup>62</sup> Niiden omistaminen on nähty osoitukseksi vauraudesta, arvostelukyvystä ja tiedonhalusta.<sup>63</sup> Mitä harvinaisemmista, epätavallisemmista ja laadukkaammista teoksista on kyse, sitä enemmän ne kohottavat omistajansa statusta.<sup>64</sup> Erehtymättömillä, laadukkailla valinnoilla ja taidolla löytää uusia kykyjä, kerääjä voi kohottaa statustaan taiteen asiantuntijana.<sup>65</sup> Rakel Kansanen-Toivolalla oli hyvä vaisto taiteilijoiden suhteen. Hän löysi uusia kykyjä Suomen kuvataidemaailmasta, jotka sittemmin saavuttivat jopa kansainvälistä kuului-

<sup>57</sup> Joel Toivolan haastattelu 19.7.1999. HKA.

<sup>58</sup> P.K.Tarjanteen kirje Urho Toivolalle 11.11.1947. TA. KA.

<sup>59</sup> Joel Toivolan kirje Urho Toivolalle 4.4.1954. TA. KA.

<sup>60</sup> Alsop 1982, 71.

<sup>61</sup> Joel Toivolan haastattelu 21.9.1990. TA. VTM.

<sup>62</sup> Alexander 1982, 119.

<sup>63</sup> Johnson 1986, 74; Pomian 1990, 10.

<sup>64</sup> Pearce 1993, 51.

<sup>65</sup> Petterson, Julkinen taidekokoelma, maku ja markkinat. Taide 4/98.

suutta.<sup>66</sup> Taidekokoelma vahvisti Toivoloiden kuulumista ylempään yhteiskuntaluokkaan. Heidän kotonaan vieraili arvovaltaisia vieraita, joten Toivoloiden asema diplomaattiperheenä myös vaati arvovallan osoitusta. On selvää, että taidekokoelmalla oli sosiaalinen tehtävä, mutta se ei ollut tärkein keräilymotiivi.

### **Kilpailu**

Keräily on peliä, kilpailua muiden keräilijöiden, välittäjien ja instituutioiden kanssa, mikä tekee keräilyn mielekkääksi. Tapahtumien yllätyksellisyys lisää keräilyn mielenkiintoa.<sup>67</sup> Myös Rakel Kansanen-Toivola tunsu tämän pelin. Vaikka hän ei tunnustanutkaan ihailevansa ketään taiteen kerääjää, kerääjien välinen kilpailu oli hänelle tuttua.<sup>68</sup> Rakel Kansanen-Toivola kilpaili muun muassa Gösta Stenmanin kanssa taidehankinnoissa.<sup>69</sup> Urho Toivola lienee kilpaillut taiteen keräämisessä lähinnä omien suunnitelmallisten taiteen keräystavoitteidensa kanssa.

### **YKSITYISESTÄ JULKISEKSI**

Sekä Rakel Kansanen-Toivola että Urho Toivola testamenttasivat taidekokoelmansa museolaitokselle. Vaihtoehtoisesti he olisivat voineet luovuttaa elämäntyönsä huutokaupattavaksi tai testamentata sen läheisilleen. Urho Toivola ja Rakel Kansanen-Toivola halusivat kuitenkin turvata kokoelmiensa tulevaisuuden sekä nimiensä kuolemattomuuden siirtämällä kokoelmat pois taidemarkkinoilta.

Museot ovat julkisin periaattein toimivia keräämisen instituutioita, joiden toiminnan perustana ovat laadukkaat ja hyvin hoidetut taidekokoelmat. Lahjoitukset ja testamenttilahjoitukset ovat museokokoelmien yleisimmät tyypit.<sup>70</sup> Yleisimmin museoiden kokoelmien keruuperiaateissa korostuu paikallisuus ja alueellisuus.<sup>71</sup> Myös Kuopion taidemuseo aluetaidemuseona keskittyy pääasiassa lääninsä taiteeseen. Tästä syystä Toivolan kokoelma, joka sisältää vanhaa ulkomaista taidetta on Kuopion taidemuseolle arvokas. Vanhemman ulkomaisen taiteen keräämiseen on kansallisgallerioiden ohella ollut mahdollisuuksia ainoastaan yksityisillä keräilijöillä. Näistä kokoelmista osa on jo tullut museoiden omistukseen, esimerkiksi

<sup>66</sup> Joel Toivolan haastattelu 21.9.1990. TA. VTM.

<sup>67</sup> Kiuru 1995, 45-46.

<sup>68</sup> Joel Toivolan haastattelu 19.7.1999. HKA.

<sup>69</sup> Joel Toivolan haastattelu 21.9.1990. TA. VTM.

<sup>70</sup> Alexander 1982, 121.

Karl Hedmanin kokoelma Pohjanmaan museoon, Gösta Serlachiuksen kokoelma Mäntän museoon, Onni Okkosen kokoelma Joensuun taidemuseoon ja Jalo Sihltolan kokoelma Jyväskylän taidemuseoon.<sup>72</sup>

Erotuksena yksityisille kokoelmille, julkiset museot ovat avoinna kaikille. Yhtenä syynä kokoelmien lahjoittamiselle museoihin on se, että museoissa teoksilla on mahdollisuus tulla julkisesti esille. Julkisissa instituutioissa kokoelman muodostaja saa laajempaa julkisuutta kuin yksityisenä keräilijänä. Itsensä esille tuomisen tarve voi osittain motivoida yksityisten kokoelmien julkisiksi muuttamista. Yksityisen kokoelman saaminen julkiseksi on myös tietynlainen tunnustus viralliselta taholta.<sup>73</sup> Riskinä yksityisen kokoelman luovuttamisessa museoon on se, että yksityinen kokoelma saattaa menettää ainutlaatuisuutensa, identiteettinsä. Pahimmillaan se voi sulautua muiden museokokoelmien joukkoon. Toisaalta kokoelma saa museossa toisen mahdollisuuden, toisen elämän.<sup>74</sup> Vaikka sekä yksityinen kerääjä että museo jakavat rakkauden taiteeseen, eron niiden välille muodostaa yksityisen keräilijän intohimo.<sup>75</sup> Molemmat keräävät taidetta, vaikkakin eri motiiveilla ja pyrkivät kokoelman muodostamisessa kohti täydellisyyttä.

Museoita kiinnostaa lahjoituskokoelmissa laadukkaiden ja harvinaisten teosten lisäksi teosten sisällään pitämä tietoarvo. Museoiden tehtävänä on ylläpitää ja lisätä ihmisten tietoutta kulttuuristaan, historiastaan, ympäristöstään ja harjoittaa sekä edistää alan tutkimusta, opetusta ja tiedonvälitystä.<sup>76</sup> Keräilijä ei yleensä pidä teosten tietoarvoa kovinkaan tärkeänä. Toivoloiden kiinnostus teosten provenienssia kohtaan oli laimea. Vaikka heillä itsellään saattoikin olla tietoa teosten alkuperästä, he eivät siirtäneet tietoa eteenpäin. He eivät pitäneet kirjaa tai säilyttäneet dokumentteja suoritetuista taidehankinnoista tai konservointitoimenpiteistä. Tämä kertoo heidän ”taidetta taiteen vuoksi” keräilyasenteestaan. Toivolan kokoelman avulla Kuopion taidemuseo voi edistää erityisesti vanhan ulkomaisen taiteen tutkimusta, jota on tehty Suomessa vähän.

<sup>71</sup> Rönkkö, Taidemuseo – mestarikeräilijä vai julkisen maun vartija? Taide 4/98.

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> Pettersson 1999, 22.

<sup>75</sup> Pöyhtäri 1996, 91.



## TEOKSET

Toivolan testamenttilahjoituskokoelmaan kuuluu 29 teosta, joista 17 on ulkomaista. Kokoelman signeeratut kuusi ulkomaista teosta ovat 1900-luvulta. Ulkomaaisista teoksista kymmenen oli attribuomattomia. Näiden lisäksi kokoelmassa on yksi Manet'n nimellä signeerattu maalaus, jonka aitoudesta ei ollut varmuutta. Nämä vanhaa eurooppalaista taidetta 1400-luvun lopulta 1800-luvun loppuun edustavat teokset olivat tutkimuksemme kohteena. Teokset on esitelty tutkimuksemme seuraavassa järjestyksessä: Pyhä Anna ja Maria –veistos; Kalastaja; Kyläpuoskari; Majatalo; Vanhan miehen muotokuva; Abrahamin uhri; Taistelukohtaus; Madonna, Jeesus-lapsi ja Johannes Kastaja; Apostoli; Mooses ja Israelin kansa matkalla luvattuun maahan ja Nuoren tytön muotokuva.

## PYHÄ ANNA JA MARIA

Inventointinumero: KTM 387  
 Aikaisempi nimi: Madonna ja lapsi  
 Tekijä: tuntematon.  
 Alkuperämaa: mahdollisesti Alankomaat  
 Ajoitus: 1400-1500 -luvun vaihde  
 Tekniikka/materiaali: puuveistos  
 Koko: 53 cm (jalusta 9,5x12)  
 (KUVAT 1-4)

## KONSERVOINTITUTKIMUS

Pyhä Anna ja Maria -veistos on tehty yhdestä kappaleesta,<sup>77</sup> mutta kädet on koottu siten, että lapsen vasemmassa käsivarressa on kaksi liitosta -joskin käsi on ranne-liitosta myöten poissa- ja oikeassa kädessä on liitos kyynärvarressa. Tämä liitos heilui naulan varassa. Valamon konservointilaitoksella se liimattiin tukevaksi. Veistoksen muissakin liitoksissa on käytetty nauvoja. Pyhän Annan oikeassa käsi-

<sup>76</sup> Rönkkö, Taidemuseo – mestarikeräilijä vai julkisen maun vartija? Taide 4/98.

<sup>77</sup> Keskiajan eurooppalaisten kiltojen säännöksissä määrättiin, että figuurit oli tehtävä yhdestä ainoasta puukappaleesta. Ainoastaan kruunut ja krusifiksien poikki puut tekivät sääntöön poikkeuksen. Riska 1987, 186; Liitosten käyttö vähentyi 1350-1400 jälkeen, johtuen luultavasti useista osista kootun taideteoksen huonosta kestävyydestä. Vuola 1997, 57. TTHL.

varressa on liitos kyynärtaipeessa. Puussa on runsaasti toukan reikiä, jotka eivät ole tuoreita. Jalustassa on edessä pystysuora reikä läpi jalustan, halkaisijaltaan noin 7 mm. Puussa on halkeamia muun muassa Pyhän Annan oikean jalan reiden etuosassa ja oikean jalkaterän yläpuolella hameen helmassa. Näistä kohdista puuta on joskus kitattu. Mahdollisesti ne ovat oksankohtia.<sup>78</sup>

Veistos on alun perin ollut pohjustettu ja maalattu kokonaan, mutta nyt pohjustusta on jäljellä ainoastaan jalustassa, molempien hahmojen hihoissa, sekä laskosten pohjissa ja kasvojen uurteissa. Koko pinta on kuitenkin päällemaalattu yhtenäiseksi erittäin vesiliukoisella värillä. Koepuhdistuksissa liukeneva väri oli pääosin oranssin ruskeaa, kirkasta, mutta esimerkiksi pyhän Annan lasta pitelevästä kädestä liukeni tumman sinistä. Konservattorit puhdistivat veistoksen mekaanisesti ja tekivät irtoilevan pohjustuksen takia muutaman värinkiinnityksen jalustaan, pyhän Annan oikean reiden etuosaan ja molempien hahmojen hihansuihin sekä restaurointimaalasivat muutamia vauriokohtia. Puuveistos päätettiin jättää lakkaamatta mahdollista myöhempää UV-tutkimusta varten, mutta joihinkin laskospohjiin siveltiin lakkaa, etteivät ne näyttäisi niin valkoisilta. UV-tutkimuksessa ei tullut esille mitään, mitä ei myös paljain silmin tai mikroskooppilla voisi havaita. Valamon konservointilaitoksen konservattoreiden mielestä veistos voi olla 1500-luvulta, mutta pintakäsittely ei ole alkuperäinen.<sup>79</sup>

## TEOSKUVAUS

Pyhä Anna ja Maria –teos on kiinteällä jalustalla seisova veistos. Veistoksen kompositio muodostuu Annasta ja hänen sylissään, vasemmalla käsivarrella, istuvasta Mariasta. Äiti kannattelee oikeassa kädessään, Marian edessä, avointa kirjaa, jota lapsi koskettaa oikealla kädellään. Pyhän Annan pää on taipunut hieman eteenpäin, ja hän on kääntynyt kirjan puoleen.

Pyhän Annan pää on suurehko suhteessa vartaloon. Hänen kasvonsa ovat voimakaat, mutta hienostuneet: yksityiskohdat ovat hyvinkin siroja. Silmät ovat suuret ja muodoltaan soikeat. Niiden kupera keskiosa on korostunut. Luomet ovat kapeat ja kaarevat, kuten myös kulmakarvat. Nenä on ohut, suora, pitkä ja terävä. Suu on

<sup>78</sup> Konservointiraportti, Martiskainen/Vikström 24.9.1999. TA. KTM.

<sup>79</sup> Ibid.

pieni ja vakavaimmeinen. Huulet ovat kauniisti muotoillut. Ylähuuli on kapea, alahuuli hieman leveämpi ja pehmeäpiirteisempi. Leuka on ulospäin työntyvä, jyrkähkö. Poskipäät ovat korkeat. Pyhällä Annalla on pääliina, joka jättää otsan paljaaksi. Pääliinan otsaa peittävä osa on sileä ja päätä myötäilevä. Pääliina laskeutuu kasvoja reunustaen alas kapeille hartioille aina puoliväliin selkää saakka. Erillinen leukaliina peittää hänen kaulansa leuan alapuolelta.

Pyhän Annan aluspuku on pitkähihainen. Kapea vyö, joka asettuu vyötärötason yläpuolella, jakaa puvun pieneen yläosaan ja hallitsevaan alaosaan. Puvussa on runsaasti vertikaalisia pehmeäharjanteisia, erivahvuisia draperioita ja se laskeutuu vartalon myötäisesti, joissakin kohdissa jopa vartaloon imeytyen. Hänen viittansa on veistoksen olemukseen nähden lennokas ja ilmava. Viitan oikean puoleinen kulma nousee kaarevana ylöspäin ja häipyä Marian taakse. Viitan vasen lieve laskeutuu vasemman käsivarren yli runsaana, kaartuvana laskoksena reidelle. Se kietoutuu polveen ja valuu jalkaa seurailleen nilkkoihin asti. Viitan draperiat ovat eloisat, pehmeät. Viitalla on aikaansaatu mielikuva goottilaiselle tyylille ominaisesta s-kaaresta. Pyhän Annan vartalo ei kuitenkaan kaareudu kontraposto-asettoon, vaikka vasen polvi tuleekin esiin hivenen voimakkaammin. Puvun helman alta pilkottavat jalkaterät, jotka ovat kolmiomaisen terävät ja ulospäin asettuneet. Jalusta, jolla Anna seisoo on pieni, neliönmuotoa hakeva matala kappale.

Marialla on pitkä, hihallinen puku. Kaula-aukko on pyöreä ja vahvistettu. Vyötäröllä on leveäkö vyö. Puvussa on runsaasti laskoksia ja se myötäilee vartaloa. Helmakohdissa laskokset ovat teräväharjanteisia. Polvet kuultavat puvun läpi. Helman alta pilkistävät kolmiomaiset terävät jalkaterät. Marian kasvot ovat sirot, soikiomaiset, pehmeämuotoiset. Silmien malli on sama kuin pyhällä Annalla. Nenä on lapsenomaisen, lyhyehkö. Suu on pieni ja huulet kapeat. Kädet ovat naturalistiset, kuten pyhän Annan oikea käsi. Marian hiukset ovat erikoiset. Tavallisesti Maria on kuvattu hiukset vapaana, mutta tämän veistoksen lapsen pehmeästi kihartuvat hiukset on vedetty keskijakauksen kautta taakse nutturalle. Osa hiuksista on vedetty nutturan läpi ja ne laskeutuvat aaltoilevana kapeana nauhana selkää pitkin.

Pyhä Anna –veistoksen takaosa on työstämätön. Ainoastaan Marian pää on kauttaaltaan viimeistely. Hänen nutturassaan veistojälki on tarkkaa ja taidokasta. Keskellä veistoksen takaosaa on kiilamainen suorakaiteen muotoinen kolo ja sen yläpuolella on kiinnitetty metallinen pyöreä lenkki, josta roikkuu haalistuneen punainen, tupsupäinen nyöri. Vaikka veistoksessa on havaittavissa anatomista kömpelyyttä pyhän Annan vartalon mittasuhteissa, on veistos kokonaisuutena tasapainoinen.

## TUTKIMUSPOLKU

Lähtötietomme Toivolan kokoelmaan kuuluvasta veistoksesta olivat Rakel Toivolan testamentista: vanha puuveistos Madonna ja lapsi.<sup>80</sup> Aloitimme tutkimuksemme tutustumalla keskiajan kuvanveistoa käsittelevään kirjallisuuteen. Teoksen aihe vaati ikonografista selvitystä. Rakel Toivolan testamentin teostietojen mukaan puuveistos kuvaa Neitsyt Mariaa ja Jeesus-lastaa. Sekä teoksen kompositio että naisen asu, tuovatkin mieleen keskiajalle ominaisen Neitsyt Maria ja Jeesus-lapsi kuvaustyyppin. Erona totuttuun kuvaustyyppiin on se, että Toivolan veistoksen naishahmon kaula on peitetty liinalla ja lapsella on tyttömäinen hiuslaite. Vertailemalla teosta Pyhä Anna –veistoskuviin päättelimme, että veistoksen aihe ei ole Neitsyt Maria ja Jeesus-lapsi vaan pyhä Anna ja Maria.<sup>81</sup>

Museoviraston keskiajan taiteeseen erikoistunut tutkija Helena Edgren vahvisti, että kyseessä on pyhää Annaa ja Mariaa kuvaava veistos. Leukaliina, joka symboloi nainutta naista, rouvashenkilöä on pyhän Annan tunnusmerkki. Mariaa ei koskaan kuvattu leukaliinassa. Edgren kertoi, että katolisissa maissa keskiaikainen tyyli jatkui pitkään keskiajan jälkeenkin ja oli koko Keski-Euroopassa samantapainen, mikä hankaloittaa veistoksen ajoittamista ja alkuperämaan löytämistä. Toivolan veistos on kuitenkin tyyppiltään myöhäiskeskiaikainen. Puulajin selvittäminen saattaa auttaa alkuperämaan selvittämisessä. Edgren epäili, että veistoksen ympärillä on voinut aiemmin olla muu rakennelma suojana. Työstämätön tausta kertoo, että teos on ilmeisesti ollut alttarikaapissa, osana suurempaa ryhmää. Veistoksen pohjassa oleva reikä viittaa valmistustapaan. Pyhä Anna ja Maria -veistos on hänen mielestään hyvälaatuinen. Figuurien kasvot ovat karkeatekoiset,

<sup>80</sup> Rakel Toivolan testamentti 7.11.1989. TA. KTM.

<sup>81</sup> Medieval Wooden Sculpture in Sweden, volume IV, 307 (kuva n:o 160), 259 (kuva n:o 119), 126 (kuva n:o 46).

asennot ovat jäykät ja niissä näkyy anatominen virheellisyys, mutta laskokset ovat taidokkaita.<sup>82</sup> Kaarina ja Kalevi Pöykön mielestä veistos on voinut olla osa alttari-kaappia, esimerkiksi osana Marian elämäkertomusta. Jalustassa oleva aukko kertoo, että veistos on ollut pohjasta kiinni tapilla. Kyseessä on todennäköisesti Marian lapsuuden kuvaus.<sup>83</sup>

Kuopion taidemuseon tutkijan Marianna Huttusen avulla löysimme riikalaisen kulttuuri- ja merenkulkumuseon julkaisusta puuveistoksen, joka kompositioltaan ja figureiltaan muistutti paljon Kuopion taidemuseon pyhää Annaa. Sekä Kuopion että Riian Maria on kuvattu lapsena avonainen kirja edessään. Teosten veistotyyli on kuitenkin erilainen. Riikalaisen museon veistos on kokonaisuudessaan staattisempi. Veistoksen draperiat ovat jäykemmät, raskaammat ja niukemmat eikä vertikaalisia laskoksia juuri esiinny. Pyhän Annan puku ei laskeudu vartaloa myöten, kuten Toivoloiden veistoksessa. Kangas on huomattavasti jäykempi. Myös kasvoissa on terävämmät piirteet kuin Kuopion veistoksessa. Tietojen mukaan Riian puuveistos on pyhä Anna 1400-luvulta, jonka tekijä on tuntematon.<sup>84</sup> Koska yhtäläiset piirteet näissä kahdessa veistoksessa jäivät vähäisiksi, emme nähneet syytä ottaa yhteyttä riikalaiseen museoon. Löysimme myös toisen pyhä Anna ja Maria –aiheisen veistoksen latvialaista keskiajan taidetta käsittelevästä kirjasta.<sup>85</sup> Halusimme selvittää oliko kyseessä tyypillinen aihe juuri Latvian keskiaikaisille pyhä Anna –veistoksille.

Turun taidemuseon konservaattori Kari Appelgren, jolla on vankka asiantuntemus keskiaikaisista puuveistoksista, suositteli parhaaksi keskiajanveistosasiantuntijaksi ruotsalaista Peter Tångebergia.<sup>86</sup> Hänen alaansa ovat sekä Saksan että Ruotsin keskiaikaiset veistokset.<sup>87</sup> Appelgren mielestä tunnusomaisen laskoskäsittelyn avulla on mahdollista löytää tekijän käsiala. Hän kehotti vertaamaan pyhää Annaa Baltian ja muiden Itämeren maiden veistoksiin, koska olimme löytäneet samanaiheisen keskiaikaisen puuveistoksen latvialaisen museon kokoelmista.<sup>88</sup>

<sup>82</sup> Helena Edgrenin tiedonanto 21.10.1999.

<sup>83</sup> Kalevi ja Kaarina Pöykön tiedonanto 13.12.1999.

<sup>84</sup> Rigas Vestures un Kugniecibas Muzejs, kuva n:o 61.

<sup>85</sup> Galaune; Vienozinskis 1931, 59.

<sup>86</sup> Tångeberg ei ollut käytettävissämme terveydellisistä syistä.

<sup>87</sup> Kari Appelgrenin <kappelgr@gw.turku.fi> kirje Maarit Hakkaraiselle <sahakkar@cc.jyu.fi> 4.11.1999. HKA.

<sup>88</sup> Kari Appelgrenin <kappelgr@gw.turku.fi> kirje Maarit Hakkaraiselle <sahakkar@cc.jyu.fi> 17.11.1999. HKA.

Latvian taideakatemian professori Ojars Sparitis kertoi, että pyhä Anna kuvattiin usein sylissänsä kirjaa pitelevä Maria-lapsi. Baltian alueella pyhän Annan suosio kasvoi 1200-luvulta ja saavutti huippunsa 1400-luvun lopulta 1500-luvun alkuun. Latviassa ja Eestissä ei ole kuitenkaan runsaasti keskiaikaisia veistoksia, sillä keskiajalla tällä alueella ei ollut puukuvanveistokouluja. Kaikki veistokset olivat tuontitavaraa Lyypekistä, Rostockista, Danzigista ja Königsbergista, mutta hyvin harvoin esimerkiksi Antwerpenistä. Baltian meren rannikolla oli puuveistoksissa selvästi havaittavissa saksalainen vaikutus. Myös Puola oli saksalaisen vaikutuksen alaisena, erityisesti Torun, Szezecin, Gdansk, Poznan ja Malbork. Länsi- ja Itä-Preussin puuveistolle oli tyypillistä figuurin s-muoto, leveät kasvot, ikuinen hymy, muotoillut draperiat ja polykromia. Sparitisin mielestä dynaamiset draperiat ovat tyypillisiä 1400-luvun lopun veistoksille.<sup>89</sup> Hän lähetti kirjeensä mukana kopioita latvialaista ja puolalaista keskiajan kuvanveistoa käsittelevistä kirjoista. Kuvien perusteella Toivolan kokoelman veistoksen tyylipiirteet eivät vastaa latvialaista keskiaikaista puukuvanveistoa.<sup>90</sup>

Kai Kartio epäili Pyhän Anna -veistoksen alkuperämaaksi Pohjois-Saksaa,<sup>91</sup> mutta ainakaan lyypekkiläisessä 1400-1500-luvun veistotaiteessa ei löydy veistokseen yhtymäkohtia. Lyypekkiläisten veistosten laskokset ovat jäykät ja raskaat ja helmat lennokkaat ja pyörteiset. Myöskään kasvojen ja käsien kuvauksessa ei löydy yhtymäkohtia Toivolan Pyhä Anna -veistokseen. Figureilta puuttuu lyypekkiläisen ilmeikkyys.<sup>92</sup> Yleisesti ottaen saksalaisessa keskiajan veistotaiteelle oli tyypillistä voimakkaat tunnetilojen ilmaisut ja runsaat kulmikkaat ja koristeelliset draperiat.<sup>93</sup>

Tutkimuksen aikana löysimme Gösta Stenmanin näyttelyluettelosta tiedon, jonka mukaan Stenmanin kokoelmassa on ollut alareiniläinen 55 cm korkea Pyhä Anna ja Maria -puuveistos 1400-luvun lopulta.<sup>94</sup> Tämä veistos on ollut esillä Ateneumissa Gösta Stenmanin kokoelmanäyttelyssä. Koska teos aiheeltaan, kooltaan ja

<sup>89</sup> Ojars Sparitoksen kirje Tiina Koivulahdella ja Maarit Hakkaraiselle 6.12.1999.HKA.

<sup>90</sup> Sztuka sredniowiecza na Pomorzu. (Moniste); Radler 1990. (Moniste); Latvijas PSR Vesstures Muzeja Koksulpturas. (Moniste).

<sup>91</sup> Kai Kartio tiedonanto 17.2.1999.

<sup>92</sup> Baxandall 1981, 321-416.

<sup>93</sup> Meinander 1969, 303.

<sup>94</sup> Gösta Stenmanin kokoelma ennen ja nyt, 4.

ajoitukseltaan vastasi Toivolan kokoelman Pyhää Annaa, halusimme verrata teoksia toisiinsa. Stenmanin teoksen mielenkiintoisuutta lisäsi se, että Stenman ja Toivolat tunsivat toisensa ja he ovat saattaneet käyttää samaa taiteen hankintaväylää. Tästä syystä otimme yhteyttä Ateneumiin ja pyysimme kuvamateriaalia Gösta Stenmanin kokoelmanäyttelystä. Ateneumin arkistoista ei kuitenkaan löytynyt kuvamateriaalia kyseisestä Stenmanin veistoksesta.<sup>95</sup> Kuvataiteen keskusarkistosta saimme tiedon, että ”Samling, Gösta Stenman finländsk konst” -kirjassa, on interiööri kuva Stenmanien kodista.<sup>96</sup> Interiöörinäkymässä näkyi pyhä Anna ja Maria –veistos, jossa molemmat figuurit on kuvattu aikuisina ja he istuvat vierekkäin.<sup>97</sup> Kuvan perusteella tulimme siihen tulokseen, ettei Stenmanin veistoksen teostietojen jäljittämistä kannattanut jatkaa.

## IKONOGRAFIAA

Keskiajalla pyhimykset olivat tärkeällä sijalla uskonnollisissa kultteissa ja siten myös taiteessa. Pyhä Annan kultin lähtökohta on Maria-kultissa. Koska Neitsyt Mariasta oli tullut etäinen ja vaikeasti lähestyttävä. Ihmiset tarvitsivat Marian ja heidän välilleen kontaktihenkilön. Pyhä Anna oli tähän tarkoitukseen sopiva, turvallinen isoäiti-hahmo. Keskieurooppalaiset ottivat hänet arkielämän turvaajaksi 1300-luvun lopussa. Kultti voimistui myöhäiskeskiajalla.<sup>98</sup> Pyhä Anna oli äitien, kaivosmiesten ja kauppiaitten suojeleuspyhimys.<sup>99</sup>

Pyhä Anna-kultti levisi idästä ristiretkeläisten mukana länteen. Konstantinopolista Kreivi Ludvig Blois’lainen toi pyhän Annan reliikin ja lahjoitti sen 1204 uudelleen rakenteilla olleeseen Chartresin katedraaliin Ranskassa.<sup>100</sup> Eräs varhaisimmista pyhä Anna -kuvauksista goottilaisessa kuvanveistossa on 1200-luvun alusta. Chartresin katedraalin Marian kruunaus -portaalissa, pyhä Anna on kuvattu seisomassa Maria käsivarrellaan. Kuvaus viittaa Marian lapsuuden kertomukseen.<sup>101</sup>

<sup>95</sup> Raija Vuorisen <raija.vuorinen@fng.fi> kirje Maarit Hakkaraiselle <sahakkar @ cc.jyu.fi> 21.1.2000; 24.1.2000. HKA.

<sup>96</sup> Helena Hätösen tiedonanto 27.1.2000.

<sup>97</sup> Samling, Gösta Stenman finländsk konst, 709.

<sup>98</sup> Helena Edgrenin tiedonanto 21.10.1999.

<sup>99</sup> Reinikainen 1997, 47. JTHL.

<sup>100</sup> Pöykkö 1998, 10.

<sup>101</sup> Barral i Altet 1996, 120.

Kuvataiteessa tyypillisiä Pyhä Anna -esitystapoja ovat muun muassa Enkeli ilmestyy pyhälle Annalle, Joakim ja Anna kohtaavat Kultaisella portilla ja Marian syntymä.<sup>102</sup> Yleisin esitystapa on kuitenkin Pyhä Anna itse kolmantena. Tyypillisimmillään pyhä Anna on kuvattu tässä aiheessa seisovana tai istuvana Maria ja Jeesus-lapsi sylissänsä. On myös esitystapoja, joissa Maria seisoo äitinsä vieressä. Maria on Pyhä Anna –kolmantena aiheessa kuvattu yleensä aikuiseksi, vaikka hänet onkin esitetty pienikokoisena. Toivoloiden veistoksessa kuvataan pyhää Annaa ja Mariaa, mutta kyseessä ei ole pyhä Anna kolmantena -aihe. Veistoryhmään ei kuulu Jeesus-lasta. Myös Marian tukkalaite viittaa siihen, että veistoksessa on pyritty kuvaamaan Mariaa lapsena. Äitihahmoisen Marian hiukset olisivat auki ja hänen päässään olisi kruunu, jos kyseessä olisi Maria ja Jeesus-lapsi –kuvaus.<sup>103</sup>

Veistoksen arkisuus, maallinen äiti ja lapsi-kuvaus viittaavat muuhun totuuteen, taivaalliseen kertomukseen. Pyhä Anna, jonka tunnusmerkkinä on leukaliina, kuvattiin usein Maria-lapsen kanssa, jolla on edessään kirja. Kirja, jota pyhä Anna lukee Marialle viittaa keskiaikaiseen tapaan, jonka mukaan paremmissa piireissä olevien äitien velvollisuuksiin kuului opettaa lapsensa lukemaan. Kirja viittaa myös Raamattuun ja kärsimyshistoriaan<sup>104</sup> sekä kuvaa viisautta.<sup>105</sup>

Uudessa Testamentissa ei kerrota Neitsyt Marian lapsuudesta. Lapsuuden kuvaukset löytyvät muun muassa Jaakobin protoevankeliumista, Pseudo-Matteuksesta ja 1200-luvulta peräisin olevasta Legenda Aureasta. Marian isä Joakim oli kotoisin Nasaretista ja äiti Anna Betlehemistä. He olivat molemmat vanhurskaita ihmisiä. Koska Joakim oli varakas mies, jolla oli runsaasti maata ja karjaa Jerikon tienoilta, he pystyivät antamaan kolmanneksen tuloistaan hyväntekeväisyyteen ja kolmanneksen temppelille. Hurskaana tunnettu aviopari oli ollut jo 20 vuotta avioliitossa, eikä heille ollut silti toiveistaan huolimatta syntynyt lapsia. Kiitollisuuden osoituksena mahdollisuudesta saada lapsi he olivat luvanneet omistaa jälkeläisensä Herralle, mikäli he vain saisivat lapsen. Eräänä juhlapäivänä Jerusalemin temppelin ylipappi moitti temppeliin uhrausta suorittamaan tullutta Joakimia lapsettomuudesta ja kielsi häneltä uhrauksen. Joakim häpesi tapahtunutta, eikä mennyt

<sup>102</sup> Pöykkö 1998, 9.

<sup>103</sup> Helena Edgrenin tiedonanto 21.10.1999.

<sup>104</sup> Ibid.



kotiin vaan asettui oleilemaan paimenten kanssa tiluksillensa Eräänä yönä Joakimin yksin ollessa enkeli ilmestyi hänelle. Enkeli kertoi, että Joakimin rukouksiin on vastattu ja Anna tulee synnyttämään tyttären. Lapsen nimeksi on annettava Maria ja hänet on omistettava Herralle, sillä lapsi on synnyttävä maailman vapahtajan, Kristuksen. Merkinä tästä Joakim tulisi tapaamaan vaimonsa Jerusalemissa Kultaisella Portilla. Enkeli ilmestyi myös Annalle tämän istuessa kotinsa puutarhassa laakeripuun alla ja kertoi hänelle samanlaisen viestin kuin Joakimille. Pariskunta tapasi määrättyssä paikassa. Iloa täynnä he syleilivät toisiaan ja tuolla hetkellä Maria sai alkunsa.<sup>106</sup>

## ALKUPERÄMAA

### Tyylillinen alkuperämaa

Eri maiden väliset yhteydet olivat jo keskiajalla hyvät ja liikenne oli vilkasta. Vaikutteet levisivät nopeasti myös veistotaiteessa. Se, että vaikutteita ja malleja tietoisesti haettiin johtui siitä, että taiteilijat olivat keskiaikana käsityöläisiä, eikä pyrkimyksenä ollut luovuuden ja yksilöllisyyden tavoittelu. Kirkkoveistosten merkitys perustui niiden uskonnolliseen sisältöön, ei taiteelliseen arvoon. Pääasiallisena työnantajana toiminut katolinen kirkko sääтели tilauksia ja taiteen luonnetta. Työpajatyöskentelyllä oli suuri merkitys aiheiden toistamisessa, kopioinnissa ja kuva-aiheiden leviämässä. Jokaisessa työpajassa oli luonnoskirjoja tai mallikirjoja. Vaikutteet levisivät myös painokuvien välityksellä, kiertävien taiteilijoiden ja kansainvälisen kaupankäynnin avulla.<sup>107</sup>

Pyhän Annan pääliinan muoto vaihtelee veistoksissa hyvinkin paljon. Tyypillisin malli on otsan peittävä liina, jossa päälle tulevaa kahta laskosta on korostettu. Toivolan kokoelman pyhän Annan pääliina on poikkeuksellisen litteä, sileä ja otsan esille jättävä. Samanlaisen pääliinan olemme löytäneet ainoastaan italialaisen Giovanni Pisanon teoksesta (KUVA 5).<sup>108</sup> Toivolan veistoksessa figuurien silmät ovat suuret ja ulkonevat. Luomiosa on kapea ja kaareva. Silmäkulmat nousevat ylöspäin. Tällainen silmämuoto on pyhälle Annalle harvinaisempi. Yleensä luomiosa on hallitsevampi ja silmät ovat miltei kiinni. Pyhä Anna ja Maria –veistok-

<sup>105</sup> Clark 1984, Maria.

<sup>106</sup> De Voragine 1995, 151-152; Pöykkö 1998, 5-10.

<sup>107</sup> Nordman 1951, 5; Nordberg 1974, 158.

sen luoja on käyttänyt figuureissaan samanlaista silmämallia kuin Nicola Pisano (KUVA 6).<sup>109</sup> Sekä Nicola Pisano että Giovanni Pisano olivat 1200-1300 -luvulla merkittäviä kuvanveistäjiä Italiassa. Heidän veistoksissaan näkyy antiikin klassismin vaikutus. Nicola Pisano teki ainakin yhden matkan Pohjois-Ranskaan 1250-luvun jälkeen. Tätä kautta hänen vaikutteensa ovat saattaneet kulkeutua muualle Eurooppaan.<sup>110</sup>

Toivololan pyhän Annan kasvot ovat jyrkät ja voimakaspiirteiset. Yksityiskohtia myöten hyvin saman tyyppiset kasvot on alankomaalaisella, 1520-luvulta peräisin olevalla Pyhä Anna –veistoksella (KUVA 7).<sup>111</sup> Myös Toivololan teoksen figuurien laskoksissa on alankomaalaisia vaikutteita (KUVA 8).<sup>112</sup> Pyhän Annan asussa on pitkät juoksevat pystylaskokset ja asu mukailee vartaloa. Tämä antaa veistokselle maalauksellisen luonteen, mikä on tyypillistä alankomaalaisille veistoksille.<sup>113</sup>

### **Alttarikappituotanto**

Keskiajan kuvataide liittyi kiinteästi kirkkoarkkitehtuuriin ja katolisen kirkon kulttiin. 1400-luvulla ajatukset kääntyivät kirkkojen rakentamisesta interiöörien koristamiseen. Puuveistokset sijoitettiin yleensä alttarikappeihin. Vapaasti seisovia veistoksia ei juurikaan tunnettu.<sup>114</sup> Saksa ja Alankomaat tulivat tunnetuiksi runsaasta alttarikappituotannostaan. Flanderissa veistettyjen ja maalattujen alttarikappien tuotanto oli huomattavaa erityisesti 1400-luvun lopulla ja 1500-luvun alussa. Vienti suuntautui kaikkialle Eurooppaan.<sup>115</sup> Brysselin ja Antwerpenin liiketoiminta oli niin pitkälle organisoitunutta, että ammattikunnan leima tehtiin jokaiseen erilliseen kappaleeseen, niin ettei niiden alkuperästä voinut olla epäilystä.<sup>116</sup>

<sup>108</sup> Salvini 1969, kuva n:o 269. (Jeesuksen syntymä ja pako Egyptiin 1302-1310).

<sup>109</sup> Salvini 1969, kuva n:o 254. (Tietäjien kumarrus 1255-1260).

<sup>110</sup> Barral i Altet 1996, 148.

<sup>111</sup> Heilige Anna, 137 kuva n:o 91.

<sup>112</sup> Heilige Anna, 146 kuva n:o 107.

<sup>113</sup> Meinander 1908, 304.

<sup>114</sup> Aspelin 1878, 13.

<sup>115</sup> Guillot de Suduiraut 1996, 251.

<sup>116</sup> Molesworth; Cannon Brookes 1966, 74.

Useimmat nykyisten museoiden ja yksityiskokoelmien flaamilaisista ja saksalaisista veistoksista ovat alun perin kuuluneet alttarilaitteeseen.<sup>117</sup> On todennäköistä, että myös Toivolan Pyhä Anna –veistos on alttarikaapin osa. Veistoksen jalustassa on reikä, joka viittaa siihen, että se on ollut pohjasta kiinni tapilla.<sup>118</sup> Veistoksen taustan työstämättömyys kertoo siitä, että veistos ei ole voinut olla itsenäinen vapaasti seisova teos. Alttarikaappien veistosten selkäpuolet jätettiin yleensä muotoilematta ja maalaamatta.<sup>119</sup> Myös veistoksen koko (53 cm) puoltaisi sen kuulumista alttarikaappiin.

Veistoksissa käytetty puulaji toimii yhtenä suunnannäyttäjänä teoksen alkuperämaata selvitettyä. Pohjois-Euroopassa yleisin kuvanveistomateriaali oli puu, sillä helposti työstettävää kiveä esiintyy alueella vähän.<sup>120</sup> Keski-Euroopassa yleisin kuvanveiston raaka-aine oli tammi. Alankomaalaiset keskiaikaiset veistokset oli yleensä tehty jaloista lehtipuista,<sup>121</sup> kuten tammea ja pähkinäpuuta<sup>122</sup> ja hedelmäpuita.<sup>123</sup> Lyypekissä täysgotiikan aikana kehitettiin jopa säännöstö, jonka mukaan muiden kuin tammen käyttö puulajina kuvanveistossa oli kielletty.<sup>124</sup> Lehmusta käytettiin Reininmaalla ja Etelä-Saksassa.<sup>125</sup> Koska teknisissä tutkimuksissa Pyhä Anna –veistokselle ei tehty puuanalyysiä, ei veistoksen puulajia voida varmuudella sanoa. Analyysillä olisi voitu rajata mahdollinen valmistusalue.

## AJOITUS

### Tyyli

Koska Pyhä Anna –veistoksesta ei ole säilynyt ajoitusta valaisevia dokumentteja, olemme selvittäneet ajoitusta tyylivertailun avulla. Luonnontieteellisten menetelmien käyttöön ei ollut tässä yhteydessä taloudellisesti mahdollista. Luonnontieteellisillä tutkimuksilla olisi ollut mahdollista saada tietoa puulajeista, väriaineista ja käytetyn materiaalin iästä.

<sup>117</sup> Molesworth; Cannon Brookes 1966, 74; Baxandall 1981, 69.

<sup>118</sup> Vuola 1997, 55. TTHL.

<sup>119</sup> Aspelin 1878, 47.

<sup>120</sup> Vuola 1997, 42. TTHL.

<sup>121</sup> Helena Edgrenin tiedonanto 21.10.1999.

<sup>122</sup> Museoviraston keskiaikaiset kirkkoveistokset kuva-arkisto. MV.

<sup>123</sup> Guillot de Suduiraut 1996, 251.

<sup>124</sup> Liepe 1995, 15.

<sup>125</sup> Molesworth; Cannon Brookes 1966, 75.

Tyyllillisesti Toivolan veistos on myöhäiskeskiaikainen. Myöhäiskeskiaikaisille teoksille oli ominaista pyrkimys naturalismiin,<sup>126</sup> mikä näkyy Pyhä Anna -veistoksessa. 1400-luvun alussa kuvanveistoon tulivat antiikin klassiset piirteet. Pyhän Annan puvun draperioissa näkyvät antiikin veistotaiteen vaikutteet: kuvanveistäjä tuo vartaloa esiin polven ympäri kietoutuvalla, ihoa myötäilevällä kankaan käsittelyllä ja asun runsailla, pienillä, vartaloa mukailevilla pystylaskoksilla. Klassiselle laskostyypille on ominaista vastakohtien, jännitteiden käyttö. Pyhässä Annassa viitan kierteisellä draperialla on saatu esiin liike ja samalla jännite sen ja puvun pystylaskosten välille. 1400-luvun alkupuolen kuvanveistolle oli ominaista koristeellisuus, sievyys ja ylevyys. Toivolan veistoksessa ei näy tällaisia piirteitä. 1400-luvun lopulle tultaessa tyyli yksinkertaistui. Tämä ohjaa teoksen sijoittamista myöhäisempään keskiaikaan 1400-luvun lopulle tai 1500-luvun alkuun. Toivolan veistoksen ajoitusta myöhäiskeskiajalle tukee myös veistoksen aihe. Pyhimys Annan suosio alkoi kohota 1200-luvulta alkaen ja huippunsa kultti koki 1400-1500-luvun vaihteessa. Valamon konservaattoreiden mukaan on mahdollista, että veistos on peräisin 1500-luvulta.<sup>127</sup>

### **Puunveistotekniikka**

Veistopenkki oli tärkeä apuväline keskiaikaiselle kuvanveistäjälle. Puisen figuurin veistäminen, maalaaminen, pohjustaminen, kultauksen kiinnittäminen ja kiillotus edellyttivät sen vakaata kiinnitystä. Kiinnitysjäljet ovat nähtävissä veistoksissa. Keskiaikaisissa veistoksissa oli miltei poikkeuksetta tapilla täytetty porattu reikä pääläella. Reikiä saattoi olla myös niskassa tai muualla vartalossa. Näitä tehtiin joko veistoksen päänhalkeamisen estämiseksi tai ne saattoivat olla kiinnityskohtia tai veistopenkin jälkiä. Pyhä Anna -veistoksessa ei näy jälkiä päätapistä. Veistoksessa ei näy myöskään muita kiinnitysjälkiä, esimerkiksi metallipiikkien painaumia tai reikiä. Jäljet ovat tosin saattaneet tuhoutua viimeistelyvaiheessa. Toisaalta veistos on ainoastaan 53 cm korkea, joten sitä ei ole välttämättä kiinnitetty veistopenkkiin työn ajaksi. Teoksen pienikokoisuus mahdollistaa sen, että se on voitu veistää vapaasti. Veistoksen jalustassa on kuitenkin halkaisijaltaan n. 7 mm oleva pystysuora reikä, joka menee jalustan läpi. Tämä reikä viittaa lähinnä veis-

<sup>126</sup> Salvini 1969, 49.

<sup>127</sup> Konservointiraportti, Martiskainen/Vikström 24.9.1999. TA. KTM.

toksen kiinnitykseen. Teosten kiinnittämiseen alttarikaappiin käytettiin ”reikä-tappi” –kiinnitystä.<sup>128</sup>

Keskiajalla suurin osa veistoksista koverrettiin. Veistoksen kovertamisen tarkoituksena oli vähentää halkeamisriskejä. Siksi veistoksista poistettiin puun ydin, joka kuivuu nopeammin kuin enemmän kosteutta sisältävät uloimmat lustokerrokset.<sup>129</sup> Pyhä Anna -veistosta ei ole koverrettu. Sen kääntöpuoli on eheä. Ammattikunniksi järjestäytyneet kuvanveistäjät kehittivät veistämisen miltei massatuotannoksi 1400-luvun lopulla.<sup>130</sup> Massatuotantoon teoksessa viittaa erityisesti takaosan kovertamattomuus. Myöhäisen keskiajan lukuisten tilausten aiheuttama kiire aiheutti sen, että selkäpuolen koverruksista luovuttiin.<sup>131</sup> Massiivisiksi, kovertamattomaksi jätetyt veistokset olivat yleensä pienikokoisia, kuten Pyhä Anna –veistoskin ja usein pehmeästä lehtipuusta esim. lehmuksesta valmistettuja.<sup>132</sup> Pyhä Anna ajoittune näillä perusteilla 1400-1500-luvulle.

### **Luonnontieteelliset menetelmät**

Kuopion taidemuseo teetti Valamon konservointilaitoksessa pyhä Anna –veistokselle tekniset tutkimukset. Tehtyihin toimenpiteisiin ei kuulunut ikää määrittäviä tutkimuksia. Ajoitukseen voisi saada lisävalaistusta radiohiili- tai dendrokronologisilla tutkimuksilla. Radiohiili eli 14C-menetelmä antaa puun ajoituksen noin 100 vuoden tarkkuudella. Tutkimus edellyttää 100 gramman suuruista määrää hiiltynyttä materiaalinäytettä, mikä on suhteellisen suuri määrä. Tutkimusten luotettavuus kasvaa, jos hiiliajoituksen ohella voidaan käyttää myös dendrokronologista ajoitusmenetelmiä. Tässä tutkimuksessa käytetään puiden vuosilustosarjoja puuaineksen absoluuttiseen iänmäärittämiseen. Lähtökohtana on, että eri vuosina syntyneet vuosilustot ovat erilevyisiä. Dendrokronologista ajoitusmetodia käytettäessä on muistettava, että ajoitus osoittaa veistoksen puuaineksen kaatohetken, eikä veistoksen tekohetkeä. Varmasti ei myöskään tiedetä, ovatko keskiajan veistäjät käyttäneet veistomateriaalina tuoretta vai varastoitua, kuivaa puuta.<sup>133</sup>

<sup>128</sup> Vuola 1997, 38, 39,52-55. TTHL.

<sup>129</sup> Vuola 1997, 46. TTHL.

<sup>130</sup> Molesworth; Cannon Brookes 1966, 74.

<sup>131</sup> Riska 1987, 186.

<sup>132</sup> Vuola 1997, 48-49. TTHL.

## YHTEENVETO

Taidekeräilijät hankkivat keskiaikaisia veistoksia taide- ja antiikkikauppiailta, hylätyistä kirkoista<sup>134</sup> tai ostamalla seurakunnilta kirkkoesineistöä kokoelmiin.<sup>135</sup> Toivotat ovat todennäköisesti hankkineet Pyhä Anna -veistoksen taide- tai antiikkikauppiaalta. On mahdollista, että he käyttivät samaa hankintakanavaa kuin esimerkiksi Gösta Stenman, joka oli heidän hyvä tuttavansa. Pyhä Anna -veistos on todennäköisesti kuulunut alunperin alttarikaappiin, jossa kuvattiin Marian elämänvaiheita. Tällaisissa esityksissä tuotiin esille Marian lapsuuteen ja vanhempiin liittyviä tarinoita.<sup>136</sup>

Tyylipiirteiltään Pyhä Anna -veistos ajoittuu 1400-1500-luvun vaihteeseen. Alkuperämaa on mahdollisesti Alankomaat, joka oli myöhäiskeskiajalla Saksan lisäksi toinen alttarikaappien päätuotantokeskuksista. Teoksen maalaukselliset, vartaloa myötäilevät draperiat ja figuurien kasvotyyppi viittaavat Alankomaihin. On kuitenkin muistettava, että 1400-luvun puolivälissä monet eteläsaksalaiset taiteilijat hankkivat oppia Alankomaista. Myös Lyypekki kiinnostui 1500-luvun alussa alankomaalaisesta taiteesta.<sup>137</sup> Kiertävien kuvanveistäjien kautta vaikutteet levisivät tehokkaasti useisiin maihin. Tästä syystä alkuperämaan nimeäminen varmuudella on mahdotonta. Tyylipiirteiltään täysin Toivolan kokoelman veistosta vastaavaa teosta ei käytettävissämme olevasta kuvamateriaalista löytynyt. Veistoksessa ei ole selviä tietyille taidekeskuksille, valmistuspaikoille tai työpajoille luonteenomaisia piirteitä. Kyseessä ei erikoisasantuntijoidenkaan mukaan ole tyyppillinen myöhäiskeskiaikainen teos. Sen sijaan se näyttää koostuvan monista esikuvista ja vaikutteista.

Tietyt alankomaalaiset työpajat käyttivät 1400-luvulla järjestelmällisesti teoksissaan työpajansa leimaa.<sup>138</sup> Pyhä Anna -veistoksesta ei tällaista leimaa löydy, kuten ei muitakaan merkintöjä. Työpajasta ei ole siis tarkempia tietoja. Myös veistoksen luoja on tuntematon tekijä. Kari Appelgren on kuitenkin todennut veistoksen tekijästä: ”Veistoksella on erittäin taidokkaasti veistetyt piirteet ja samanaikaisesti

<sup>133</sup> Reinikainen 1997, 20. JTHL; Sari Lintulan tiedonanto 4.10.1999.

<sup>134</sup> Kalevi ja Kaarina Pöykön tiedonanto 13.12.1999.

<sup>135</sup> Vuola 1997, 41. TTHL.

<sup>136</sup> Aspelin 1878, 28.

<sup>137</sup> Meinander 1908, 301.

outo kömpelyys. Kyseessä on yksilöllinen taiteilijaluonne eikä kopisti. Luonteenomaisten piirteiden perusteella pitäisi olla helppoa tunnistaa tämän tekijän muita töitä ja taitavat piirteet viestivät, että tämä veistos ei ole ensimmäinen eikä ainoa, minkä hän on tehnyt”.<sup>139</sup>

## KALASTAJA

Inventointinumero: KTM 381  
 Aikaisempi nimi: Mies laskee verkkoja  
 Tekijä: tuntematon  
 Alkuperämaa: Saksa tai Englanti  
 Ajoitus: 1800-luvun alku  
 Tekniikka/materiaali: öljy kankaalle  
 Koko: 22x33 cm  
 (KUVAT 9-11)

## KONSERVOINTITUTKIMUS

Kalastaja-maalauksen pohjakankaan reuna on siististi leikattu ja valkoinen pohjustus yltää reunaan saakka. Jos kangas olisi pohjustettu kiinnitettynä kiilakehykseen, kankaan reunoissa ei olisi pohjustusta. Pohjakangas vaikuttaa siis valmiiksi pohjustetulta. Kiilapuut näyttävät koneilla tehdyiltä ja kehys on kiilattava. Vaikka kiilakehys on profiloimaton, se ei ole jättänyt kovin näkyviä painaumuksia kankaaseen. Myöskään pingotusvaurioita ei juuri ole. Pingotus on hyvä, ei löystynyt. Teosta on tosin voitu kiilata. Naulat, joilla vuoraamaton kangas on pingotettu kiilakehykseen näyttävät teollisesti valmistetuilta. Niissä ei näy ruostetta. Naulat ovat alkuperäiset. Kankaassa on vain yhden naulanreiät, joten kiilakehystä ei ole todennäköisesti vaihdettu, eikä pingotukseen ole koskettu. Kankaan kapeat reunavarat tukevat tätä tulkintaa.<sup>140</sup>

Maalauksen krakelluurissa on eroja. Osin lakka- ja maalipinnassa on ikään kuin viiltoja, joiden päällä on röpelöinen kerros lakkaa. Viillot näkyvät osin UV-

<sup>138</sup> Guillot de Suduiraut 1996, 251.

<sup>139</sup> Kari Appelgrenin <kappelgr@gw.turku.fi>kirje Maarit Hakkaraiselle <sahakkar@cc.jyu.fi> 18.11.1999. HKA.

<sup>140</sup> Konservointiraportti, Jolkkonen 24.8.1999. TA. KTM

kuvassa mustina jälkinä. Hiushalkeilu on enimmäkseen pientä ja tummaa. Lakka on täplikästä ja lakkakerroksessa on valkoisia laikkuja, joista lakka puuttuu. Maalauksen pintaa on todennäköisesti puhdistettu aikaisemmin hiukan liian varomattomasti. Krakelluuri on erikoinen. Viiltojen lisäksi pinnassa on "matomaisia" halkeamia. Lakassa on lievästi likaantunutta hiushalkeilua. Taivaassa on valkoisia täpliä, joista on todennäköisesti liuennut väriä.<sup>141</sup>

Infrapunakuvasta ei erotu mitään erityistä. Valöörerot voivat johtua eri pigmentteistä. Pigmenttien joukossa on kiiltäviä metallihippuja. Ultraviolettikuvassa näkyy runsaasti mustia läiskäjä ja viiruja. Osa läiskistä oli likaa, joka lähti puhdistettaessa pois, osa voi olla vaurioita lakassa ja niihin tehtyjä korjailuja. Maalausta peitti ennen konservointia kellertävä, kiiltävä kerros. Pinta oli todennäköisesti likaantunut tupakansavun johdosta.<sup>142</sup>

Taustapuoli ei ole kovin likainen. On mahdollista, että se on puhdistettu edellisen konservoinnin yhteydessä. Maalauskanan ja kiilakehyksen väliin joutuu aina likaa ja roskia. Tässä maalauksessa väliin oli päässyt pölyä. Kankaaseen deformaatioita painaneita roskia ei juurikaan ollut. Kiilakehykset näyttivät likaisemmilta kuin kankaan taustapuoli. Lika on vesiliukoista, ei pinttynyttä.<sup>143</sup>

(KUVAT 12-13)

## TEOSKUVAUS

Kalastaja-teos on romanttinen maisemamaalaus. Maalauksessa on kuvattu kesäinen iltapäivä maaseudulla. Etualan vasemmalla laidalla on talonpoika veneellä kokemassa verkkoja. Rannalla, kuva-alan oikealle laidalla, kasvaa jykeviä lehtipuita ja rehevää kasvustoa. Kaukana, taka-alan vasemmalla laidalla, siintää vuori. Sen juurella on vihreä niitty, jossa käyskentelee lehmiä. Tunnelma maalauksessa on rauhallinen, kiireetön.

Teoksen taivas on poutainen. Vuoren rinteet ja laidun kylpevät kesäisessä, lämpimässä auringon valossa. Taiteilija on halunnut rannan diagonaalista muotoa seu-

<sup>141</sup> Ibid.

<sup>142</sup> Ibid.

<sup>143</sup> Konservointiraportti, Jolkkonen 24.8.1999. TA. KTM.



raavalla kasvustolla kohdistaa katseen kaukana siintävään maisemaan, joka on myös maalauksen valoisin alue. Oikeassa yläkulmassa tummat pilvet jo kuitenkin enteilevät sään muutosta.

Taka-alan vuoristomaisema ja siihen kohdistuva valon käsittely tuovat mieleen Claude Lorrainin (1600-82) teokset. Hän alkoi ensimmäisenä käyttää vastavaloa maisemakuvauksessa, mikä vähensi etualan merkitystä ja siten herätti kaipuun äärettömyyttä kuvaavaa aluetta kohti.<sup>144</sup>

Kalastaja-maalauksessa veden pinta on tyyni ja väreilee vain hiukan. Valo kohdistuu vedessä veneen ja rannan väliselle alueelle. Ranta on kuvattu muodoltaan tyyliiteltyä, miltei piirrosmaisena. Se on varjoinen ja rantavedessä olevat varjot hyvin tummia. Veden käsittely ei ole kovin taitavaa, sillä veden pinta näyttää kovalta. Rannan diagonaalisesti kuva-alaan asettuva rannan kasvusto johtaa katsetta kohti kaukaista maisemaa ja luo samalla perspektiivivaikutelmaa. Etäisyysvaikutelmaa on maalauksessa korostettu väriyöhykkeillä; läheinen etuala on ruskea, välivyöhyke vihreä ja taustamaisema sininen.

Maalauksessa on paljon pieniä yksityiskohtia. Teoksen sivellintekniikka on melko vapaa. Puiden lehvästö muodostuu vapaista, lyhyistä siveltimenjäljistä. Puiden rungot on maalattu yksinkertaistaen, kuten muutkin teoksen elementit. Yksityiskohtia ei ole rajattu ääri viivoilla. Taiteilija ei ole pyrkinyt luonnon yksityiskohtaiseen jäljittelyyn.

## TUTKIMUSPOLKU

Kalastaja-maalauksen alkutiedot perustuivat Rakel Ilona Toivolan testamenttiin, joka sisälsi seuraavat tiedot: Mies laskee verkkoja, 32x21, signeeraamaton, edustaa ilmeisesti vanhempaa saksalaista suuntausta, öljy.<sup>145</sup> Ensimmäisenä huomioimme Kalastaja-maalauksesta sen sisältämät 1600-luvun hollantilaisen maalustaiteen piirteet. Kalastajakuvaukset olivat tyypillisiä tuon kauden hollantilais-

<sup>144</sup> Eschenburg 1991, 67.

<sup>145</sup> Rakel Toivolan testamentti 7.11.1989. TA. KTM.

sa taiteessa. Tällaisissa maalauksissa oli usein yksityiskohtina lehmää<sup>146</sup> sekä punainen värillinen fokus, kuten Kalastaja-maalauksessa.

Kalastaja-maalauksen puut toivat mieleen Salomon van Ruisdaelin rehevät rantapenkereet. Myös teoksen kompositiorakenne viittasi Hollantiin. Yhteistä oli voimakas kontrasti horisontaalisen ja vertikaalisen linjan välillä, mistä hyvänä esimerkkinä Jacob van Ruisdaelin teos *Tuulimyllyt Wijkissä*. Ruisdaelin maalauksessa on vasemmalla sivulla horisontaalinen vesi-elementti ja taka-alalla kumpuileva maisema. Teoksen oikealla sivulla on rantapenkereen muodostama diagonaalinen raja sekä vahva vertikaalinen elementti. Nämä kaikki löytyvät myös Kalastaja-maalauksesta.

Kuvamateriaalin avulla huomasimme Toivolan teoksen kuitenkin vastaavan maalaustekniikaltaan ja tunnelmaltaan enemmän 1800-luvun maalausta. Ajoitusta tukivat teoksen kunto ja käytetyt materiaalit. Myös Helsingin taidehistorian laitoksen tutkijan Johanna Vakkarin mielestä Kalastaja-maalauksen ajoittuu 1800-luvulle ja on ilmeisesti pastissi 1600-luvun aiheesta.<sup>147</sup> John Constablen (1776-1837) idylliset maalaismaisemat johdattivat meidät etsimään Kalastaja-maalauksen alkuperää Englannista. Tästä syystä teimme vertailevaa tutkimusta 1800-luvun englantilaisesta maisemamaalauksesta.

Asiantuntijahaastattelussa Saksa maalauksen alkuperämaana sai kuitenkin Englantia enemmän kannatusta. Kalevi ja Kaarina Pöykön mielestä Kalastaja-maalauksessa on saksalainen tunnelma. Etenkin maisema ja kalastajan asu viittaavat Saksaan. He huomioivat maalauksesta Hollannin 1600-luvun maalaustaiteen vaikutteet, jotka levisivät Hollannista Englantiin, Saksaan ja Ranskaan. Pöyköt ajoittivat teoksen romantiikan kaudelle, 1800-luvun alkupuolelle.<sup>148</sup> Myös Annika Waenerbergin mielestä Kalastaja-maalauksen näytti saksalaiselta tai ainakin sillä alueella tehdyltä. Erityisesti hänelle tuli maalauksesta mieleen Düsseldorfin 1800-luvun alkupuolen koulukunta, sillä siellä jäljiteltiin maalauksessa havaittavia

<sup>146</sup> Stechow 1981, 57.

<sup>147</sup> Johanna Vakkarin tiedonanto 19.10.1999.

<sup>148</sup> Kalevi ja Kaarina Pöykön tiedonanto 13.12.1999.

Hollannin 1600-luvun tyylipiirteitä.<sup>149</sup> Ojars Sparitiksen mielestä Kalastaja-maalaukset vaikuttivat saksalaiselta 1800-luvun alkupuolella, myöhemmin 1850-luvulla tehdyltä teokselta. Alkuperäpaikkakunniksi hän ehdotti Dresdeniä, Danzigia tai Berliiniä. Sparitis havainnoi puiden, kuten muunkin kasvuston olevan Kalastaja-maalauksessa 1600-luvun tyylin mukaiset.<sup>150</sup> Kansallisarkistosta Toivoloiden yksityisarkistosta löytyi maininta vanhasta, pienestä saksalaisesta maisemasta,<sup>151</sup> minkä epäilimme viittaavan Kalastaja-maalaukseen. Keskityimme tutkimaan englantilaisen 1800-luvun maisemamaalauksen ohella saksalaista 1800-luvun maisemamaalausta.

### SAKSA – ALKUPERÄMAA?

Saksan maisemamaalaustaiteessa aiheet, tyylit ja teoriat vaihtelivat suuresti 1800-1830 välisenä kautena ja jakoivat taiteilijoita eri leireihin: heroisen, keskiaikaisen ja naturalistisen tunnelman kannattajiin.<sup>152</sup> Sunnuntai-idyllistään huolimatta Kalastaja-maalaukset eivät ole klassinen, herooinen maisemamaalaus, eikä siinä ole luonnon melankolista palvontaa ja kaipuuta, kuten Caspar David Friedrichin (1774-1840) romanttisissa maisemissa.<sup>153</sup> Kalastaja-maalaukset voidaan luokitella lähinnä naturalistiseksi maisemamaalaukseksi. Saksan romanttisessa maalaustaiteessa maisema-aiheet olivat erityisen suosittuja, varsinkin jylhät vuoristomaisemat kuohuvine koskineen ja dramaattisine valoefekteineen. Kalastaja-maalauksessa ei kuitenkaan tällaista dramatiikkaa esiinny. Aiheen, maiseman ja siinä olevien yksityiskohtien, kuten kalastajan asun ja rysäpyödyksen puolesta kyseessä voi olla saksalainen maalaus. Myös maalauksen koko viittaa Saksaan, sillä 1800-luvun alun saksalaiset maisemamaalaukset olivat kooltaan yleensä pieniä.<sup>154</sup>

### Dresden

Dresden oli 1800-1815-luvulla Saksan romanttisen maalaustaiteen keskus.<sup>155</sup> Kaupungin lähellä sijaitsevat kauniit maaseutualueet houkuttelivat puoleensa

<sup>149</sup> Annika Waenerbergin tiedonanto 12.1.2000.

<sup>150</sup> Ojars Sparitiksen tiedonanto 8.2.2000.

<sup>151</sup> Joel Toivolan kirje Urho Toivolalle 4.4.1954. TA. KA.

<sup>152</sup> Mitchell 1993, 6, 159.

<sup>153</sup> Eschenburg 1991, 65.

<sup>154</sup> Kaipuu maisemaan, 286-295. (Teosluettelo).

<sup>155</sup> Norman 1987, 146.

maisemamaalareita. Dresdenissä käytettiin maisemamaalauksen esikuvina 1600-luvun hollantilaisia maalauksia.<sup>156</sup> Ludwig Richter, josta tuli Dresdenin taideakatemian professori 1835, alkoi maalata pieniä hollantilaisvaikutteisia maisemia maanviljelijöineen.<sup>157</sup> Hänen teoksissaan on vahvana Poussinin ja Lorrainin heroisen taiteen vaikutteita.<sup>158</sup> Siten hänen tuotantonsa tyyllillisesti eroaa Kalastajamaalauksesta.

Norjalainen Johann Christian Clausen Dahl (1788-1857) tuli Dresdeniin 1818 Kööpenhaminan akatemiasta.<sup>159</sup> Hänestä tuli Dresdenin taideakatemian professori vuonna 1824.<sup>160</sup> Hollannin 1600-luvun taide vaikutti häneen merkittävästi. Taiteilija tutki itsenäisesti lähinnä Jacob van Ruisdaelin ja Albert van Everdingenin teoksia.<sup>161</sup> Dahl oli yksi suurimmista naturalistisista maisemamaalareista Pohjois-Euroopassa.<sup>162</sup> Naturalismi korosti vapaata siveltimenkäyttöä ja luonnollista väriä.<sup>163</sup> Dahlin tuotannosta löytyy samanlaisia elementtejä kuin Kalastajamaalauksesta. Hän käytti usein maisemamaalauksensa täytehahmona punaliivistä, valkopaitaista, mustahousuista ja ruskeahattuista miestä esimerkiksi teoksessa *Avaldsnes* (1820)<sup>164</sup> sekä useaan otteeseen myös ruskeita lehmiä, jotka näkyvät maalauksissa vain viitteellisesti.<sup>165</sup> Nämä elementit toistuvat yleisesti 1800-luvun alkupuolen maisemamaalauksissa, eivätkä siten anna suoraa vihjetä Kalastajamaalauksen tekijästä. Tyyliältään ja tekniikaltaan Kalastajamaalaus ei vastaa Dahlin tuotantoa.

## Düsseldorf

Düsseldorfissa otettiin 1800-luvulla Hollannin 1600-luvun maalaustaide naturalistisen maisemamaalauksen esikuvaksi. Düsseldorfin taideakatemian maisemamaalauksen professoriksi nimitettiin 1839 Johann Wilhelm Schirmer (1807-1863).<sup>166</sup> Vertasimme Kalastaja-teosta lukuisten düsseldorfilaisten taiteilijoiden

<sup>156</sup> Mitchell 1993, 27.

<sup>157</sup> Norman 1987, 147.

<sup>158</sup> Eschenburg 1991, 60.

<sup>159</sup> Eschenburg 1991, 68.

<sup>160</sup> Norman 1987, 147.

<sup>161</sup> Timpe-Paajanen 1991, 273.

<sup>162</sup> Norman 1987, 83.

<sup>163</sup> Eschenburg 1991, 69.

<sup>164</sup> Kaipuu maisemaan, 171 kuva n:o 127.

<sup>165</sup> Johan Christian Dahl, 189 (kuva n:o 107), 101 (kuva n:o 19), 229 (kuva n:o 152).

<sup>166</sup> Timpe-Paananen 1991, 283.

tuotantoon. Tässä yhteydessä keskitymme Schirmerin tuotantoon, sillä hänen teoksensa edustavat Düsseldorfin maisemamaalauksen yleisiä linjoja. Vertailevassa tutkimuksessa havaitsimme, että Schirmerin maalaukset ovat silotellumpia ja yksityiskohtaisempia kuin Toivolain teos ja niissä on korostuneesti italialainen valovaikutelma. Suurin yhtymäkohta Kalastaja-maalaukseen on hänen tuotannossaan yleinen romantisoitu maalaismaisema-aihe sekä lorrainilaiset vaikutteet. Myöhäisromantiikan aikana Poussin ja Lorrain olivat konservatiivisten maisemien esikuvia.<sup>167</sup> Schirmerin teoksissa toistuvat täytehahmot ovat todennäköisesti Hollannin esikuvien kautta olleet tuttuja myös Kalastaja-maalauksen tekijälle.

Düsseldorfilaiseen tyyliin liittyi luonnon ihannoiti ja suruvoittoisuus.<sup>168</sup> Taideakatemiaan laatukuvamaalauksissa kuvattiin runsaasti kalastaja-aiheita ja punaliivisiä, pyhäpukuisia talonpoikia<sup>169</sup> kotoisissa, sunnuntaitunnelmaisissa maisemissa.<sup>170</sup> Piirustus, väritys, siveltimenkäyttö ja sommittelu oli Düsseldorfissa huoliteltua ja teoksista näkyy ateljeetyöskentely.<sup>171</sup> Heidän tyyliään voi kutsua puolirealismiksi. Düsseldorfilaiset eliminoivat teoksistaan näkyvät siveltimenjäljet ja viimeistelivät maalaukset huolellisesti. Aiheen valinnoissa ja kompositioissa he ottivat oppia 1600-luvun hollantilaisesta maalaustaiteesta.<sup>172</sup> Kalastaja-maalauksessa on yhtymäkohtia talonpoikaisaiheeseen, sunnuntaitunnelmaan sekä hollantilaisiin esikuviin. Tekniseltä toteutukseltaan Kalastaja-maalauksen ei kuitenkaan vastaa düsseldorfilaista ihannetta. Kalastaja-maalauksessa pensselinjäljet ovat näkyviä ja sivellintekniikka on melko vapaata. Teoksesta puuttuu siloteltu ilme.

## München

Münchenin naturalistinen maisemamaalaukuskoulu kehittyi 1600-luvun Hollannin taiteen esimerkin pohjalta. Maisemamaalauksen kokonaiskuva koostui kasvavasta kiinnostuksesta paikallista maisemaa kohtaan, talonpoikaisaiheista, klassisen tyylin kliseistä, idealisoinnista, heroisoinnista ja todellisuuden kopioinnista. Mün-

<sup>167</sup> Norman 1987, 164.

<sup>168</sup> Börsch-Supan 1991, 52.

<sup>169</sup> Hütt 1995, kuva n:o 51.

<sup>170</sup> Forssman 1958, 112.

<sup>171</sup> Vehvilä; Schalin 1939, 265.

<sup>172</sup> Forssman 1958, 109-110.

chenin maisemamaalaus oli vastakohta Pohjois-Saksan romantiikan melankolialle ja vakavuudelle. Maalauksissa on miltei aina havaittavissa ateljee-ilmapiiri.<sup>173</sup>

On mielenkiintoista verrata Kalastaja-maalausta müncheniläisen Johan Georg von Dillisin (1759-1841) tuotantoon, sillä juuri häntä pidetään Münchenin 1800-luvun maisemamaalauuskoulun perustajana. Hänen puiden käsittelytapansa, teoksissaan esiintyvät hiekkaiset penkereet ja maanviljelijät ovat esimerkkejä hollantilaisesta maalaustaiteen traditiosta.<sup>174</sup> Dilliksen teoksen *Vanha mylly Ohlstadin luona* (n.1800) huolettomassa ilmapiirissä, sunnuntai- ja ateljeetunnelmassa sekä täytehahmoissa on yhtymäkohtia Kalastaja-maalaukseen. Puiden lehvästössä on käytetty samaa tekniikkaa, kuin Toivolan teoksessa. Molempien maalauksen aiheessa on hollantilaisia piirteitä, mutta Dilliksen teokset ovat tarkempia ja taidokkaampia kuin Kalastaja-maalaukset.<sup>175</sup>

Wilhelm Boshartin (1815-1878) *Järvimaisema*-maalaukset on lähin kompositioltaan ja aiheeltaan Kalastaja-maalaukseen vastaava Saksasta löytämämme esimerkki (KUVA 14).<sup>176</sup> Maalauksen vasemmalla sivulla on kalastaja veneineen, oikealla sivulla puuryhmä ja taustalla vuoret. Vuoren edustalla on laidun. Kalastaja-maalaukset on tiivistetympi, lähikuva samankaltaisesta maisemasta. Koska Boshartin teoskuva oli pieni ja mustavalkea, ei maalauksen väritystä ja sivellintekniikkaa pystynyt vertaamaan Toivolan teokseen. Müncheniläisen Conrad Hoffin maalauksesta *Kalastajaveneitä laguunissa* löysimme samantapaisen rysän kuin Kalastajassa. Samassa maalauksessa miehillä on liivipuvut ja valkoiset paidat.<sup>177</sup> Müncheniläisessä Gottfried Kellerin maalauksessa *Rantamaisema ja onkija*, (1841)<sup>178</sup> on kyseessä samantapainen ”zoomattu” kuva-ala kuin Kalastajassa. Tällainen näkymä näyttää olleen 1800-luvun saksalaisessa maalaustaiteessa harvinaisempi kuin laajemman kuvakulman käyttäminen. Läpikäydyn saksalaista maisemamaalaukset esittelevän kuvamateriaalin perusteella Kalastaja-maalauksessa on lähinnä müncheniläinen tunnelma.

<sup>173</sup> Norman 1987, 105.

<sup>174</sup> Norman 1987, 108.

<sup>175</sup> Kaipuu maisemaan, 160 kuva n:o 121.

<sup>176</sup> Bruckmanns Lexikon, Band 1, 119.

<sup>177</sup> Bruckmanns Lexikon, Band 2, 209.

## ENGLANTI – ALKUPERÄMAA?

Kalastaja-maalauksen talonpojasta ja kesäisestä maalaismaisemasta tulee mieleen naturalistisen maisemamaalaustaiteen mestari englantilainen John Constable (1776-1837). Kalastaja-maalauksessa esiintyvän punaiseen liiviin, valkoiseen paitaan, mustiin housuihin ja tummaan hattuun pukeutuneen talonpojan malli on Constablen teosten tunnusmerkki. Hän oli tutustunut jo opiskeluaikoinaan hollantilaiseen 1600-luvun maisemamaalaukseen, josta englantilaiset taiteilijat yleisesti kiinnostuivat 1700-luvun lopulla.<sup>179</sup> Myös Lorrain ja Poussin vaikuttivat hänen taiteeseensa. Constable kuvasi maalauksissaan harmonista, kesäistä lapsuusmuistojen maailmaa.<sup>180</sup> Kalastaja-maalauksessa on vastaavanlainen tunnelma.

1700-luvun lopulla Englannissa syntyi maalaisromantiikka. Tämän ajatussuunnan mukaan maaseudun elämä oli viatonta ja terveellistä. Taiteessa elämä maalla esitettiin ihanteellisena.<sup>181</sup> Vuosien 1710-1810 aikana englannin maataloudessa tapahtui muutoksia. Maisemamaalauksissa rauhan ja optimistisen tunnelman taakse kätkeytyi katkera maanviljelyn lama, joka synnytti köyhyyttä ja yhteiskunnallisia levottomuuksia. Epäkohtien peittely johtui osittain taiteellisesta muodista, laajalle levinneestä nostalgian tunteesta ja taiteen tukijoiden mieltymyksistä. Suuret maanomistajat olivat tärkeimpiä maisemamaalauksen suojelijoita. Maaseudun työt haluttiin taiteessa romantisoida, ei niinkään kieltämällä maalaisten raadanta, vaan esittämällä työ jumalaisessa ja patrioottisessa kontekstissa.<sup>182</sup>

### Itä-Anglia

Itä-Anglialla oli vahva kaupallinen ja kulttuurillinen yhteys Hollantiin.<sup>183</sup> Itäanglialaiset taiteilijat turvautuivat hollantilaiseen maisemamaalaustraditioon, koska heidän paikalliset maisemansa muistuttivat Hollannin maisemia.<sup>184</sup> Norwichissa syntyi 1803 itsenäinen taiteellinen yhteisö: Norwich Society. Norwichin koulun perustajana pidetään John Cromea (1768-1821). Paikallisten taidekokoelmien

---

<sup>178</sup> Oldenbourg 1983, 198.

<sup>179</sup> Clark 1976, 147, 151.

<sup>180</sup> Vaughan 1991, 207.

<sup>181</sup> Rosenthal 1982, 88.

<sup>182</sup> Prince 1989, 114-115.

<sup>183</sup> Vaughan 1991, 192.

<sup>184</sup> Andrews 1990, 28.

avulla hän tutustui Hollannin taiteeseen,<sup>185</sup> muun muassa Cuypin, Hobbeman ja J.Ruisdaelin maalauksiin. Hollantilainen vaikutus näkyy läpi hänen tuotantonsa.<sup>186</sup> Norwichin koulu kukoisti vielä 1830-luvulla, mutta toiminta hiipui 1880-luvun loppua kohden. Koulun taiteilijoiden aiheet olivat tyypillisesti maisemia, rannikkoja ja merinäkymiä Norwichin ja Norfolkkin ympäriltä. Maalaismaisemat olivat suosittuja aiheita. Usein he yhdistivät vanhojen mestareiden tyylin läheltä tarkkailtuun realistiseen luonnon tarkkailuun. Norwich koulun töistä suurin osa on nykyään nähtävillä Norwich Castle Museumissa.<sup>187</sup>

John Cromen vanhin poika John Berney Crome (1794-1842) kuului myös Norwichin koulun taiteilijoihin.<sup>188</sup> Hänen teoksensa *Näkymä St Edmundsin hautausmaan läheltä* (1832) (KUVA 15)<sup>189</sup> antaa hyvän vertauskohdan Kalastaja-maalaukseen. John. B. Cromen teoksessa on samanlainen kompositio kuin Toivolan Kalastaja-maalauksessa: oikealla on rantatörmä, rehevine puineen ja kasvustoineen, etualalla järvi, vasemmalla penkereellä täytehahmona punaliivinen mies koiransa kanssa. Takana kohoaa kukkula, jonka etualalla kirkkaan vihreällä nurmella laiduntaa lehmiä. Yksityiskohdat, kuten mies-figuuri ja lehmät muistuttavat Toivolan teoksen elementtejä. Myös taivaan maalaustekniikka on hyvin samantapainen kuin Toivolan teoksessa. Valo kohdistuu molemmissa teoksessa taka-alalle. Cromen veden kuvaus on kovaa ja eleetöntä kuten Kalastajassa. Rannalla kasvavat korret on maalattu yksityiskohtaisesti samaa tyyliä käyttäen molemmissa maalauksissa. Englantilaisen teoksen sivellintekniikka on osittain erilainen. Esimerkiksi puiden maalaamistekniikka on pikkutarkempi kuin Toivolan teoksessa. Kyseessä ei ole välttämättä sama taiteilija kuin Kalastaja-maalauksessa, mutta kenties saman koulukunnan edustaja.

## YHTEENVETO

Toivolat ovat hankkineet Kalastaja-maalauksen todennäköisesti jo ennen toista maailmansotaa. Teoksen provenienssista ei ole tietoa. Kalastaja-maalauksen ajoittuu tyylin perusteella 1800-luvun alkupuolelle. Jos kyseessä on saksalainen teos, se

<sup>185</sup> Vaughan 1991, 193.

<sup>186</sup> Moore 1996, Crome.

<sup>187</sup> [Speel] 1996. <<http://www.speel.demon.co.uk/other/norsch.htm>> Huhtikuu 2000.

<sup>188</sup> Moore 1996, Crome.

<sup>189</sup> Rosenthal 1982, 117.



ajoittuneen noin 1830-luvulle, sillä silloin saksalaiset käyttivät kuva-alan etuosassa näkyviä objekteja. Esimerkkinä tästä Toivolan maalauksen vene. Myöhemmin etäisyyskuvat yleistyivät. 1840-luvulta lähtien taivas peitti usein yli puolet kuvasta.<sup>190</sup> Myös tekniikaltaan teos vastaa 1800-luvun ensimmäisen puoliskon tyyliä. Naturalistista väriä ja vapaata siveltimenkäyttöä korostava maisemamaalauksen suunta alkoi yleistyä Saksassa vasta 1830-luvulta lähtien Akatemian ulkopuolella. Piirustus jäi toissijaiseksi. Ihmisfiguuri oli aina mukana teoksissa tunnelmanluojana.<sup>191</sup> Myös haastattelemiemme henkilöiden mukaan Kalastaja-maalauksen ajoittuu 1800-luvun alkupuolelle. Lisäksi tekniset tutkimukset puoltavat ajoitusta.

Testamentin mukaan Kalastaja-maalauksen on saksalainen. Suvun käsitystä siitä, että he omistavat saksalaisen maalauksen tukee myös Joel Toivolan kirjeessä ollut maininta pienestä, vanhasta, saksalaisesta maalauksesta, jonka oletamme viittavan Kalastaja-maalaukseen. Useat asiantuntijat ovat pitäneet teosta saksalaisena. Olemme myös itse havainneet Toivolan teoksen aiheesta, yksityiskohdissa ja maisemassa yhtymäkohtia saksalaiseen maisemamaalaukseen. Kalastaja-maalauksen parhaiten vastaavimman teosesimerkin löysimme kuitenkin Englannin 1800-luvun alun taiteesta. Kalastaja-maalauksen sopii aiheeltaan Englantiin. Maaseutumaisemat aiheina yleistyivät siellä 1700-lopulla. Toivolan teoksessa oleva maisema voisi olla kuvaus Skotlannin tai Walesin alueelta. Kalastaja-maalauksen yksityiskohdat, kuten punaliivinen talonpoika ja rysä on kuvattu samanlaisina myös englantilaisessa taiteessa.<sup>192</sup> Koska Claude Lorrainin taiteella ja Hollannin 1600-luvun maisemamaalauksella oli voimakas vaikutus myös englantilaiseen maalaustaiteeseen, Kalastaja-maalauksella voi olla yhtä hyvin englantilaiset kuin saksalaisetkin juuret. Jatkotutkimuksessa on tutustuttava sekä 1800-luvun alkupuolen saksalaisiin että Norwichin koulukunnan autenttisiin maisemamaalauksiin. Lisäksi on luotava kontakteja alan erikoisasiantuntijoihin, esimerkiksi Stephen Mathesiisiin Itä-Englialian yliopistosta.

---

<sup>190</sup> Eschenburg 1991, 72-73.

<sup>191</sup> Eschenburg 1991, 69.

<sup>192</sup> Reynolds 1984, kuva n:o 618.

## KYLÄPUOSKARI

Inventointinumero: KTM 379  
 Aikaisempi nimi: Laatumaisema  
 Tekijä: Tuntematon. Adriaen Brouwerin mukaan.  
 Alkuperämaa: Alankomaat  
 Ajoitus: 1600-luku  
 Tekniikka/materiaali: öljy puulle  
 Koko: 28x38 cm  
 (KUVAT 16-17)

## KONSERVOINTITUTKIMUS

Kyläpuoskari maalauksen pohjalauta on todennäköisesti tammea. Paneeli on erittäin siisti. Taustapuolella ei näy juurikaan käsityön jälkiä. Väri-irtoamia ja päällemaalauksia on vain paneelin halkeamakohtassa, siinäkin melko niukasti. Maalauksen pinnalla oli ennen Valamon konservointilaitoksella tehtyä konservointia kellertävän ruskea, kiiltävätkö vesiliukoinen kerros, mikä oli todennäköisesti tupakansavusta aiheutuvaa likaa.<sup>193</sup>

Lakan ja värikerrosten krakelluuri eli hiushalkeilu on yleensä väistämätöntä. Tässä maalauksessa oli kaksi eri krakelluuria; värikerrosten musta krakelluuri ja lakan väritön hiushalkeilu. Jos värikerrosten hiushalkeamiin on päässyt likaa, vaikka lakkakerroksen krakelluuri ei sitä seuraile, täytyy lakan olla uudempaa. Ultraviolettikuvasta näkyy, että lakka on levitetty todennäköisesti kankaalla ronskein vedoin. Tummina UV-kuvassa näkyvät halkeama ja siinä olevat päällemaalaukset, muutama tahra sekä oikeassa alakulmassa oleva vaurio. Keskellä yläreunassa on pari liuennutta läiskää. Infrapunakuvassa voi erottaa piirroksia tai siveltimenve-toja monin paikoin, kuten esimerkiksi oikeassa reunassa olevassa kohtauksessa ja ovesta kurkistavan hahmon päässä. Konservointori Nina Jolkkosen mielestä teos voisi ajoittua 1700-luvulle, mutta on myös mahdollista, että se on Brouwerin aikalaiskopio.<sup>194</sup>

(KUVAT 18-19)

<sup>193</sup> Konservointiraportti, Jolkkonen 24.8.1999. TA. KTM

<sup>194</sup> Ibid.

## TEOSKUVAUS

Kyläpuoskari-teos on laatukuvamaalaus. Teos on narratiivinen sisätilakuvaus kyläpuoskarin vastaanotolta. Maalauksessa on kaksi kohtausta; vasemmalla etualalla kuvataan jalkaoperaatiota ja oikealla taka-alalla sivukohtauksena kaulaoperaatiota. Maalaustekniikka on hyvin pikkutarkkaa ja viimeisteltyä.

Kyläpuoskarin vastaanottohuone on hämärä. Valoa tulee huoneeseen etualalta vasemmalta ja takaseinässä oikealla olevasta ikkunasta. Jalkaoperaatiota tekevä kyläpuoskari on sijoitettu teoksen fokukseksi etualan keskiosaan. Kyläpuoskari polvistuu ammattimaisin ottein miespotilaan paljaan jalkaterän ylle. Hän on keskittynyt intensiivisesti tekemään instrumentillaan tarkkaa viiltoa potilaan jalkapohjaan. Kyläpuoskarilla on rauhallinen ja itsevarma ilme kasvoillaan.

Potilas on sijoitettu teoksen vasemmalle sivulle. Hän istuu kapean suorakaiteen muotoisen puisen laatikon päällä. Mies tukee molemmin käsin kipeää jalkaansa, jonka hän on nostanut oikean polven päälle. Hänen silmänsä ovat nauliintuneet puoskarin leikkausveitseen. Potilaan kasvot ovat vääntyneet kivusta ja ärtymyksestä. Hänen avonaisesta suustaan voi miltei kuulla tuskan parkaisut. Miehen kangassäkki lojuu lattialla.

Potilaan ja kyläpuoskarin takana seisoo vanhempi nainen, apuri. Kädessään hänellä on veitsi ja potilasta varten varattu lääke. Hänen huomionsa on hetkellisesti viennyt henkilö, joka on juuri astumassa ovesta sisään. Hoitaja tuijottaa ironisesti hymyillen tulijaa, joka näkyy vain osittain. Tulija katsoo viistosti ylöspäin, eikä ota katsekontaktia huoneessa oleviin ihmisiin. Hänen ilmeensä on vakava ja hivenen poissaoleva.

Teoksen taka-alalla on käynnissä operaatio. Huoneen oikeassa nurkassa puoskarin kollega on työntouhussa. Puoskari seisoo tynnyrituolissa istuvan miespotilaana edessä, työntää potilaan niskaa taaksepäin vasemmalla kädellään ja ikään kuin imee pillillä potilaan kaulasta jotakin. Heidän takanaan on ikkuna, joka luo pehmeää valoa ikkunaruuutujen läpi.

Maalaus on täynnä pieniä, yksityiskohtaisen tarkasti kuvattuja esineitä. Hyllyt, ikkunalaudat ja pöydät on täytetty muun muassa lasipulloilla, purkeilla, kannuilla ja ruukuilla. Lisäksi lattialla on suurempia esineitä esimerkiksi keraamisia ruukkuja. Esineiden materiaalikuvauksella on hyvin taidokasta, kuten valoheijasteiden kuvauskin. Teokseen vasempaan alakulmaan sijoitettu keppi ja oikeaan alakulmaan sijoitettu luuta syventävät huoneen tilavaikutelmaa.

Maalauksessa esiintyvät esineet, kuten sammunut kynttilä, kirjat ja pääkallo voivat viestiä vanitas-symboliikkaa, ihmiselämän lyhyttä ja maallisten nautintojen katoavaisuutta. Mutta esineiden runsaslukuisuudella on voitu myös ilmaista ja korostaa puoskarin ammatin tärkeyttä.<sup>195</sup> Erityisesti teoksen takaosan figuuriryhmän yläpuolella katosta roikkuva, lähinnä kalaa muistuttava kappale, antaa vihjeen puoskarikunnan salaperäisestä elämästä, johon liittyy lääkkeiden etsiminen ja löytäminen.

## TUTKIMUSPOLKU

Tutkimusta aloittaessamme testamentin lähtötiedot teoksesta olivat: laatumaisema, 38x28 cm, hollantilainen(?), puulle maalattu, öljyväri.<sup>196</sup> Suurlähettiläs Urho Toivola testamenttasi Kuopion Lyseolle kirjakokoelmansa, joka sisältää myös taidekirjallisuutta. Käydessämme systemaattisesti läpi hänen kirjastoaan, löysimme Wilhelm von Boden kirjasta *Die Meister der Hollaendischen und Flaemischen Malerschulen*, kuvan Adriaen Brouwerin *Dorfbaderstubesta* vuodelta 1631/2.<sup>197</sup> Totesimme Toivolan Kyläpuoskari-teoksen olevan lähes identtinen kopio Münchenin Alte Pinakothekissa olevasta *Dorfbaderstubesta* (KUVA 20). Tämän jälkeen ryhdyimme selvittämään kontekstittietoja originaalista teoksesta ja etsimään Adriaen Brouwer –asiantuntijaa.

Koska tiesimme, että originaali *Dorfbaderstube* –teos sijaitsee Münchenin Alte Pinakothekissa ja että museossa on maailman suurin Brouwer-kokoelma<sup>198</sup>, tiedustelimme heiltä Brouwer-asiantuntijaa. Saimme Alte Pinakothekin pääkonservattorin tohtori Konrad Rengerin yhteystiedot. Hän vastasi tiedusteluihimme:

<sup>195</sup> Knüttel 1962, 109.

<sup>196</sup> Rakel Toivolan testamentti 7.11.1989. TA. KTM.

<sup>197</sup> Bode 1956, 473.

”Kaikki mitä voin sanoa Adriaen Brouwerista on sanottuna kirjassani 1986. En tiedä yhtään tapausta, jossa Brouwer olisi toistanut omaa työtään. Olisin kiinnostunut näkemään Dorfbaderstuben kopiosta valokuvan, koska se on minulle tuntematon”.<sup>199</sup> Koska Rengerin mielestä Adriaen Brouwer ei tehnyt omista teoksistaan kopioita, aloimme selvittää, voisiko kyseessä olla aikalaiskopio, kuten intendentti Kai Kartio oli ehdottanut.<sup>200</sup> Aloimme tutustua tarkemmin Adriaen Brouwerin henkilöhistoriaan ja sitä kautta aikalais taiteilijoihin, jotka olisivat voineet kopioida Brouwerin teoksia.

### ADRIAEN BROUWER

Adriaen Brouwer (1605/6-1638) oli flaamilainen taiteilija. Hän syntyi köyhään perheeseen Oudenaerdessa Flanderissa. Brouwerin ensimmäinen opettaja oli ilmeisesti hänen isänsä, joka teki työnään seinävaatepiirroksia. Kerrotaan, että 1622 Brouwer opiskeli Antwerpenissä maalariksi ehkä Pieter Bruegel nuoremman (1564-1638) piirissä. Myöhemmin, n. 1625-26, hän siirtyi Hollantiin. Se, mitä hän maalasi ennen Hollantiin tuloaan on arvoitus. On ilmeistä, että taiteilija oli Hollantiin tullessaan tutustunut Pieter Brueghel vanhemman (n. 1525-1569) töihin. Brouwerin teosten lennokkaat siveltimenjäljet kertovat tosin etenkin Frans Halsin vaikutuksesta. Otaksutaankin, että hän tapasi Frans Halsin Haarlemissa ja työskenteli hänen verstaassaan. Brouwerin paluuajankohta Hollannista on tuntematon. Tiedetään kuitenkin, että Dorfbaderstube-teoksen syntyaikoihin, 1631-32, hän oli jo Antwerpenissä, jossa hänestä tuli Pyhän Luukkaan killan mestari.<sup>201</sup>

Brouwer oli usein rahapulassa. Niinpä hän joutui 1633 ilmeisesti veroveloista noin vuodeksi vankilaan.<sup>202</sup> Vuodesta 1634 kuolemaansa asti 1638 hän asui kuparikaivertaja Paulus Pontiuksen luona Antwerpenissä.<sup>203</sup> Kuollessaan hän oli varaton. On otaksuttu, että Brouwerin kuoleman aiheutti hänen kuluttava elämäntyylinsä, mutta todennäköisempää on, että hän kuoli ruttoon, joka riehui Antwer-

<sup>198</sup> Slive 1995, 134.

<sup>199</sup> Konrad Rengerin kirje Tiina Koivulahdelle ja Maarit Hakkaraiselle 25.10.1999.HKA.

<sup>200</sup> Kai Kartion tiedonanto 17.2.1999.

<sup>201</sup> Slive 1995, 133-134.

<sup>202</sup> Renger 1996, Brouwer.

<sup>203</sup> Alte Pinakothek, 97.

penissä 1638. Hänen kerrotaan olleen boheemi, aito, epämuodollinen ja huumorintajuinen ihminen.<sup>204</sup>

### Tuotanto

Brouwer oli laatukuva- ja interiöörimaalari.<sup>205</sup> Noin 1620 uusi realismi kehittyi pääsuunnaksi hollantilaisessa genremaalauksessa. Brouwerilla oli merkittävä rooli etenkin haarlemilaisen laatukuvamaalauksen kehityksessä.<sup>206</sup> Hänen ansiostaan kansankuvaukset saivat suuren suosion myös hollantilaisten ja flaamilaisten keräilijöiden keskuudessa. Taiteilijan varhaisimmista töissä näkyy häntä inspiroineen talonpoikaisaiheen luoja Pieter Bruegel vanhemman (1525-69) vaikutus.<sup>207</sup> Brouwerin maalasi mieluiten kansankuvauksia, joissa ihmiset viettivät vapaa-aikaa majatalossa. Hän esitti talonpojat juomassa, pelaamassa korttia, heittämassä noppaa tai tappelemassa. Hän antoi joissakin teoksissaan myös moraalisen viestin, varoituksen juomisen seuraamuksista. Töissä on viittauksia myös kirjallisiin moraliteetteihin.<sup>208</sup>

Brouwer oli ensimmäinen hollantilaistaiteilija, joka teki tunneilmaisut kapakkakuvauksissa keskeisiksi. Hänen ensisijaisena kiinnostuksensa kohteena olivat kasvoilta heijastuvat tunneilmaisut kuten viha, intohimo, ilo ja kipu. Tämä innoitti häntä maalaamaan aistiallegorioita.<sup>209</sup> Taiteilija täytti teostensa kuvatilat isoilla figureilla. Ennen Hollannin kauttaan, 1620-luvun puolivälissä, hän alkoi antaa figureilleen yksilöllisiä piirteitä ja kehitti teostensa kompositioille originaalin rakenteen.<sup>210</sup>

Brouwer käytti varhaiskauden tuotannossaan kirkkaita värejä.<sup>211</sup> 1620-luvun lopussa varhaiskauden värit antoivat tilaa lämpimälle punaiselle, vihreälle, kullankeltaiselle ja siniselle. Harmaa ja ruskea säilyivät taustaväreinä.<sup>212</sup> Brouwerin palattua Antwerpeniin hänen figuuriryhmistään tuli tiiviimpiä ja siveltimenvedois-

<sup>204</sup> Slive 1995, 133-134.

<sup>205</sup> Renger 1996, Brouwer.

<sup>206</sup> Fuchs 1978, 36, 48.

<sup>207</sup> Slive 1995, 133-134.

<sup>208</sup> Renger 1996, Brouwer.

<sup>209</sup> Ibid.

<sup>210</sup> Slive 1995, 134.

<sup>211</sup> Renger 1996, Brouwer.

<sup>212</sup> Slive 1995, 134.

taan leveämpiä. Sävyt vaalenivat<sup>213</sup> ja hän käytti niukkaa väriskaalaa.<sup>214</sup> Tuolloin taiteilija sai vaikutteita Rubensilta värien käytössä. Siveltimenvetojen nopeus ja spontaanisuus oli ominaista Brouwerille.<sup>215</sup> Hänen teoksistaan näkee karikatyyrimäisen pyrkimyksen, kiinteän tarkkailun ja iskevän huumorin.<sup>216</sup>

### KYLÄPUOSKARI VS. DORFBADERSTUBE

Brouwerin Dorfbaderstube-maalaukseen oli hyvin suosittu Alankomaissa 1600-luvun puolenvälin tienoilla.<sup>217</sup> Münchenin Alte Pinakothekissa oleva Dorfbaderstube-maalaukseen on kooltaan 31x40<sup>218</sup> ja se on vuodelta 1631/2.<sup>219</sup> Koko on tyypillinen Brouwerille, sillä hän maalasi puupaneelille pääasiassa pieniä maalauksia. Dorfbaderstubesta on käytetty myös nimiä ”Kyläpuoskari tekemässä jalkaoperaatioita”<sup>220</sup> sekä ”Operaatio”.<sup>221</sup> Maalaus on kirkkain ja värikkäin koko Alte Pinakothekin Brouwer-kokoelmasta. Teos sisältää poikkeuksellisen runsaasti tarkkoja yksityiskohtia. Maalaus on esityksensä ja yksityiskohtiensa selkeyden vuoksi ainutlaatuinen Brouwerin tuotannossa.<sup>222</sup> Dorfbaderstube kuuluu Brouwerin aistiallegoriasarjaan. Maalauksesta tulee esille taiteilijan kiinnostus ihmiskasvoilta heijastuviin tunneilmaisuihin.<sup>223</sup>

Olemme antaneet Toivolan kokoelman maalaukselle nimen Kyläpuoskari, koska teos on muunnelma Dorfbaderstubesta. Myös Kyläpuoskari-maalaukseen on kooltaan pieni, 28x38. Maalaukseen ei voi pitää Dorfbaderstuben kopiona, sillä vaikka kompositio pienintä yksityiskohtaa myöten on toistettu Toivolan kokoelman teoksessa se ei ole tarkka jäljennös. Kyläpuoskarin värit ja maalaustekniikka eroavat Brouwerin teoksesta. Tästä syystä teosta voidaankin pitää eräänlaisena muunnelmana, tulkitsevana kopiona originaalista teoksesta. Tekijän omat tyylipiirteet tulevat maalauksessa vahvasti esille. Jos kyseessä on Brouwerin aikalaiskopio, jonka hän itse on hyväksynyt, voidaan puhua toisinnosta.

<sup>213</sup> Ibid.

<sup>214</sup> Renger 1996, Brouwer.

<sup>215</sup> Knuttel 1962, 42.

<sup>216</sup> Slive 1995, 134.

<sup>217</sup> Alte Pinakothek, 98.

<sup>218</sup> Bode 1956, 473.

<sup>219</sup> Renger 1996, Brouwer.

<sup>220</sup> Ibid.

<sup>221</sup> The Book of Art 3, 174 kuva.

<sup>222</sup> Knuttel 1962, 109.

<sup>223</sup> Renger 1996, Brouwer.

## Väritys

Suurimpana erona Dorfbaderstuben ja Kyläpuoskarin välillä on väritys. On kuitenkin huomioitava, ettei tutkimuksessa ollut mahdollisuutta verrata Kyläpuoskaria autenttiseen Brouwerin teokseen. Värien kuvaus perustuu julkaisussa olevaan teoskuvaan Dorfbaderstubesta ja on tästä syystä viitteellistä.<sup>224</sup>

Brouwerin Dorfbaderstubessa kyläpuoskari on pukeutunut vaaleanruskeaan, pitkähihaiseen, reisiin ulottuvaan takkiin. Takissaan hänellä on vaaleanharmaa leveä vyö. Kaulassaan puoskarilla on vyön sävyinen vaaleanharmaa kaulaliina. Päässään hänellä on muhkea, barettimallinen, kirkkaan tiilenpunainen hattu, mikä toimii maalauksen värillisenä keskuksena.<sup>225</sup> Puoskarilla on jalassaan pitkät kapeat vihreänharmaat housut. Kengät ovat tummanruskeat. Kyläpuoskari-teoksessa puoskarilla on samanvärinen takki kuin alkuperäisessä teoksessa. Hänellä on vaaleanruskea hattu, valkea kaulahuivi, pastellisävyinen mintunvihreä vyö, vaalean siniharmaat housut ja tummanruskeat kengät.

Brouwerin teoksessa potilaalla on vaaleanharmaa lyhythihainen paita, jonka alla on punertavanruskea paita. Hänen valkea pitkähihainen aluspaitansa näkyy paitojen alta. Potilaalla on pitkät, kapeat housut ja ne ovat siniharmaat. Hänen kenkänsä ovat tummanruskeat. Potilaan vierellä on vaalea kangassäkki, jonka päällä on ruskea päähine. Kyläpuoskari-maalauksessa potilaalla on vihreä, lyhythihainen paita ja sen alla tumma siniharmaa paita. Aluspaita on valkea. Hänen housunsa ovat harmaanruskeat ja kengät tummanruskeat. Potilaan harmahtavan kangassäkin päällä oleva päähine on siniharmaa.

Dorfbaderstube-teoksessa nainen, apuri, on verhonnut hiuksensa valkealla huivilla. Hän on pukeutunut tummanharmaaseen, luumuun vivahtavaan paitaan ja harmaanrusehtavaan pitkään esiliinaan. Toivolan kokoelman maalauksessa nainen on pukeutunut suklaanruskeaan paitaa ja vaaleanruskeaan esiliinaan. Molemmissa maalauksissa oviaukko on hyvin tumma. Sisään astuvalla henkilöllä on päällään ruskeasävyinen asu. Oven päällä sekä Dorfbaderstubessa että Kyläpuoskarissa roikkuu harmaa riepu.

<sup>224</sup> The Book of Art 3, 174 kuva.

<sup>225</sup> Knuttel 1962, 109.



Brouwerin maalauksessa huoneen taka-osassa tekee työtään ruskeaan asukokonaisuuteen pukeutunut puoskari. Hänen potilaallaan on hyvin tummanharmaa asu, johon kuuluu pitkähihainen reisille ulottuva takki ja kapeat housut. Potilaan olkapäille on levitetty vaalea liina. Heidän välissään olevalla pöydällä on tummanruskea hattu ja punaruskea luuttu. Toivolan teoksessa puoskarilla on päällään siniharmaa takki ja vaaleanruskea liivi. Hattu on harmaa. Potilaalla on sammalenvihertävä takki ja tummanharmaat housut. Pöydällä on musta hattu ja vaaleanruskea soitin.

### **Maalaustekniikka**

Dorfbaderstube-teoksen sivellintekniikka ei ole siloteltua, kuten Kyläpuoskarissa. Brouwerin teoksen siveltimenkäsitteily on hyvin rohkeaa ja vauhdikasta, mikä onkin tyypillistä kyseiselle taiteilijalle.<sup>226</sup> Seinä- ja lattiapinnoissa näkee parhaiten taiteilijan eloisan maalaustekniikan. Dorfbaderstube-teoksen lautalattia on eletyn näköinen. Siinä voi nähdä kulumia ja lattialle tipahdelleita roskia. Toivolan kokonaisen maalauksessa lattia on siloteltu ilmeettömäksi, tasaiseksi väripinnaksi. Ihmiset tuntuvat Brouwerin teoksessa katoavan pehmeästi ruskeaan taustaan. Myöskään Kyläpuoskari-teoksessa apurilla ja takaosan puoskarilla ei näy alaruumista, vaan vartalot on häivytetty taustaan. Kyläpuoskarissa on hyvin siloteltu, piirrokseisen tarkka ja taitava kuvaustyyli, mikä tuo mieleen akateemisen ateljeemaalauksen. Brouwer ei edes pyri vastaavaan tarkkuuteen. Häntä kiinnostaa enemmän teoksen tunnelma, ihmisten eleet, ilmeet ja kivun kuvaaminen. Kyläpuoskariin verrattuna Dorfbaderstuben maalaustekniikka näyttää viimeistelemättömältä, mutta sen luoma tunnelma on hyvin aito.<sup>227</sup>

Kyläpuoskari-maalaukseen on kopioitu kaikki yksityiskohdat Dorfbaderstubesta. Tekijä ei ole kuitenkaan orjallisesti noudattanut Brouwerin maalausta. Esimerkiksi figuurien kasvoissa pystyy havaitsemaan pieniä eroja, samoin esineissä sekä vaatteissa, joihin maalaaja on lisännyt laskoksia ja tehnyt niistä siten laskeutuvampia ja elävämpiä. Teosten välillä on muutamia suurempia eroavaisuuksia: toisin kuin Dorfbaderstubessa Kyläpuoskari-maalauksessa sisään astuvalla henkilöllä

<sup>226</sup> Knuttel 1962, 42.

<sup>227</sup> The Book of Art 3, 174 kuva.

ja apurilla ei ole katsekontaktia. Sen lisäksi Kyläpuoskarin oikean alakulman kuva-ala on ahtaampi.<sup>228</sup>

### **Valon käsittely**

Dorfbaderstubessa teoksen etuala on valoisa ja takaosa pimeämpi. Teoksessa valo tulee vasemmalta. Jalkapotilaan takaa tuleva valo kohdistuu potilaan oikeaan olkapäähän, otsaan ja jalkaan, apurin kasvoihin. Teoksessa valo-varjo kontrastit ovat pehmeät. Kyläpuoskari-maalauksessa huoneessa on miltei tasainen tumma valaistus. Tosin myös tässä teoksessa valo kohdistuu samoihin pisteisiin kuin Brouwerin teoksessa. Dorfbaderstube kylpee lämpimässä kirkkaassa auringonvalossa, kun taas Toivolan kokoelman maalauksen valo on viileämpää ja väriltömämpää. Kyläpuoskariin on kopioitu jokainen varjokohta, mutta täysin erilaisella maalaustekniikalla kuin Brouwerilla. Kun Dorfbaderstubessa varjot ovat epämääräiset ja suttuiset, Kyläpuoskari-teoksessa varjot ovat tasaiset, hallitut ja siistit. Molemmissa teoksissa näkyy taitavan maalarin kädenjälki. Eroja voidaan huomata lähinnä maalausten luonteessa ja esitystavassa. Dorfbaderstube on karkeampi, huolettomampi, mutta myös ilmauksellisempi ja spontaanimpi. Kyläpuoskari on maalattu huolellisesti ja viimeistellysti, mutta samalla se on menettänyt ilmaisullista voimaansa. On selvää, että kyseessä on kaksi eri tekijää.<sup>229</sup>

## **KUKA MAALASI KYLÄPUOSKARIN?**

### **Kopioijat**

Hollannissa tehtiin yleisesti kopioita suurten mestareiden teoksista. Kopioihin ei suhtauduttu halveksuen, mikä lisäsi niiden kysyntää ja tuotantoa. Taiteilijat pysyivät halutessaan työskentelemään yhtä hyvin oman kuin jonkun toisenkin mestarin tyylin mukaisesti.<sup>230</sup> Brouwerin teokset olivat korkealle arvostettuja ja niistä tehtiin paljon kopiota jo hänen elinaikanaan.<sup>231</sup> Hänen maalauksensa olivat suuressa suosiossa erityisesti muiden taiteilijoiden piirissä.<sup>232</sup> Taiteilijan aidot teokset ovat harvinaisia. Varmuudella on voitu attribuoida Brouwerille vain noin kuusi-

<sup>228</sup> Ibid.

<sup>229</sup> Ibid.

<sup>230</sup> Liedtke 1997, 122.

<sup>231</sup> Renger 1996, Brouwer.

<sup>232</sup> Fuchs 1978, 48.

kymmentä teosta.<sup>233</sup> Useat taiteilijalle nimetyt teokset ovat osoittautuneet aikalaiskopioiksi.<sup>234</sup>

Brouwer oli hyvä piirtäjä ja graafikko. Hän ei signeerannut piirroksiaan ja siten attribuointi on niiden kohdalla hankalaa ja väärennösten mahdollisuus suuri. Grafiikassa esiintyy hänen teostensa kohdalla vääriä signeerauksia 1600-luvulta lähtien. Taiteilijan signeerausta olikin helppo jäljitellä, sillä Brouwer ei yleensä signeerannut koko nimellään vaan käytti lyhennettä AB tai B.<sup>235</sup> Haarlemilainen Johannes Visscher (1633-1692) oli kaivertaja ja maalari, joka teki muun muassa Brouwer- ja Ostade-kopioita.<sup>236</sup> Hänen veljensä Cornelis Visscher (1628/9-1658) kopioi hänkin Brouweria.<sup>237</sup> Brouwerin suosio laski vasta 1800-luvun alussa. Uuden realismi-innostuksen ja Wilhelm von Boden tutkimuksen ansiosta Brouwerin teokset nousivat pian uudelleen suosioon.<sup>238</sup>

### Jan Dandoy

Oliko Brouwerilla oppilaita, jotka maalasivat mestarin valvonnassa tilaustöitä, toisintoja hänen teoksistaan? Tällainen työpajakäytäntö selittäisi originaalin tarkan kopioinnin. Valitettavasti Brouwerin oppilaista ei tiedetä paljoakaan, eikä heidän teoksistaan ole juuri lainkaan kuvamateriaalia. Jan Dandoy/d'Andois on taiteilijan ainut oppipoika, josta on olemassa merkintöjä.<sup>239</sup> Hänestä tiedetään ainoastaan se, että hän tuli Brouwerin oppiin 1632.<sup>240</sup> Brouwer maalasi Dorfbaderstube-teoksen 1631/2, joten on mahdollista, että Dandoy on ollut taiteilijan työhuoneella ajan-kohtana, jolloin maalausta on maalattu. Teoriassa hänellä olisi ollut mahdollisuus jäljentää Dorfbaderstube-teos. Kyläpuoskarin tyyli eroaa kuitenkin Brouwerin maalaustekniikasta, mikä ei anna mielikuvaa jäljittelevän oppipojan tekniikasta. Toivolan teos on kokoneen ja ammattitaitoisen maalarin maalaama. Oppipoika tuskin olisi kyennyt yhtä taidokkaaseen lopputulokseen. Kuvamateriaalia Jan Dandoy'n teoksista ei löytynyt, tästä syystä ei ollut mahdollista verrata hänen tuotantaan Kyläpuoskari-maalaukseen.

<sup>233</sup> Renger 1996, Brouwer.

<sup>234</sup> Slive 1995, 135.

<sup>235</sup> Renger 1996, Brouwer.

<sup>236</sup> Hollstein XLI, 14-16.

<sup>237</sup> Hollstein XL, 52-55.

<sup>238</sup> Slive 1995, 135.

<sup>239</sup> Renger 1996, Brouwer.

### Joos van Craesbeeck

Teoksia, jotka tyyllillisesti ja aiheeltaan vastaavat Adriaen Brouwerin tuotantoa, mutta joita ei ole voitu heikohkon tekniikkansa vuoksi attribuoida Brouwerille, on attribuoitu flaamilaiselle Joos van Craesbeeckille (1605/6-1654/61).<sup>241</sup> Hän tutustui Brouweriin taitelijan vankilatuomion aikana 1633, jolloin toimi samassa laitoksessa vankilaleipurina. Sittemmin hän ryhtyi maalariksi ja sai uuteen ammattiinsa ohjausta Brouwerilta. Craesbeeck hyväksyttiin 1633-34 Antwerpenin Pyhän Luukkaan kiltaan maalarina. Mestari hänestä tuli 1651.<sup>242</sup>

Kyläpuoskari-maalaukset eivät ole ainakaan Craesbeeckin varhaiskauden työ, sillä teoksen laatu kertoo ammattitaitoisesta ja erittäin taitavasta taiteilijasta. Vaikka Craesbeeckin töissä on tyyllinen ja aiheellinen yhteys Brouwerin tuotantoon,<sup>243</sup> Craesbeeck ei ollut imitaattori. Hän lainasi Brouwerilta malleja, muttei imitoinut mestarin taiteen olemusta.<sup>244</sup> Myöskään Kyläpuoskarin maalaja ei ole imitoinut Brouwerin tyyliä, vaan on maalannut teoksen omalla tyyllillään. Kuva-aineketta Craesbeeckin tuotannosta oli minimaalisesti. Hänen *Tupakoiva talonpoika*-maalauksensa tyyli ei vastaa Kyläpuoskari-maalauksen tyyliä.<sup>245</sup>

### David Teniers II

Antwerpeniläinen David Teniers II (1610-1690) jatkoi Brouwerin taiteellista traditiota Flanderissa. Hänen varhaiset työnsä ovat hyvin samankaltaisia kyseisen taiteilijan töiden kanssa.<sup>246</sup> Hänen töissään esiintyy usein Brouwerin myöhäisen kauden figuureja ja ryhmiä.<sup>247</sup> Tiedetään, että 1630-luvulta lähtien Teniers II teki kopioita Brouwerin töistä. Teniers II:sta tuli Antwerpenin Pyhän Luukkaan killan mestari 1632/3. Hän oli yksi menestyksekkäimmistä maalareista Antwerpenissä. Vuonna 1651 hänestä tuli arkkiherttua Leopold William, Etelä-Alankomaan kuvernöörin hovimaalari Brüsseliin ja 1663 hänelle myönnettiin aatelisarvo.<sup>248</sup>

<sup>240</sup> Knuttel 1962, 39.

<sup>241</sup> Knuttel 1962, 40.

<sup>242</sup> Renger 1996, Craesbeeck.

<sup>243</sup> Ibid.

<sup>244</sup> Knuttel 1962, 39.

<sup>245</sup> Renger 1996, Craesbeeck.

<sup>246</sup> Slive 1995, 133.

<sup>247</sup> Knuttel 1962, 51.

<sup>248</sup> Vlieghe 1996, Teniers II.

Teniers II:n 1630-luvun teoksille oli tyypillistä yksivärinen sävy interiööreissä, kuten Kyläpuoskari-maalauksessakin.<sup>249</sup> Hän käsitteli valoa vaaleana tasaisena värinä. Brouwer puolestaan syvinä jännitteinä, kovina kontrasteina. Teniers II:n teoksissa valo säilyy kauttaaltaan tasaisena ja latteana. Toivolan kokoelman teoksessa valo on tasainen eikä luo vahvoja kontrasteja. Brouwerin kuoleman jälkeen Teniers II teki useita sarjoja Brouwerin laatukuvista, tosin hänen käsissään teokset muuttuivat sieviksi ja idyllisiksi. Hän ei halunnut taiteellaan puhuttaa eikä pahoittaa mieliä. Hän halusi paremminkin miellyttää asiakkaitaan.<sup>250</sup> Tällainen vaikutelma tulee myös Kyläpuoskari-teoksesta, jossa ihmisten asuja ja ympäristöä on siloteltu ja terävöitetty.

Vaikka Teniers II:n töitä on attribuoitu Brouwerille, ei kuitenkaan uskota, että hän olisi tehnyt suoria kopioita Brouwerista. Teniers II oli taiteilija, jolla oli arvostettu asema ja oma vakiintunut asiakaskuntansa. Kopiot olisivat saattaneet hänet huonoon valoon.<sup>251</sup> Olisiko mahdollista, että hän olisi maalannut Kyläpuoskarin varhaiskaudellaan, jolloin hänen taloudellinen toimeentulonsa ei ollut vielä turvattu? Teniers II:n silotellumpi tekniikkaa on hyvin samankaltaista Toivolan kokoelman teoksen kanssa, mutta hänen tapansa maalata yksityiskohtia on erilainen. Tämä käy ilmi erityisesti *Talonpojat tavernassa* -teoksesta (1633),<sup>252</sup> jossa hän on käyttänyt Brouwerin Dorfbaderstuben oikean alakulman esinesommitelmaa hivenen muunneltuna. Teniersin teoksen esineitä on mielenkiintoista verrata Kyläpuoskarin vastaaviin esineisiin. Valon heijastuminen lasipinnoista on Toivolan kokoelman teoksessa kuvattu himmeinä ja hillittyinä pintoina, kun taas Teniers II kuvaa valoheijastukset kirkaalla, valkoisella maalilla, jolloin kontrastista tulee voimakkaampi. Hänen teoksessaan vaatelaskosten kuvaus on erilaista kuin Kyläpuoskarissa. Tästä esimerkkinä *Tuhlaajapoika*-maalaukset, (1640)<sup>253</sup> jossa sukan rypyt on maalattu eri tavalla kuin Toivolan kokoelman teoksessa. Teniers II:n *Apinat keittiössä* -teoksessa, (1640)<sup>254</sup> kuten Kyläpuoskarissa, on siloteltu lattiakuvaus. Te-

<sup>249</sup> Ibid.

<sup>250</sup> Knuttel 1962, 50-54.

<sup>251</sup> Knuttel 1962, 52.

<sup>252</sup> [National Gallery of Art. Washington D.C] 2000, <<http://www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?object=72225+0+none>> Elokuu 2000.

<sup>253</sup> [Malyon] 2000, <[http://www.artcyclopedia.com/artists/teniers\\_the\\_younger\\_david.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/teniers_the_younger_david.html)> Maaliskuu 2000.

<sup>254</sup> [Kren ja Marx] 1996, <<http://www.kfki.hu/~arthp/art/t/teniers/apcs.jpg>> Elokuu 2000.

niers II:n maalaustekniikka vastaa pitkälti Kyläpuoskarin taiteilijan tekniikkaa. Yksityiskohtien maalaustavoissa on kuitenkin eroavaisuuksia.

### Jan Miense Molenaer

Brouwer vaikutti myös Jan Miense Molenaeriin (1610-1668), joka maalasi samoja aiheita kuin Brouwer ja muokkasi niitä itselleen sopiviksi. Hän lainaili teoksiinsa figuureja Brouwerin töistä.<sup>255</sup> Molenaer muutti Haarlemista Amsterdamiin 1636 samana vuonna, jona avioitui taiteilija Judith Leysterin kanssa. Molenaer oli aktiivinen taidekauppias ja hänen työhuoneensa oli menestyvä ja kiireinen.<sup>256</sup>

Kyläpuoskari-maalauksessa sisään astuvan miehen hahmolla on yhtymäkohtia Molenaerin *Pietari kieltää* –teokseen (KUVA 21).<sup>257</sup> Teoksen siniliivisen miehen kasvojen muoto ja pään asento ovat hyvin samankaltaiset Kyläpuoskarissa sisään astuvan henkilön pään kuvauksen kanssa. Molenaerin teoksessa on samanlaisen vaatelaskosten kuvaustapa kuin Toivolan teoksessa. Myös lattiaan piirtyvissä varjoissa on samaa pehmeäreunaisuutta Kyläpuoskarin kanssa. Kiiltävien pintojen valoheijastukset ovat lähempänä Kyläpuoskari-maalauksen himmeitä heijasteita, kuin Teniers II:n kova-kontrastisia heijasteita. Molenaerin *Talonpojat tavernassa* –teoksen naisen hihan rypyt ovat samanlaiset kuin Kyläpuoskarin naisen.<sup>258</sup> Molenaerin maalaustekniikka sopii sekä tyyliiltään että ihmiskuvaukseltaan Toivolan kokoelman teokseen. Hän maalasi viimeistelyjä, pikkutarkkoja ja huolellisia teoksia. Molenaer oli nähtävästi tutustunut myös Brouwerin ja Ostaden aistiallegorioihin, sillä 1637 hän maalasi talonpoikakuvauksia, jotka kuvasivat viitta aistia.<sup>259</sup> Kyläpuoskari-teos vastaa tyyliiltään ja tekniikaltaan lähimmin Molenaerin tuotantoa.

### YHTEENVETO

Kyläpuoskari-teos ei ole Adriaen Brouwerin käsiä. Tätä väitettä tukee myös Konrad Rengerin lausunto, jonka mukaan Brouwer ei tehnyt toisintoja omista te-

<sup>255</sup> Judith Leyster, 330.

<sup>256</sup> Slive 1995, 131.

<sup>257</sup> [Kren ja Marx] 1996, <<http://www.kfki.hu/~arthp/art/m/molenaer/denying.jpg>> Maaliskuu 2000.

<sup>258</sup> [Kren ja Marx] 1996, <<http://www.kfki.hu/~arthp/art/m/molenaer/peasant.jpg>> Maaliskuu 2000.

<sup>259</sup> Slive 1995, 130.

oksistaan.<sup>260</sup> Kyläpuoskari olisi kokoaan myöten täydellinen kopio Adriaen Brouwerin Dorfbaderstubesta, ellei sen maalaustekniikka, tunnelma ja värityys eroaisi alkuperäisestä teoksesta. Tästä syystä sitä ei voi nimittää kopioksi. Paremminkin sitä voidaan pitää tulkitsevana kopiona.

Dorfbaderstube -maalauksen kompositiossa on kaksi kohtausta. Tämä on sommitelmallinen kaava, josta kopioijat usein jäljentävät vain etualan näkymän.<sup>261</sup> Kyläpuoskariin on kuitenkin jäljennetty kokonainen kompositio, pienimpiä yksityiskohtia myöten. Tulkitsevan kopion tekijällä on täytynyt olla käytettävänä joko alkuperäinen Dorfbaderstube-maalauksen tai yksityiskohtaisen tarkka piirros alkuperäisestä teoksesta. Kysymyksessä voi olla taiteilija, joka maalasi tilaustöitä esimerkiksi Brouwerin maalauksista. Kyläpuoskari-maalauksen tekijä ei ole yrittänyt jäljitellä Brouwerin maalaustekniikkaa. Hän on tietoisesti halunnut korostaa eroa myös käyttämällä maalauksessaan alkuperäisestä teoksesta poikkeavia värejä. Tämä viittaa siihen, että kyseessä on itsenäinen, oman tyylinsä löytänyt ammattilainen.

On todennäköisintä, että kyseessä on aikalaisen tekemä tulkitseva kopio Brouwerin teoksesta. Tätä tukevat asiantuntijalausunnat. Teoksessa on käytetty laadukasta tammipaneelia. Tällaiset paneelit olivat tyypillisiä juuri 1600-luvun Hollannissa. Dorfbaderstube-maalauksen oli jo Brouwerin aikana suosittu teos. On ilmeistä, että aikalastaiteilijoilta tilattiin teoksesta kopioita, sillä Brouwer ei itse maalannut toisintoja omista teoksistaan. Kyläpuoskari-teoksen maalaustyyli, tekniikka ja värityys sopivat 1600-luvun Hollantiin. Konservattori Nina Jolkkosen mukaan on mahdollista, että maalaus on 1600-luvulta.<sup>262</sup>

Brouwerin suosio laski vasta 1800-luvun alussa.<sup>263</sup> Hänen tuotannostaan tehdyt kopiot voivat olla siis myös 1700-1800-luvulta. 1800-luvulla jäljennettiin vanhojen mestareiden töitä. Jäljennökset olivat opiskelijoiden museoissa tekemiä harjoitustöitä. Periaatteena oli jäljentää teos tekniikkaa myöten mahdollisimman tarkasti. Harjoitustyöhön käytettiin luonnollisesti mahdollisimman edullisia materi-

<sup>260</sup> Konrad Rengerin kirje Tiina Koivulahdelle ja Maarit Hakkaraiselle 25.10.1999. HKA.

<sup>261</sup> Knuttel 1962, 109.

<sup>262</sup> Konservointtiraportti, Jolkkonen 24.8.1999. TA. KTM.

aaleja –ei tammipaneelia. Lisäksi kopio ei saanut olla samankokoinen kuin alkuperäinen teos.

Kyläpuoskarin tekijä on ollut varma omasta ammattitaidostaan, eikä ole koettanut jäljitellä Brouwerin tekniikkaa. Tutkimistamme taiteilijoista Jan Molenaerin maalaustekniikka vastaa parhaiten Kyläpuoskari-teoksen tekniikkaa. Brouwer vaikutti taiteellaan lukuisiin taiteilijoihin.

Jatkotutkimuksessa on syytä tutustua Herman Saftleven (1609-85), Pieter de Blootin (1601-1658), Crispijn de Passe de Oude'n ja Hendrik Sorghin (1610/1-70) sekä David Ryckaertin(1612-1661) ja Gillis van Tilborchin tuotantoon. Myös Brouwerin ystävät kuten du Pont, de Jode, Jan Lievens, Jan Davidsz de Heem (1606-1683/84) ja Adriaen van Ostade (1610-1685)<sup>264</sup> ovat voineet kopioida hänen teoksiaan. Jatkotutkimuksessa käytettäviä asiantuntijakontakteja ovat muun muassa tohtori Irina Sokolova, hollantilaisen maalaustaiteen osaston johtaja Eremitaasissa ja tohtori Natalia Babina, flaamilaisten 1600-luvun maalausten kuraattori Eremitaasissa.

## MAJATALO

Inventointinumero: KTM 378  
 Aikaisempi nimi: Myllymaisema  
 Tekijä: Roelandt Savery (attr.)  
 Alkuperämaa: Alankomaat  
 Ajoitus: 1610-luku  
 Tekniikka/materiaali: öljy puulle  
 Koko: 22x29,5 cm  
 (KUVAT 22-25)

## KONSERVOINTITUTKIMUS

Majatalo-maalauksen pohjalauta on suora ja hyväkuntoinen. Siinä on vain yksi pieni halkeama. Teoksen taustapuoli on likainen. Lika on vesiliukoista, ei pintty-

---

<sup>263</sup> Slive 1995, 135.

<sup>264</sup> Knuttel 1962, 42.



nyttä. Taustapuoli ei näytä koneella tehdyiltä. Rakenteeltaan paneeli voisi olla 1600-luvulta. Maalausta peitti ennen konservointia tumma kellertävän ruskea kerros. Kehyksen alla kellertävä kerros ei ollut yhtä tumma. Vesiliukoinen kerros oli mitä todennäköisimmin tupakansavusta johtuvaa likaantumista. Maalikerroksissa ei ole hiushalkeilemia. Lakan pinnassa on kevyttä krakelluuria, jossa ei ole likaa. Lakka voi olla uudempaa. Laadukkaan paneelin ansiosta maalikerrokset ovat säilyneet krakelloitumatta.<sup>265</sup>

Ultraviolettikuvassa ei paljastu päällemaalauksia. Lakassa on kuitenkin epätasaisuuksia. UV-kuvassa näkyy pieniä mustia pisteitä lähes kauttaaltaan, mutta etenkin majatalon takana olevassa puussa. Vasemmassa yläkulmassa näkyy päällemaalausta. Lakassa on tummia läiskiä vasemman puoleisen puun vasemmalla puolella kuten myös koskessa, pieni läiskä taivaalla ja majatalon takana olevassa puussa. Viimeksi mainitusta kohdasta lähtee valumajälkiä. Infrapunakuvassa piirrokset erottuvat selkeimmin alareunassa. Etummaisten hahmojen ja rakennusten ääri viivat nousevat esiin erityisesti vasemman puoleisen puun ja majatalon välissä olevassa rakennuksessa ja kosken puurakenteissa. Viivat vaikuttavat vapaalla, varmallalla kädellä piirretyiltä. Infrapunakuvassa näkyy tummia alueita esimerkiksi etualalla, polun alussa ja puussa. Tummuuserot kuvassa johtuvat todennäköisesti eri pigmenteistä. IR-kuvassa erottuvat seikat näkyvät myös paljain silmin. Teos on huolellisesti maalattu hyvälaatuiselle pohjaleudalle, joten on hyvin mahdollista, että ajoitus 1600-luvulle pitää paikkansa.<sup>266</sup>

(KUVAT 26-27)

## TEOSKUVAUS

Majatalo-teos on vuoristomaisemamaalaus. Se kuvaa idyllisessä tirolilaisessa kylässä sijaitsevan majatalon ja sen ympäristön rauhallista loppukesän päivää. Linnut liitelevät sinisellä poutapilvisellä taivaalla. Aurinko kajastaa pilvien läpi.

Maalauksesta voi aistia kuulaan ja kirkkaan vuoristoilman.

Maalauksen näkymää hallitsee miltei kuva-alan keskelle sijoitettu harjakattoinen ja parvekkeellinen kivistä rakennettu majatalo. Rakennuksen päädyssä on korkea,

<sup>265</sup>Konservointiraportti, Jolkkonen 24.8.1999. TA. KTM

<sup>266</sup>Ibid.

pyöreäkaarinen aukko. Päädyistä, katon alapuolella olevasta pienestä aukosta, tulee esille pitkä keppi, josta roikkuu silmukkaköysi. Majatalon ympärillä on muita, vaatimattomampia pulpetti- tai harjakattoisia rakennuksia.

Rakennuksen edessä on leveähkö kaiteella varustettu puusilta, jonka ali virtaa eloisa vuoristopuro. Puron ja piha-alueen välillä on kellertävänvihreä nurmikenttä. Laen vasemmalla puolella mäessä kajastaa udun keskeltä rakennuksia. Kuva-alan oikealla sivulla, puron toisella puolella, on maatörmä jonka laella on talo. Rakennus on päärakennusta korkeammalla ja se näkyy kuvassa ainoastaan puolikkaana. Puron varrella kasvaa kapearunkoisia tuulen tuivertamia lehtipuita. Rakennusten takana puut ovat runsaslehtisiä, mutta yhtä kapearunkoisia. Kauempana rakennusten takana siintää metsä.

Maisemaan on lisätty täytehahmoiksi pieniä figuureja. Piha-alueella seisoo muutamia hahmoja. Pihasta siltaa kohti on kävelemässä henkilö. Sillan ovat juuri ylittäneet kaksi miestä, jotka välimatkasta päätellen eivät kuulu samaan seurueeseen. Ensimmäisen puna-asuisen, vaellussauvaa käyttävän herrashenkilön rinnalla juoksee valkoinen koira. Miehen asu on punaruskea. Häntä seuraava mies kuuluu vaatimattomammasta asusta päätellen alempaan säätyluokkaan. Hän kantaa kepin nensä nässä nyyttiä.

Maalauksen kompositio on rytmikäs, eloisa. Diagonaaliset linjat hallitsevat teosta. Päärakennuksen harjakaton diagonaalinen linja saa kuva-alan vasemmalla puolella tukea samaan pihapiiriin kuuluvan toisen rakennuksen harjakaton samansuuntaisesta linjasta. Liike saa jatkumon mäen diagonaalisesta muodosta. Liike suuntautuu kuva-alan ylälaidan keskipisteestä vasemman sivun puolivälin alapuolelle. Samansuuntaisesti kuva-alan halkoo myös vuoristopuro. Sillan diagonaalinen linja on näiden linjojen vastainen ja näin tasapainottaa maalauksen vasempaan alanurkkaan suuntaavaa liikettä. Tätä linjaa vahvistavat ihmisfiguurit, joiden liikesuunta on sillan suuntainen.

Horisontaalisia linjoja maalauksessa on minimaalisesti, ainoastaan puron patorakenteessa, rakennusten alareunoissa ja parvekkeissa. Vertikaaliset linjat sitä vastoin korostuvat teoksessa. Talojen kapeat päädyt, pylväät, korkeat, ohutrunkoiset

puut, mäentörmä ja laihat, pitkät ihmisfiguurit tuovat esille vertikaalisia linjoja. Maalauksessa on käytetty myös vapaata muotoa esimerkiksi piha-alueelta purolle suuntaavassa kiemurtelevassa polussa ja etualan maastomuodostelmassa. Komposition monimutkaisuudesta huolimatta teos on tasapainoinen.

Maalauksesta tulee esille flaamilaisen 1500-1600-luvun maisemamaalauksen tyyli-  
piirteet. Tämä näkyy etenkin kolmella väri-  
vyöhykkeellä, ruskealla, vihreällä ja  
sinisellä, luodussa etäisyysvaikutelmassa. Teoksen etuala on tummanruskea. Väli-  
vyöhykkeellä on käytetty vihreää ja vaalean ruskeaa, kun taas taivas on sininen.

Puro on väritykseltään miltei vihreä. Veden liikkeet tulevat siitä selkeästi esille  
valkeina kuohuina. Purossa on joukko tummanruskeita kiviä. Päärakennus on  
vaalean ruskea, kuten sen oikealla puolella oleva pulpettikattoinen rakennus. Vas-  
semalla sivulla oleva rakennus on tummanruskea, kuten oikealla sivulla mäen-  
törmällä sijaitseva rakennus.

Majatalo-maisemassa on hivenen epätodellinen tunnelma, vaikka teos pyrkiikin  
selvästi realismiin. Teoksessa on viitteitä Alankomaiden manieristiselta kaudelta,  
1500-luvun lopulta. Manierismi tulee esiin teoksen komposition monimuotoisella,  
diagonaalisia linjoja korostavalla rakenteella. Maatörmän reunakasvustossa sekä  
etualan tummissa kasvustoissa on 1500-luvun lopun flaamilaisten fantasiamaise-  
mien piirteitä. Maalaustekniikka on siloteltua ja tarkkaa. Maalaus on hyvin graafi-  
nen, piirroksellisen tarkka.

## **TUTKIMUSPOLKU**

Rakel Ilona Toivolan testamentin tiedot maalauksesta olivat: Myllymaisema,  
29x21 cm, ei signeerausta, vanha puulle maalattu hollantilainen, öljy.<sup>267</sup> Kuopion  
taidemuseossa teos oli attribuoitu hollantilaiselle 1600-luvun maisemamaalarille  
Aelbert Cuypille (1620-1691). Ensimmäisenä tehtävänämme oli varmistaa maala-  
uksen attribuointi. Attribuointi perustui teoksen kääntöpuolelle puupaneelille kir-  
joitettuun tekstiin, joka tulkittiin: ae Cuyp. Teksti on kirjoitettu paneelin pintaan  
tummalla, kovalla kynällä. Kirjoituksesta on jäänyt puupintaan kevyttä uurretta.

<sup>267</sup> Rakel Toivolan testamentti 7.11.1989. TA. KTM.

Teksti on osittain kulunut, eivätkä kaikki kirjaimet erotu selvästi. Sen alapuolella olevasta vuosiluvusta on useita tulkintoja: 1690, 1610 tai 1618. Numerot ovat epäselviä, mutta 1610 on todennäköisin tulkinta. Paneelissa on myös muita kirjain- ja numeromerkintöjä. Merkinnät voivat olla esimerkiksi taidekauppiaan tekemiä tai kokoelmamerkintöjä.

Vertailtuamme Toivoloiden kokoelman teosta Aelbert Cuypin tuotantoon, emme havainneet Myllymaisemassa Cuypille ominaisia tyylipiirteitä. Suurimpana erottavana tekijänä oli hänen palettinsa kirkkaus ja teosten italialaisvaikutteet.<sup>268</sup> Cuypin teoksia hallitsee vasemmalta tuleva kellertävä valo.<sup>269</sup> Tällaista valonkäsittelyä ei Myllymaisemassa ole, kuten ei myöskään italialaistyylliselle maalaussuunnalle tyypillistä tunnelman lyyrisyttä. Lisäksi Cuypin tapa kuvata ihmistä ja taivasta on täysin erilainen kuin Toivolan kokoelman teoksessa.<sup>270</sup> Cuypin varhaiskauden töissä näkyy Jan van Goyenin (1596-1656) vaikutus.<sup>271</sup> Koska emme löytäneet Cuypin varhaiskaudelta kuvamateriaalia, vertasimme Myllymaisemaa Jan van Goyenin teoksiin. Myllymaiseman ja van Goyenin teosten värityksessä on yhteneväisyyttä toisin kuin maalaustekniikassa. Myllymaisema on kuitenkin graafinen, piirroksellisen tarkka verrattuna van Goyenin maalauksellisiin teoksiin. Myös puiden ja ihmisten kuvaustapa on erilainen.<sup>272</sup> Myllymaisemassa ei ole Jan van Goyenin vaikutteita ja siten siinä ei ole myöskään piirteitä Cuypin varhais-  
tuotannosta.

Konservaattori Maija Santalan mielestä Myllymaisemasta ei tule ensimmäisenä mieleen Aelbert Cuyp. Hän kehotti tarkastamaan puulajin, jolle maalaus oli tehty. 1600-luvulla käytetyt puulajit olivat Hollannissa 99%:sti tammea. Alkuperämaaksi Santala ehdotti Hollantia.<sup>273</sup> Koska Toivolan Myllymaisema ei täyttänyt Cuypin tuotannon tunnusmerkkejä, eikä teos näyttänyt Kai Kartionkaan mielestä Cuypin teokselta,<sup>274</sup> päätimme tutkia Myllymaiseman suhdetta muiden 1600-luvun hollantilaisten ja flaamilaisten taiteilijoiden tuotantoon.

<sup>268</sup> Stechow 1980, 62.

<sup>269</sup> Fuchs 1978, 140; Slive 1995, 209.

<sup>270</sup> Stechow 1980, kuva n:o 323 (Horseman and shepherds).

<sup>271</sup> Fuchs 1978, 136.

<sup>272</sup> Slive 1995, 187 kuva n:o 255 (Dunes).

<sup>273</sup> Maija Santalan tiedonanto 20.10.1999.

<sup>274</sup> Kai Kartion tiedonanto 17.2.1999.

Joos de Momperin (1564-1635) tuotannossa on joitakin yhtymäkohtia Toivolan teokseen. Hän oli flaamilainen maisemamaalari, joka sai vaikutteita tuotantoonsa Pieter Bruegel nuoremmalta. Momper käytti maisemissaan tavanomaisia fantasiaelementtejä, tosin maalauksen yksityiskohdat perustuivat todellisuuteen. Momperin tuotannosta löytyi teos, jossa talon ikkunasta roikkui samanlainen köysisilmukka kuin Myllymaisemassa.<sup>275</sup> Myöhemmin huomasimme, että tämä oli tyyppillinen elementti alankomaalaisessa taiteessa ja vahvasti siten osaltaan oletustamme alkuperämaasta. Myös Momperin teoksissa esiintyvä koira- ja ihmistyyppi on samantapainen kuin Myllymaisemassa.<sup>276</sup> Tosin Jan Bruegel vanhempi ja hänen poikansa Jan Bruegel nuorempi maalasivat ainakin joihinkin hänen maisemamaalauksiinsa täytefiguureja. Vaikka Momperin vuoristomaisemat aiheena olisivat sopineet Toivolan teokseen, hänen väriskaalansa ja maalaustensa tunnelma on erilainen kuin Myllymaisemassa.<sup>277</sup> Joost de Momperin tuotannon kautta saimme varmistuksen siitä, että Myllymaisema kuuluu flaamilaiseen tai hollantilaiseen 1500-1600-luvun taidetuotantoon. Flanderista muutettiin vilkkaasti Hollantiin 1500-luvun viimeisinä vuosikymmeninä uskonnollisista tai taloudellisista syistä.<sup>278</sup> Tätä kautta flaamilaiset vaikutteet levisivät taiteilijoiden mukana Hollantiin.

Jatkoimme Myllymaisema-maalauksen vertaamista hollantilaisten 1600-luvun taiteilijoiden tuotantoon. Otimme myös yhteyttä vanhan ulkomaisen taiteen asiantuntijoihin. Ratkaisevasti tutkimuksemme kulku muuttui käydessämme läpi kirjasarjaa hollantilaisesta 1600-luvun grafiikantuotannosta. Löysimme Myllymaisemaa vastaavan Aegidius Sadelerin (1570-1629) etsauksen (KUVA 28).<sup>279</sup> Maalauksessa ja grafiikan vedoksessa on pieniä yksityiskohtien eroavaisuuksia esimerkiksi figuureissa, mutta muutoin ne ovat samanlaiset. Grafiikan hakuteoksessa kerrottiin, että etsaus oli kaiverrettu Roelandt Saveryn kadonneen piirroksen mukaan. Etsauksesta oli käytetty nimeä *Inn and houses near a bridge*. Grafiikanlehden vasemmassa alalaidassa oli teksti: R.S. inve(n)tor/ Eg. S. excu.

<sup>275</sup> Ertz 1986, 115.

<sup>276</sup> Tehtoonstelling van Werken van Joost de Momber, 30.

<sup>277</sup> Ertz 1986, 115.

<sup>278</sup> Kloek 1993-1994, 54.

<sup>279</sup> The Illustrated Bartsch 72, 27.

Marginaalissa oikealla alhaalla teksti: Marco Sadeler excudit.<sup>280</sup> Tässä vaiheessa annoimme Toivolan maalaukselle nimen Majatalo. Samasta lähteestä saimme selville, että Majatalo-maalaukset kuuluu Saveryn Tirolissa tekemiin maisemakuvien sarjaan.<sup>281</sup> Löysimme Myllymaisemaa vastaavan grafiikan teoksen myös Hollsteinin grafiikan kirjasarjasta.<sup>282</sup> Tässä teos oli nimetty *Inn and some houses near a Bridge*. Vasemmassa marginaalissa oli merkintä: R.S. Inueter, Eg. S. excu. Oikeassa marginaalissa oli teksti: Marco Sadeler excudit.<sup>283</sup> Merkinnät tarkoittivat, että piirroksen luoja oli Roelant Saverij, kaivertaja Eg. Sadeler eli Aegidius Sadeler ja työpajan omistaja Marcus Sadeler.<sup>284</sup> Grafiikankirjasarjojen avulla onnistuimme löytämään linkin Roelandt Saveryyn. Seuraava vaihe oli selvittää kirja- ja kuvälähteiden avulla taiteilijan henkilöhistoria ja tuotanto.

Otimme yhteyttä tohtori Ellinoor Bergveltiin Amsterdamissa. Häneltä saimme yhteystiedot Haagin taidehistorian instituutin kuva-arkistoon, jossa on maailman laajin kuvakokoelma hollantilaisesta taiteesta.<sup>285</sup> Tarkoituksenamme oli selvittää arkiston sisältämät tiedot Majatalo-maalauksesta. Tohtori Bergvelt oli toimittanut hänelle lähettämämme teoskuvat eteenpäin antikvaristi Michiel Jonkerille, joka alkoi selvittää Majatalo-maalauksen alkuperää. Hän kävi Haagin taidehistorian instituutin kuva-arkistossa etsimässä Toivolan teosta vastaavaa maalausta. Jonker myös keskusteli maalauksesta erään asiantuntijan kanssa. Heidän mielestään kyseessä saattaisi olla Roelandt Saveryn teoksen varhainen kopio.<sup>286</sup> Koska Jonker ei viestissään kertonut, oliko Haagin kuva-arkistosta löytynyt tietoa alkuperäisestä Majatalo-maalauksesta, eikä perustellut maalauksesta antamaansa lausuntoa, otimme häneen yhteyttä. Jonker vastasi, ettei arkistosta ollut löytynyt kuvaa originaalista Majatalo-maalauksesta. Se, miksi hän epäili teosta kopioksi, johtui siitä, että hänen mielestään kuvien perusteella maalausjälki oli liian karkeaa ollakseen Saveryn käsialaa. Hän antoi meille Roelandt Savery -asiantuntijan tohtori Joaneth

---

<sup>280</sup> Ibid

<sup>281</sup> The Illustrated Bartsch 72, 23.

<sup>282</sup> Hollstein XXII, 50.

<sup>283</sup> Hollstein XXI, 47.

<sup>284</sup> Sadelerien perhe oli flaamilainen kuparikaivertaja ja taidekauppias suku 1600-1700-luvulta. Aegidius II syntyi Antwerpenissä 1570 ja kuoli 1629 Prahassa. Hän kaivertaja sekä maalari. Vuodesta 1597 lähtien hän toimi pääkuparikaivertajana Rudolf II:n hovissa. Uhlmann 1967, Sadeler.

<sup>285</sup> Ellinoor Bergveltin <ellinoor.bergvelt@hum.uva.nl> kirje Tiina Koivulahdelle <tikoivul@cc.jyu.fi> 18.4.2000. HKA.

<sup>286</sup> Michiel Jonkerin <jonkerm@chello.nl> kirje Tiina Koivulahdelle <tikoivul@cc.jyu.fi> 17.4.2000. HKA.

Spicerin yhteystiedot.<sup>287</sup> Kirjoitimme Spicerille ja saimme häneltä vastauksen, jossa hän kertoi olevansa kiinnostunut näkemään kuvat maalauksesta.<sup>288</sup> Toimitimme hänelle teoskuvat. Odotamme hänen yhteydenottoaan.

## ROELANDT SAVERY

Syntyperältään flaamilainen taiteilija, Roelandt Savery (1576/8-1639), tunnetaan parhaiten eläin-, kukka- ja maisemamaalarina. Hänen perheensä muutti noin 1580 uskonnollisista syistä Flanderista Hollantiin.<sup>289</sup> Amsterdamiin Roelandt Savery asettui noin vuonna 1591.<sup>290</sup> Tuolloin hän asui veljensä ja opettajansa Jaques (1565/67-1603) Saveryn luona. Jaques, kuten Roelandtin toinenkin veli Hans, olivat molemmat maalareita. Jaques kuoli ruttoon 1603.<sup>291</sup> Samana vuonna Roelandt sai kutsun Prahaan Rudolf II:n keisarilliseen hoviin hovitaiteilijaksi. On oletettavaa, että Roelandt Saveryn kutsu hoviin pohjautui hänen veljensä Jaquesin maineeseen. Rudolf II:n kiinnostus Saveryita kohtaan johtui siitä, että häntä kiehtoivat flaamilaisten mestareiden maisemamaalaukset.<sup>292</sup>

Rudolf II oli taiteiden suuri ihailija. Hänen hovissaan palveli lukuisia ulkomaisia taiteilijoita.<sup>293</sup> Prahan hovissa toimi Roelandt Saveryn lisäksi muun muassa Bartholomeus Spranger, Hans von Aachen ja Adriaen de Vries.<sup>294</sup> Taiteilijan Prahassa tekemät työt tulivat pian tunnetuiksi myös Hollannissa ja vaikuttivat moniin taiteilijoihin. Hallitsijan kuoleman jälkeen Savery siirtyi (1614-15) Rudolfin veljen Wienin hallitsija Matthiaksen hovimaalariksi. Tuolloin taiteilija teki matkoja Müncheniin, Salzburgiin(1615) ja Tiroliin (1616).<sup>295</sup>

Roelandt Savery palasi vuonna 1616 Amsterdamiin. Hän asettui 1619 Utrechiin veljenpoikansa Hans II (1589-1654) kanssa. Samana vuonna hänestä tuli kaupungin Luukkaan killan jäsen. Hän oli suosittu Utrechtin taiteilijapiirissä.<sup>296</sup> Maine,

<sup>287</sup> Michiel Jonkerin <jonkerm@chello.nl> kirje Tiina Koivulahdelle <tikoivul@cc.jyu.fi> 24.4.2000. HKA.

<sup>288</sup> Joaneth Spicerin <jaspicer@hotmail.com> kirje Tiina Koivulahdelle <tikoivul@cc.jyu.fi> 25.4.2000. HKA.

<sup>289</sup> Bok 1993-1994, 315.

<sup>290</sup> Stechow 1980, 142.

<sup>291</sup> Bok 1993-1994, 315.

<sup>292</sup> Kloek 1993-1994, 61.

<sup>293</sup> Kloek 1993-1994, 60.

<sup>294</sup> Spicer 1996, Savery.

<sup>295</sup> Stechow 1980, 142.

<sup>296</sup> Bok 1993-1994, 315.

jonka taiteilija rakensi Prahassa toi hänelle runsaasti asiakkaita Alankomaissa. Saveryn ateljee tuotti metsämaisemia ja asetelmia, joiden maalaamisessa häntä avusti veljenpoika Hans II.<sup>297</sup> Saveryllä ei tiedetä olleen varsinaisia oppilaita.<sup>298</sup> On kuitenkin epäilty, että Allaert van Everdingen olisi ollut hänen oppilaansa. Erityisesti Everdingenin selvästi rajatuista, tarkoista yksityiskohdista tulee mieleen Saveryn tuotanto.<sup>299</sup>

Roelandt Savery ansaitsi taiteellaan hyvin. Saveryn rahavarat hupenivat kuitenkin hänen viimeisinä elinvuosinaan ja 1638 hän oli vararikossa. Kerrotaan, että taiteilija oli hieman yksinkertainen mies ja etenkin alkoholin vaikutuksen alaisena hänet oli helppo taivutella allekirjoittamaan taloudellisesti kohtalokkaita asiakirjoja.<sup>300</sup> Todennäköisesti hän joutuikin huijauksen uhriksi. Viimeisinä elinvuosinaan Savery ei juuri pystynyt työskentelemään huonon terveytensä vuoksi. Hän kuoli köyhänä vuonna 1639.<sup>301</sup> Roelandt Savery jätti testamentissaan kaikki maalauksensa ja piirroksensa veljenpoika Hansille.<sup>302</sup>

### **Tuotanto**

Savery kuuluu tärkeään Hollannissa vaikuttaneeseen flaamilaisten taiteilijoiden ryhmään. Hän oli maalari, piirtäjä ja kaivertaja,<sup>303</sup> joka toimi aktiivisesti Amsterdamissa, Prahassa ja Utrechtissa.<sup>304</sup> Roelandtin opettaja Jaques Savery oli saanut opetusta Hans Bolilta, joka ohjasi häntä Antwerpenissä ennen vuotta 1584.<sup>305</sup> Hans Bol (1534-1593) oli flaamilainen maalari ja etsaaja,<sup>306</sup> joka tunnetaan parhaiten miniatyyrimaalauksistaan.<sup>307</sup>

Jaques Saveryn tuotanto koostui kukka- ja asetelmamaalauksista, kylänäkymistä, maisemamaalauksista ja eläinaiheista, joista Roelandt erityisesti sai vaikutteita. Amsterdamin kaudellaan, 1590-luvulta eteenpäin, Jaques oli kiinnostunut Gillis

<sup>297</sup> Kloek 1993-1994, 641.

<sup>298</sup> Mitchell 1981, 229.

<sup>299</sup> Stechow 1980, 143; Slive 1995, 193.

<sup>300</sup> Bok 1993-1994, 316.

<sup>301</sup> Spicer 1996, Savery.

<sup>302</sup> Bok 1993-1994, 315.

<sup>303</sup> Spicer 1996, Savery.

<sup>304</sup> Hollstein XXIII, 219.

<sup>305</sup> Tamis 1993-1994, 315.

<sup>306</sup> Stechow 1980, 25.

<sup>307</sup> Suchtelen 1993-1994, 301.



van Coninxloon (1544-1606) metsämaisemista ja metsästyskohtauksista.<sup>308</sup> Flaamilaista van Coninxloota pidettiin jo elinaikanaan aikansa parhaana maisemamaalarina.<sup>309</sup> Maisemamaalaukseen Jaques Savery sai vaikutteita myös Pieter Bruegel vanhemmalta (1525/30-69). Roelandtinkin varhaisimmissa töissä on viitteitä Bruegeliin lähinnä aiheiden puolesta.<sup>310</sup> Roelandt Saveryn varhaiskauden töissä näkyy miniatyyrimaalarin tarkkuus ja flaamilainen vaikutus, joka esiintyi vahvana Amsterdamissa noin vuonna 1600.<sup>311</sup>

Prahan kaudellaan Roelandt Savery kehitti oman repertuaarinsa talonpoikatuutkielmista. Hän tarkkaili ihmisiä Prahan markkinoilla ja sai näin malleja teoksiinsa. Hän kirjoitti piirroksiinsa värimerkinnät ja yleensä ”elävän mallin mukaan”-lisäyksen ja vahvisti näin figuurien outojen asujen alkuperän. Näiden piirrosten oletettiin olevan Bruegelin alkuperää 1970-luvulle asti. Piirroksia vastaavat talonpojan elämää koskevat maalaukset ovat peräisin vuosilta 1604-1611. Saveryn ihmistutkielmat sisälsivät myös eksoottisempia aiheita. Taiteilijan viimeinen maalaus talonpojasta on vuodelta 1617.<sup>312</sup>

Roelandt Savery oli manieristisen aikakauden maisemamaalari, jonka tunnuspiirteenä olivat kallioiset maisemat.<sup>313</sup> Hollantilaisen manierismin kulta-aikaa oli 1590-luku,<sup>314</sup> jolloin Haarlem kohosi Antwerpenin rinnalle uuden tyylin keskuksena. Manierismi sisälsi italialaisia vaikutteita sekä kansallisia perinteitä. Sen tyyliin kuului sommittelun rauhaton rytmi, monimutkaiset kompositiokaavat, venytetyt, liioitellut ja vääntyneet figuurit.<sup>315</sup> Manierismin kompositionaalisena periaatteena oli asetelman diagonaalisen rakenteen korostaminen. Tyyliin sisältyi myös figuurien käänteinen sijoittelu; etualalla kuvattiin vähempimerkityksisiä figuureja ja taka-alalla tärkeitä.<sup>316</sup> Suurin osa manierismi-ryhmään kuuluneista hollantilaisista taiteilijoista hylkäsi tyylin noin 1600. Tämän jälkeen heidän kom-

<sup>308</sup> Tamis 1993-1994, 315.

<sup>309</sup> Slive 1995, 179.

<sup>310</sup> Kloek 1993-1994, 61.

<sup>311</sup> Spicer 1996, Savery.

<sup>312</sup> Ibid.

<sup>313</sup> Slive 1995, 112.

<sup>314</sup> Kloek 1993-1994, 16.

<sup>315</sup> Fucks 1978, 26-28.

<sup>316</sup> Hauser 1965, 250.

positioistaan tuli yksinkertaisempia ja vartaloiden mittasuhteista harmonisempia.<sup>317</sup>

Noin 1600 hollantilaisten taiteilijoiden joukossa kiinnostuttiin fantasiamaisemista. Erityisesti Amsterdamiin oli keräytynyt aiheesta kiinnostuneita taiteilijoita; esimerkiksi Gillis van Coninxloo, David Vinckboons, Roelandt Savery ja Pieter Lastman.<sup>318</sup> Maisemamaalaus-traditiossa varhaisissa alankomaisissa maisemamaalauksissa annettiin suurempi arvo geologialle kuin kasvustolle.<sup>319</sup> Sittemmin Coninxloon erimerkkiä seuraten metsien kasvuston asema maisemissa korostui. Hänen tapansa maalata alettiin jäljitellä Hollannissa. Hollantilaisten niukat puut kasvoivat Coninxloon jyrkemmän puumallin mukaisiksi (KUVA 29).<sup>320</sup> Hän käytti teoksissaan flaamilaisten manieristien suosimaa laajaa panoraamanäkymää, johon kuului korkealle sijoitettu horisontti. Kuten useimmat manieristit Coninxloo manipuloi valoa ja varjoja hyvin vapaasti. Myöhäisemmällä tuotannollaan hän rikkoi alankomaalaisen maisemamaalauksen ihmiskeskeisyyden. Hänellä oli merkittävä vaikutus Roelandt Saveryn maisemamaalauksiin. David Vickboonsista ja Saverysta tuli Coninxloon merkittävimmät seuraajat.<sup>321</sup> Saveryn maisemat eivät koskaan olleet puhtaasti mielikuvituksen tuotetta. Hänen teoksissaan on piirteitä täsmällisestä havainnoinnista ja rehellisestä raportoinnista, jota hollantilaiset arvostivat.<sup>322</sup>

Roelandt Saverya voidaan pitää hollantilaisen eläinmaalauksen uranuurtajana. Hänen erityispiirteensä oli täyttää teostensa metsä- ja vuorimaisemat eläimillä.<sup>323</sup> Taitelija maalasi eläin- ja lintufantasioita raamatullisine tai mytologisine teemoineen,<sup>324</sup> mutta kuvasi myös metsästysaiheita.<sup>325</sup> Prahan kaudella (1603-1616) hän ei vielä tehnyt paratiisinäkymiä tai Nooan arkki -aiheisia teoksia. Nämä aiheet, joita Jaques Savery oli maalannut menestyksellä jo 1600, Roelandt otti käyttöön

<sup>317</sup> Kloek 1993-1994, 23.

<sup>318</sup> Stechow 1980, 131-132.

<sup>319</sup> Vey 1969, 334.

<sup>320</sup> Slive 1995, 179.

<sup>321</sup> Ibid.

<sup>322</sup> Stechow 1980, 142.

<sup>323</sup> Vey 1969, 334.

<sup>324</sup> Spicer 1996, Savery.

<sup>325</sup> Fucikova 1997, 60.

1616 Alankomaihin paluunsa jälkeen.<sup>326</sup> Roelandt Savery ansaitsi hyvin suosituilla ja kysytyillä eläinfantasiateoksillaan ainakin vuosina 1621, 1626 ja 1628-29.<sup>327</sup>

Saveryn kukkateokset ovat maisemamaalauksia harvinaisempia. Tyypillistä Saveryn kukkamaalauksille on yksilöllinen ja kookas paneeli.<sup>328</sup> Taiteilija teki kukka-aiheisia maalauksia, mutta yhtään kukkapiirrosta ei ole attribuoitu hänelle. Savery jatkoi kukkamaalausten tekemistä pitkään.<sup>329</sup>

## SAVERY JA MAJATALO

### Aihe

Rudolf II lähetti 1606-1608 Roelandt Saveryn Tiroliin ikuistamaan ihannoimiin alppinäkymiä. Taiteilijan tekemiä piirroksia oli tarkoitus käyttää Rudolf II:n palatsia koristavien maalausten luonnoksina.<sup>330</sup> Saveryn erinomaiset liitu- ja mustepiirrookset saivat hallitsijan valitsemaan juuri hänet tallentamaan Tirolin maisemia.<sup>331</sup> Nämä vuoristomaisemapiirrookset kuuluvat Saveryn viehättävimpiin töihin. Hän käytti niitä kompositioidensa lähteinä koko uransa loppuajan.<sup>332</sup> Eri-tyisesti Saverya kiehtoi maisemissa veden kuvaaminen. Tirolin piirrookset esittelevätkin mahtavia vuoristomaisemia vesiputouksineen.<sup>333</sup> Alppinäkymät taiteilija teki suoraan luonnosta, mutta hän paranteli niitä ateljee-olosuhteissa.<sup>334</sup>

Tirolin matkojen maisemanäkymät toimitettiin myös painokuvina, joita julkaisi muun muassa Aegidius Sadeler. Monet näistä kuvista on kaivertanut Aegidiuksen assistentti Isaac Major. Toivolan kokoelman Majatalo-maalaus pohjautuu Roelandt Saveryn Tirolissa tekemään maisemapiirrookseen. Kyseisestä piirroksesta tehty grafiikan vedos on nimetty: Majatalo ja muita taloja sillan kupeessa.<sup>335</sup> Se on luokiteltu Saveryn Tirolin maisema –sarjaan kuuluvaksi. Muut samaan sarjaan

<sup>326</sup> Klock 1993-1994, 61.

<sup>327</sup> Bok 1993-1994, 315.

<sup>328</sup> Mitchell 1981, 229-230.

<sup>329</sup> Spicer 1996, Savery.

<sup>330</sup> Stechow 1980, 142.

<sup>331</sup> Fucikova 1997, 58.

<sup>332</sup> Slive 1995, 179.

<sup>333</sup> The Illustrated Bartsch 72, 22-28.

<sup>334</sup> Spicer 1996, Savery.

<sup>335</sup> The Illustrated Bartsch 72, 27.

kuuluvat viisi teosta ovat nimeltään *Metsäinen maisema*, *Jokinäkymä*, *Akvedukti*, *vesiputoukset ja luola*, *Puusilta metsässä* ja *Metsänäkymä, joki ja katkennut puu*. Tästä sarjasta ainoastaan teoksesta *Akvedukti, vesiputoukset ja luola* on jäljellä alkuperäinen piirros, jonka mukaan grafiikka on tehty.<sup>336</sup> Tirolin maisema -sarjasta Majatalo-grafiikalla on eniten yhtymäkohtia *Puinen silta metsässä* –teokseen. Veden kuvaus vuoristopurossa ja auringon valon kuvaaminen on miltei identtistä. Auringon säteet siivilöityvät pilvien lomasta ja valo suuntautuu molemmissa kuvissa vasemmalta oikealle. Molemmissa teoksissa sillan ylittänyt mies on kuvattu samassa asennossa.<sup>337</sup>

Le Blancin grafiikkakatalogin mukaan Majatalo kuuluu Saveryn Böömiläisiä maisemia –sarjaan.<sup>338</sup> Prahassa Savery kuvasikin kylänäkymiä, prahalaisia ja heidän arkeaan<sup>339</sup>, mutta on ilmeisempää, että Majatalo-maalauksessa kuvaa korkealla vuoristossa sijaitsevaa tirolilaista kylää, kuten Bartschkin ilmoittaa.

### Maalaustekniikka

Koska Toivolan kokoelman Majatalo-maalauksessa perustuu Roelandt Saveryn tekemään piirrokseseen, oli syytä tutkia, voisiko myös maalaus olla hänen teoksensa. Saveryn varhaisemmasta tuotannosta ei ole kovin paljon kuvamateriaalia saatavilla. Tästä syystä Majatalo-maalauksen vertaaminen hänen 1610-luvun tuotantonsa oli tässä tutkimuksessa lähes mahdotonta. Saatavilla oleva kuvamateriaali keskittyy lähes poikkeuksetta hänen 1620-luvun tuotantonsa ja eläinfantasiamaisemiinsa. Löysimme kuitenkin Majatalo-maalauksesta selviä yhtymäkohtia myös Saveryn myöhäisempään tuotantoon.

Majatalo-maalauksessa veden liike, värinä ja pärskeet on kuvattu piirroksellisesti; valkeilla, kapeilla, pitkillä, viivamaisilla siveltimenvedoilla ja pienillä, tiiviillä pisterykelmillä. Saveryn teoksissa *Pako Egyptiin* (1624)<sup>340</sup> ja *Vuoristomaisema* (KUVA 30)<sup>341</sup> veden kuvaus on samanlaista. Majatalo-maalauksen pilvet ovat

<sup>336</sup> The Illustrated Bartsch 72, 23-28.

<sup>337</sup> The Illustrated Bartsch 72, 26, 27.

<sup>338</sup> Le Blanc 1888, 397.

<sup>339</sup> Fucikova 1997, 58.

<sup>340</sup> [National Gallery of Art Washington D.C.] 2000, <<http://www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?Object=69818+0+none>> Huhtikuu 2000.

<sup>341</sup> [Kren ja Marx] 1996, <[http://www.kfki.hu/arhpa/art/s/savery/rocky\\_la.jpg](http://www.kfki.hu/arhpa/art/s/savery/rocky_la.jpg)> Huhtikuu 2000.

pehmeitä, peittäviä ja pumpulimaisia. Reunoilta pilvet kevenevät eivätkä niiden ääri viivat ole tarkat. Vastaavanlaista pilvikuvausta Roelandt Savery on käyttänyt teoksessa *Pako Egyptiin*. Molemmissa teoksissa pilvien takaa näkyy kirkas, vaaleansininen taivas. Savery käytti miltei poikkeuksetta teoksissaan vasemmalta oikealla suuntautuvaa auringonvaloa, jollainen on myös Majatalo-maalauksessa. Auringon valo siivilöityy pehmeänä pilvien läpi.<sup>342</sup> Toivolan kokoelman teoksessa valon ja varjon kontrastit eivät ole yhtä voimakkaat kuin monissa Saveryn maalauksissa. Majatalo-maalauksessa kauempana siintävä kaupunki on kuvattu kuu-  
lailla, vaaleilla väreillä. Rakennukset ovat ikään kuin usvan keskellä. Samaa kuvaustapaa Savery käytti kauempana näkyvästä maisemasta teoksessa *Tobias ja enkeli* (1605) (KUVA 31).<sup>343</sup>

Tyypillisimmillään Saveryn puukuvauksessa näkyy vahvasti Gillis van Coninxloon vaikutus.<sup>344</sup> Coninxloon lailla hän maalasi paksurunkoisten puiden runsaat lehvästöt piirroksellisen tarkasti, yksityiskohtaisesti. Hän toi etäisyysvaikutelmaa esille sijoittamalla etualalle paksurunkoiset ja taustalle ohutrunkoiset puut.<sup>345</sup> Majatalo-maalauksen puukuvauksessa on havaittavissa selvästi Jaques Saveryn opettajan Hans Bolin vaikutus. Bolin puut olivat hyvin korkeita ja ohutrunkoisia ja niillä oli tuuhea lehvästö.<sup>346</sup> Majatalo-maalauksen puukuvauksessa on siis nähtävissä Roelandt Saveryn varhaiskauden piirteitä. Majatalon oikealle sivulle sijoitettu maatörmä oli yleinen lisä manieristisen ajan hollantilaisissa maisemamaalauksissa.<sup>347</sup> Taivaalla lentelevät linnut ja flaamilaistyylliset ihmisfiguurit olivat myös hyvin tavallisia elementtejä tuon kauden maalauksissa.

Majatalo-maalauksessa on kuvattu kaavamaisesti piirrettyjä, pitkiä, hoikahkoja mieshahmoja. Mielenkiintoista on, että vastaavassa grafiikan vedoksessa figuurit on kuvattu lyhyempinä ja vankempina.<sup>348</sup> Saveryn ihmiskuvauksista on vain

<sup>342</sup> [National Gallery of Art, Washington D.C.] 2000, <<http://www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?Object=69818+0+none>> Huhtikuu 2000; [Kren ja Marx] 1996, <[http://www.kfki.hu/arhpa/art/s/savery/rocky\\_la.jpg](http://www.kfki.hu/arhpa/art/s/savery/rocky_la.jpg)> Huhtikuu 2000; [Kren ja Marx] 1996, <<http://www.kfki.hu/~arhpa/art/s/savery/landscap.jpg>> Huhtikuu 2000; Bernt 1970, kuva n:o 1038 ja 1039; The Illustrated Bartsch 72, 26; Slive 1995, 178 kuva n:o 243.

<sup>343</sup> Fucikova 1997, 62.

<sup>344</sup> Slive 1995, 178 kuva n:o 242.

<sup>345</sup> The Illustrated Bartsch 72 II, 26.

<sup>346</sup> Stechow 1980, kuva n:o 49.

<sup>347</sup> Franz 1969, 135 kuva n:o 256.

<sup>348</sup> The Illustrated Bartsch 72 II, 27.

muutama esimerkki, mutta esimerkiksi teoksessa *Tanssivien talonpoikien kylä* (KUVA 32) Saveryn kuvaus on lähempänä Pieter Brueghelin pyylevää ihmiskuvasta, eikä siten vastaa Majatalo-maalauksen figuureja.<sup>349</sup> Myös teoksissa *Matkailijoita vuoristomaisemassa* (1608) ja *Vuoristopolku ja virta* (1611-13)<sup>350</sup> olevat ihmisfiguurit ovat talonpoikaisia, pyyleviä, tanakoita.<sup>351</sup> Majatalo-maalauksen koira poikkeaa Saveryn koirakuvauksista. Esimerkiksi teoksessa *Peuranmetsästäjät* (1610-13),<sup>352</sup> taiteilija on kuvannut koirat samassa asennossa kuin Majatalo-maalauksessa, mutta hyvin yksityiskohtaisen tarkasti. Tosin on huomattava, että metsästyskohtauksessa koirat ovat pääosassa, kun taas Majatalo-teoksessa koira on täytehahmo. Taiteilija Karel van Mander (1548-1606) neuvoi 1600-luvun alussa sijoittamaan maalauksiin pieniä ihmisfiguureita sinne tänne, sillä oli tärkeää tehdä ympäristöstä elävä.<sup>353</sup> Jos kyseessä on Saveryn maalaus, on mahdollista, että joku toinen taiteilija on maalannut ihmisfiguurit, sillä maisemissa figuurien funktio oli olla täytehahmoina, eikä niiden maalaukseen kiinnitetty niin suurta huomiota. Esimerkiksi Rubens käytti satunnaisesti apunaan kollegojaan, jotka maalasivat taustan tai vähemmän tärkeät teoksen osat. Tämä tapa oli ollut alankomaalaisissa ateljeissa jo 1500-luvun alusta lähtien.<sup>354</sup>

Savery käytti maalauksissaan 1500-luvun alankomaalaista väriperspektiivitradiotiota. Hän jakoi maalauksensa värikenttiin: ruskeaan etualaan, vihreään keskiosaan ja viileään siniseen taka-alan.<sup>355</sup> Samanlaista väriperspektiiviä on käytetty myös Majatalo-teoksessa. Saveryn värimaailma oli viileä, hillitty ja harmoninen. Tästä esimerkkinä *Pako Egyptiin* (1624), *Vuoristomaisema* ja *Villieläinmaisema* (1629).<sup>356</sup> Tämä väripaletti sopii kuvaamaan myös Toivolan maalausta.

<sup>349</sup> Dawn of the Golden Age, 62 kuva n:o 87.

<sup>350</sup> Fucikova 1997, 59.

<sup>351</sup> Bernt 1970, kuva n:o 1038.

<sup>352</sup> Fucikova 1997, 60.

<sup>353</sup> Fuchs 1978, 36-37.

<sup>354</sup> Vlieghe 1996, Rubens.

<sup>355</sup> Slive 1995, 179.

<sup>356</sup> [National Gallery of Art, Washington D.C.] 2000, <<http://www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?Object=69818+0+none>> Huhtikuu 2000; [Kren ja Marx] 1996, <[http://www.kfki.hu/arhpa/art/s/savery/rocky\\_la.jpg](http://www.kfki.hu/arhpa/art/s/savery/rocky_la.jpg)> Huhtikuu 2000; [Kren ja Marx] 1996, <<http://www.kfki.hu/~arhpa/art/s/savery/landscap.jpg>> Huhtikuu 2000.

## Ajoitus

Vertailevan tutkimuksen perusteella Majatalo-maalaukseen vaikuttaa Roelandt Saveryn tekemältä. Tästä syystä tutkimme tarkemmin Toivolan teoksen ajoittumista suhteessa hänen tuotantoonsa. Maalaus syntyi Tiroolissa n. 1606-1608 piirretyn maisemapiirroksen pohjalta.<sup>357</sup> Tarkkaa piirroksen valmistumisvuotta ei tiedetä. Todennäköisesti piirroksen mukaan tehty maalaus on tehty pian Tirolin matkan jälkeen. Savery teki matkan Tiroliin myös vuonna 1616 ollessaan Wienin hallitsija Matthiaksen hovitaiteilijana.<sup>358</sup> Oletettavasti piirros, jonka mukaan Majatalo-maalaukseen on tehty kuuluu kuitenkin Saveryn varhaisempaan kauteen, sillä nimenomaan 1600-luvun alun Tirolin matkan maisemapiirroksia toimitettiin painokuvina.<sup>359</sup> Vuoden 1616 Tirolin matkan tuotannosta niitä ei tiettävästi tehty.

Saveryn päivätyt teokset ovat vuosilta 1603-1637.<sup>360</sup> Tosin erään lähteen mukaan hänen varhaisin päivätyt työnsä on jo vuodelta 1600.<sup>361</sup> Majatalo-maalauksen tyyli muistuttaa Roelandt Saveryn varhaiskauden tyyliä. Maalaustekniikan miniatyyri-mäisessä tarkkuudessa ja puukuvauksessa on havaittavissa selvästi Jaques Saveryn opettajan Hans Bolin vaikutus.<sup>362</sup> Myös Saveryn noin 1600 valmistuneessa *Kylän reunamilla* -teoksessa on nähtävissä Bolin vaikutus.<sup>363</sup>

Majatalo-teoksessa näkyvät flaamilaiset piirteet, muun muassa värikenttien ja figuurien osalta. Savery muutti noin 1591<sup>364</sup> Amsterdamiin, jossa flaamilainen vaikutus oli vahva.<sup>365</sup> Vuosina 1616-1619 hän teki Amsterdamin vain muutamia piirroksia mielikuvituksellisista vuorimaisemista rotkoineen ja vesiputouksineen ja ilmeisesti ei ainoatakaan myöhemmin Utrechtissa.<sup>366</sup> Toivolan kokoelman maalaus on todennäköisimmin valmistunut aikavälillä 1606-1619. Saveryn tuotannossa näkyy kehitystä ainoastaan valonkäsittelyssä. Asetuttuaan Utrechtiin 1619 hän alkoi käyttää paljon vahvempaa kontrastia valon ja varjon välillä.<sup>367</sup>

<sup>357</sup> The Illustrated Bartsch 72 II, 27,23.

<sup>358</sup> Stechow 1980, 142.

<sup>359</sup> Spicer 1996, Savery.

<sup>360</sup> Mitchell 1981, 229.

<sup>361</sup> Spicer 1996, Savery.

<sup>362</sup> Stechow 1980, kuva n:o 49.

<sup>363</sup> Spicer 1996, Savery.

<sup>364</sup> Stechow 1980, 142.

<sup>365</sup> Spicer 1996, Savery.

<sup>366</sup> Ibid.

<sup>367</sup> Mitchell 1981, 229.

Majatalo-maalauksessa valon ja varjon kontrasti ei ole vahva. Näin ollen teos ajoittuisi senkin perusteella noin 1610-luvulle. Oletettavasti teos on valmistunut ennen vuotta 1616, sillä Alankomaihin paluunsa jälkeen Savery alkoi maalata pääasiassa paratiisinäkymiä villieläimineen.<sup>368</sup>

Teoksen kääntöpuolelle merkitty vuosiluku on ilmeisesti 1610. Merkinnän luotettavuuteen on kuitenkin suhtauduttava varauksella, sillä sen tekijästä, merkintämotiiveista ja ajoituksesta ei ole tietoa. Puulajin perusteella on mahdollista selvittää alkuperämaan ohella myös ajoitusta, sillä esimerkiksi 1600-luvulla käytetyt puulajit olivat Hollannissa 99%:sti tammea.<sup>369</sup> Saveryn kohdalla täytyy huomioida se, että hän todennäköisesti maalasi 1610-luvun teoksensa Prahassa, jolloin käytössä oleva puumateriaali on voinut olla muukin kuin tammi. Joka tapauksessa kyse on hyvälaatuisesta paneelistä. Konservattori Nina Jolkkosen mielestä paneeli sopii rakenteeltaan 1600-luvulle.<sup>370</sup> Kemiallinen pigmenttianalyysi olisi varmin keino tarkistaa ajoitus.

## YHTEENVETO

Majatalo-maalauksen perustuu Roelandt Saveryn Tiroliissa 1600-luvun alussa tekemään piirrokseseen. Saveryn Tiroli-sarja levisi painokuvina laajalle. On mahdollista, että toinen taiteilija on painokuvan pohjalta tehnyt Majatalo-maalauksen. Tässä tapauksessa taiteilijan on täytynyt tutustua perusteellisesti Saveryn tuotantoon ja yksityiskohtaisen tarkasti jäljitellä hänen maalaustekniikkaansa. Majatalo-maalauksen vedenkuvaus on samanlaista kuin Saveryn maalauksissa, samoin taivaan kuvaus. Myös värimaailma vastaa Saveryn käyttämää hillittyä viileää palettia. Painokuvissa veden ja taivaan kuvaus eroaa merkittävästi maalauksesta, eikä se mustavalkoisuudessaan anna vihjeitä värivalinnoille. Pelkästään painokuvaa ei ole voitu käyttää mallina näin hyvin Saveryn tekniikkaa vastaavan maalauksen aikaansaamiseksi. Toivolan kokoelman maalauksen puukuvaus on tyypillistä Saveryn varhaiskaudelle. Jäljittelijä olisi todennäköisimmin valinnut esitystavakseen taiteilijan huippukaudesta tyypillisen Coninxloo -vaikutteisen puukuuvauksen.

<sup>368</sup> Kloek 1993-1994, 61.

<sup>369</sup> Maija Santalan tiedonanto 20.10.1999.

<sup>370</sup> Konservointiraportti, Jolkkonen 24.8.1999. TA. KTM.



Roelandt Savery ei pystynyt säilyttämään taiteensa korkeaa laatua koko tuotantonsa ajan. Hänen töidensä laatu muuttui epävakaaksi 1620-luvun puolivälin jälkeen.<sup>371</sup> Saveryn tuotannon epä johdonmukaisuudet ja teosten karkea maalausjälki 1620-luvun lopulta eteenpäin viittaavat siihen, että osa teoksista saattaa olla esimerkiksi hänen veljenpoikansa, Hans II:n tekemiä. Jopa ennen Roelandt Saveryn kuolemaa Hans II ja eräät muut jäljittelijät tuottivat muutamia satoja pastisseja Saveryn teoksista. Antoni Waterloo, Williaertsin taiteilijaperhe ja Herman Saftleven II kopioivat ja omaksuivat hänen piirroksiaan.<sup>372</sup> Majatalo-maalauksen maalaustekniikka ei anna mielikuvaa oppilastyöstä, ajoittuu todennäköisimmin Saveryn Prahan kaudelle. Hans II toimi avustajana setäntä ateljeessa vasta vuodesta 1619 eteenpäin. Teos ei ole pastissi, sillä se tunnetaan Saveryn kadonneen piirroksen ja Sadelerin grafiikan perusteella. Roelandt Saveryn tuotannosta suosituimmiksi tulivat eläinfantasiateokset, joista maksettiin suuria summia.<sup>373</sup> Siten ne olivat Tirolin maisemamaalauksia otollisempia kopioitavia.

Toivolan kokoelman maalaus on signeeraamaton. Tiedetään, että Savery signeerasi ainakin osan teoksistaan. 1600-luvun alkupuolen hollantilaiset taiteilijat eivät säännönmukaisesti merkinneet teoksiaan. Majatalo-maalauksen paneeliin on kirjoitettu kynällä R Saveryj. Teksti tulkittiin ennen tutkimusta: ae Cuyp. Merkinnän tekijän henkilöllisyyttä, motiiveja eikä ajoitusta tiedetä, joten sitä ei voida yksin pitää luotettavana tietona teoksen tekijästä, mutta yhdessä vertailevasta tutkimuksesta saatujen tietojen perusteella se tukee Roelandt Saveryn tekijyyttä.

Saveryn Tirolin piirrokset ovat kokonaisuutena samoista aiheista tehtyjä maalauksia laadukkaampia, sillä taiteilija oli lahjakkaampi piirtäjänä kuin maalarina. Majatalo-maalauksen piirroksellinen luonne sekä taitavat aluspiirrokset kertovat ammattitaitoisen piirtäjän kädenjäljestä ja tukevat samalla oletusta Saverystä Majatalo-maalauksen tekijänä. Saveryn varhaisemmat työt ovat huomattavasti taidokkaampia kuin myöhäisempi tuotanto, teoksen aiheesta riippumatta.<sup>374</sup> Prahan hovissa vietettynä aikana maalatut teokset kuuluvat Saveryn laadukkaaseen kau-

<sup>371</sup> Kloek 1993-1994, 641.

<sup>372</sup> Spicer 1996, Savery.

<sup>373</sup> Bok 1993-1994, 315.

<sup>374</sup> Stechow 1980, 142.

teen.<sup>375</sup> Tähän kauteen, 1610 vuoden läheisyyteen, sijoittuu todennäköisimmin myös Tiroli-sarjan Majatalo-maalaus.

Toivolan kokoelman maalaus ei liene kopio alkuperäisestä teoksesta, sillä Haagin taidehistoriallisen instituutin kuva-arkistosta, jossa on maailman laajin alanko-maalaisen taiteen kuva-arkisto, ei löytynyt Saveryn Majatalo-maalausta. Tällä perusteella Toivolan kokoelman maalaus saattaa olla kadoksissa ollut originaali. Se, ettei teoksesta ollut tietoa arkistossa johtunee siitä, että teos on kuulunut aina yksityiskokoelmaan. Roelant Savery oli omana aikanaan suosittu maalari. Useimmissa suurissa museoissa on hänen teoksiaan. Myös yksityisomistuksessa on useita hänen teoksiaan. Siitä mistä ja miten Toivolat hankkivat Majatalo-maalauksen ei ole tietoa. Keisari Rudolf II:n taulugalleria menetti kolmikymmenvuotisen sodan aikana huomattavan osan taidearteistaan. Galleria aloitti uudelleen toimintansa 1600-luvun puolivälin jälkeen. Suurin osa näistä teoksista siirrettiin vuoden 1718 jälkeen Wieniin tai myytiin myöhemmin vuonna 1749 Dresdeniin.<sup>376</sup> Tätä kautta myös kokoelmaan kuuluneita Roelandt Saveryn teoksia on kulkeutunut vapaille markkinoille.

Jatkotutkimuksessa olisi tutustuttava Saveryn autenttisiin maalauksiin. Majatalo-maalaukselle olisi tehtävä pigmenttianalyysi, jonka tuloksia voitaisiin verrata vastaaviin Saveryn teoksille tehtyihin tutkimuksiin. Lisäksi olisi selvitettävä, mitä Saveryn teoksia Rudolf II:n taidekokoelma on käsittänyt ja mihin teokset hallitsijan kuoleman jälkeen joutuivat. Tutustuminen Saveryn lähipiirin taiteilijoiden tuotantoon olisi myös kiinnostavaa.

---

<sup>375</sup> Slive 1995, 179.

<sup>376</sup> Slavicek 1991, 104.

## VANHAN MIEHEN MUOTOKUVA

Inventointinumero: KTM 382  
 Aikaisempi nimi: Mietiskelevä mies  
 Tekijä: Vojtech Hynais (attr.)  
 Alkuperämaa: Tsekki  
 Ajoitus: 1890-luku  
 Tekniikka/materiaali: öljy kankaalle  
 Koko: 30x24,5 cm  
 (KUVAT 33)

### KONSERVOINTITUTKIMUS

Vanhan miehen muotokuva –maalauksen kangas on kiinnitetty kovalle pahville, jonka paksuus on 3-4 mm. Konservoinnin yhteydessä maalaus puhdistettiin ja siihen tehtiin hieman restaurointimaalausta. Pinnasta irtosi harmaata likaa, ei kellerävää, kuten muista Toivolan kokoelman teoksista, johtuen siitä, että tämä maalaus oli lasin alla. Maalauksessa on paksuhko, pehmeähkö, kellanruskea lakka pinnassa. Lakka saattaa olla alkuperäinen. Sitä on kerääntynyt paikoin paksummiksi läikiksi, ikään kuin pisaroiksi. Konservattori ohensi näitä kohtia mekaanisesti. Myös kankaan kudoksen syvemmissä kohdissa on lakkaa enemmän kuin pinnassa. UV-kuvassa havaittiin muutamia mustia pisteitä, jotka ovat vaurioita lakkapinnassa. Maalauksen väripinta on yhtenäinen. Impasto on notkeaa ja matalaa ja antaa vaikutelman taitavasta maalarista. Vaikuttaa siltä, että maalausta ei ole restauroitu. Konservattorin mukaan teoksen ajoitus 1800-luvun loppupuolelle pitää paikkansa.<sup>377</sup>

(KUVAT 34-35)

### TEOSKUVAUS

Teos on naturalistinen muotokuva vanhasta, harmaantuneesta mieshenkilöstä. Se on rajattu rintakuvaksi, joka täyttää lähes koko kuvapinnan. Teoksessa on vaalea, eeleetön vaalean ruskean sävyinen tausta, johon muotokuvan rajat sulautuvat pehmeästi.

Mies on parrakas ja hänen hiuksensa ovat pääläelta harventuneet, mutta niskasta melko pitkät. Hänellä on päällään valkoinen paita ja tumma liivi. Mies on kuvattu

profiilissa ja hän katsoo vasemmalle, alaviistoon eteensä. Miehen olemukseen on saatu taitavasti tyyneyttä, tiettyä arvokkuutta ja elämänviisautta, jotka pitkä ikä on tuonut tullessaan. Myös kärsimystä ja alistumista on katseesta nähtävissä.

Taiteilijan siveltimenkäyttö on vapaata, vaatteiden osalta jopa luonnosmaista. Siveltimenvedot ovat melko leveitä ja reippaita. Kasvojen yksityiskohdat on huolella maalattu. Teos vaikuttaa ateljeevalossa maalatulta. Valo on kalpeaa ja korostuu otsassa ja kasvojen kohoumissa sekä valkeassa paidassa. Valo tulee yläviistosta vasemmalta. Kasvojen varjostukset ovat voimakkaita. Erityisesti silmien kohdalla varjo on hyvin tumma. Teoksesta näkyy selkeästi ranskalaisen naturalismin vaikutus.

### TUTKIMUSPOLKU

Lähtötiedot teoksesta olivat Rakel Toivolan testamentista: Mietiskelevä mies, tsekkiläinen?<sup>377</sup> Tyylin perusteella päätelimme, että muotokuva on 1800-luvun toiselta puoliskolta. Heikki Hanka piti teosta ateljeemaalauksena 1850-1880 -luvulta.<sup>379</sup> Teoksen alkuperämaaksi sopi tyylin ja figuurin vaatetuksen perusteella mikä tahansa Euroopan maa mukaan luettuna Venäjä. Koska Urho Toivola oli suurlähettiläänä Tsekkoslovakiassa 1950-luvun puolivälissä ja teki siellä taidehankintoja, Tsekki nousi varteenotettavaksi alkuperämaaksi teokselle. Myös Kai Kartio ehdotti, että maalaus voisi tyylin perusteella olla tsekkiläinen.<sup>380</sup> Johanna Vakkari totesi, että teos on venäläistyyppinen 1800-luvun loppupuolen maalaus.<sup>381</sup> Myös Hagelstamin huutokaupoilla nähtiin Vanhan miehen muotokuvassa venäläisen realismin piirteitä.<sup>382</sup>

Tutkimme kirjoja Venäjän taiteesta ja huomasimme, että Toivolan teoksen tyyli sopisi hyvin Ilja Repinille. Reilut siveltimenvedot ja värien ja varjostusten käyttö valkeassa paidassa sekä voimakas valo, joita Repin käytti olivat hyvin samankaltaisia kuin Toivolan kokoelman muotokuvassa. Itse asiassa juuri muotokuvat

---

<sup>377</sup>Konservointiraportti, Martiskainen/Vikström 24.9.1999. TA. KTM.

<sup>378</sup>Rakel Toivolan testamentti 7.11.1989. TA. KTM.

<sup>379</sup>Heikki Hangan tiedonanto 15.4.1999.

<sup>380</sup>Kai Kartion tiedonanto 17.2.1999.

<sup>381</sup>Johanna Vakkarin tiedonanto 19.10.1999.

muodostivat keskeisen osan hänen tuotannostaan ja tekivät taiteilijan hyvin suosituksi aikalaistensa keskuudessa. Hänen malliensa joukossa oli erilaisia ihmisiä suurmiehistä talonpoikiin.<sup>383</sup> Lisäksi hän oli maalannut runsaasti muotokuvia vanhoista miehistä. Repin sai vaikutteita ranskalaisesta taiteesta oleskellessaan Pariisissa vuosina 1873-1876.<sup>384</sup> Ranskalaisvaikutteiden lisäksi seikka, joka meitä kiinnosti, oli Repinin muotokuvissa aistittava intiimiys, lämpö ja lyyrinen mielentila. Tällaista oli aistittavissa Toivolan kokoelman Vanhan miehen muotokuvassa.

Annika Waenerberg huomioi, että kyse oli akatemiamaalauksesta. Kerroimme havaitsemistamme yhtäläisyyksistä Repinin tuotantoon. Waenerbergin mielestä Repin käytti voimakkaampaa valoa ja muotoili figurejaan sen avulla. Tässä teoksessa on tiettyä reliefimäisyyttä.<sup>385</sup> Myös Ojars Sparitiksen mielestä teos on akateeminen ateljeetyö 1800-luvun lopulta. Taiteilija kuuluu realistiseen koulukuntaan.<sup>386</sup>

Tutkimme Kuopion taidemuseossa Toivolan kokoelman konservoituja teoksia. Vanhan miehen muotokuvan näimme nyt ensimmäistä kertaa ilman kehyksiä. Tarkastelimme suurennuslasilla teoksen kuvapuolta ja taustaa. Huomasimme, että kangas oli joka puolelta leikattu pahviin sopivaksi. Ei siis tiedetä, minkä kokoinen teos on alunperin ollut. Leikkauksen yhteydessä on teoksen signeerauskin saattanut hävitä. Havaitimme pahvitaustassa haalistunutta punaista tekstiä ja saimme selville nimen V. Hynais. Kävi ilmi, että nimi kuului tsekkiläiselle taiteilijalle Vojtech Adalbert Hynaisille. Verrattuumme teosta Hynaisin maalauksista löydämiimme kuviin, alkoi näyttää todennäköiseltä, että Toivolan teoksen on maalannut kyseinen taiteilija.<sup>387</sup> Lisäksi tiesimme Urho Toivolan työskennelleen Prahassa, jonka Taideakatemian professori Hynais oli.<sup>388</sup> Todennäköisesti Toivolat ostivat Vanhan miehen muotokuvan Prahasta, mutta miten ja milloin on vielä epäselvää. Teoksen maalaamisajankohta sijoittuu 1800-luvun lopulle, jolloin taiteilija oli jo muuttanut Prahaan. Koska Hynaisia käsittelevää kirjallisuutta ei ollut saatavil-

---

<sup>382</sup> Mikael Schnittin tiedonanto 19.10.1999.

<sup>383</sup> Sternin 1987, 10.

<sup>384</sup> Sternin 1984, 211, 230-232.

<sup>385</sup> Annika Waenerbergin tiedonanto 12.1.2000.

<sup>386</sup> Ojars Sparitiksen tiedonanto 8.2.2000.

<sup>387</sup> Neumann 1958, 32-34, 36.

<sup>388</sup> Spemann 1905, 452.

lamme, vertailumateriaali jäi suppeaksi.

### VOJTECH ADALBERT HYNAIS

Vojtech Adalbert Hynais syntyi Wienissä 1854 ja kuoli Prahassa 1925 Tsekin kansalaisena.<sup>389</sup> Vuonna 1870 Hynais aloitti Wieniläisen Kuvataideakatemian oppilaana. Nimekäs saksalainen historia- ja muotokuvamaalari Anselm Feuerbach siirtyi Wieniin Kuvataideakatemian opettajaksi alkuvuodesta 1873. Hynaisista tuli pian yksi hänen parhaita oppilaitaan. Hynais toimi Feuerbachin apulaisena muun muassa uuden Akatemian kattomaalauksia suunniteltaessa. Feuerbach vaikutti myös siihen, että Hynais sai teoksellaan *Pyhän Veitin marttyyriys* suuren itävaltalaisen Italia-stipendin. Vuonna 1874 hän lähti Italiaan ja sai Roomassa toimeksiannon maalata ”Böömiläisen majatalon” kappelin kattofreskon, jonka aiheena oli Madonna, Pyhä Wenzel hevosen selässä, Kaarle IV ja muita figuureja. Kun Feuerbach tuli Roomaan 1877, hän ilmaisi Hynaisille haluavansa tämän maalauvan Wieniläisen Akatemian jäljelle jääneen kattoplafondin, minkä Hynais tekikin palattuaan Wieniin. Työn suoritettuaan taiteilija sai pienen stipendin, jonka turvin hän matkusti Pariisiin.<sup>390</sup>

Pariisissa Hynais opiskeli vuodesta 1877 Jean-Leon Gérômen ja Paul Baudryn johdolla.<sup>391</sup> Tähän asti Hynais oli maalannut lähinnä mytologisia ja uskonnollisia maalauksia. Häntä kiinnostivat barokin ajan suuret mestarit ja erityisesti Giovanni Battista Tiepolo.<sup>392</sup> Hynais maalasi aluksi kopioita suurten mestareiden töistä Louvressa, Pariisissa. Hän sai Baudrylta vaikutteita ja siirtyi uskonnollisista maalauksista valoisampiin ja vapaamman oloisiin dekoraatiomaalauksiin. Hän teki tilaustöitä yksityisiin interiööreihin. Huolimatta tästä suunnanmuutoksesta oli Hynaisilta Pariisin Salongissa vuonna 1879 vielä esillä pyhimysmaalaus, *Madonna ja Pyhä Albertina*, jossa oli runsaasti italialaisia vaikutteita. Baudryn avustuksella taiteilija sai vuonna 1882 maalattavakseen Palais Vanderbiltin kattoplafondimaalaukset New Yorkissa.<sup>393</sup>

<sup>389</sup>Benezit 1976, 690.

<sup>390</sup>Zakavac 1968, Hynais.

<sup>391</sup>Spemann 1905, 452.

<sup>392</sup>Prahl 1996, Hynais.

<sup>393</sup>Zakavec 1968, Hynais.

Hynais asui Pariisissa 16 vuotta, minkä jälkeen hän otti vastaan professuurin Prahassa Taideakatemiassa 1894.<sup>394</sup> Vuonna 1885 hän sai Pariisissa Salongissa kunniamaininnan ja hänet palkittiin kultamitalilla vuosina 1889 ja 1900. Taiteilija palkittiin vuonna 1905 mitalilla Münchenissä ja vuonna 1923 hänelle myönnettiin ranskalaisen kunnialegioonan ritarin arvonimi sekä seuraavana vuonna kunniaprofessori Prahassa Akatemiassa.<sup>395</sup>

Hynaisia pidettiin historiamaalarina. Hän maalasi suurikokoisia historiamaalauksia muun muassa Wienin Hofburg -teatteriin ja Prahassa Kansallisteatteriin.<sup>396</sup>

Kansallisteatterin kuninkaallisten tilojen sisustus oli nuoren taiteilijan, joka oli jo Pariisissa kokenut ensimmäiset menestyksensä, suuri tilaisuus näyttää taiteellisen kypsyytensä myös kotimaassaan. Ensimmäinen työ, jonka hän Kansallisteatterissa toteutti, olivat kuninkaallisen aition porraskäytävän friisit, joiden aiheina oli *Vapaus ja Böömiläisten kruununmaidan allegoria*, sekä *Neljä vuodenaikaa*.<sup>397</sup> Hynaisin tunnetuimpana teoksena voidaan pitää hänen Prahassa Kansallisteatteriin vuonna 1883 maalaamaansa monumentaaliteosta.<sup>398</sup> Suurta yleisöä ihastutti erityisesti maalauksen realismi. Teos oli Böömin ensimmäinen realistinen monumentaalimaalaus.<sup>399</sup>

Tsekin Kansallisteatteria seurasivat toimeksiannot Wienin Kuninkaallisessa teatterissa ja muutamat vähemmän tärkeät työt Ranskassa. Prahaan Hynais palasi saadessaan toimeksiannon maalata Prahassa Kansallismuseon pantheonin koristemaalaukset (1898), joissa käsitteli allegoria ja fantasia-aiheita (KUVA 36). Noihin aikoihin hän maalasi sarjan loistavia muotokuvia ystävistään, perheestään ja eri virkamiehistä.<sup>400</sup> Hänen muotokuvissaan on puhuttelevaa, elävää yhdennäköisyyttä. Eleet ja ilmeet tekevät katsojaan voimakkaan vaikutuksen herkkyydellään ja viehkeydellään. Hynais on erinomainen muodon käsittelijä. Hänen väriskaalansa on hillitty ja pidättyväinen. Hän kykenee hienoon tarkkaan värienkäyttöön.<sup>401</sup> Hynaisin maalaamista muotokuvista mainittakoon presidentti Masarykin, akatemiapre-

<sup>394</sup>Spemann 1905, 452.

<sup>395</sup>Benezit 1976, 690.

<sup>396</sup>Spemann 1905, 452.

<sup>397</sup>Neumann 1958, 35.

<sup>398</sup>Teoksen nimi tai aihe ei käy ilmi mistään saatavilla olevasta lähteestä.

<sup>399</sup>Matejcek 1931, 8-9.

<sup>400</sup>Prahl 1996, Hynais.

sidentti Hlávkan, maamarsalkka ruhtinas Georg Lobkowitzin ja tohtori Kramárin muotokuvat.<sup>402</sup> 1890-lukuun mennessä Hynais oli jo saavuttanut taiteellisen kypsyytensä ja 1890-lukua voitaneenkin pitää hänen huippukautenaan.

Hynais oli teknisesti erittäin etevä maalari, joka oli saanut perusteellisen koulutuksen Wienissä ja Pariisissa suurten taiteilijoiden opissa. Feuerbachilta Hynais omaksui komposition klassisismia ja ihaili myös italialaisia, erityisesti venetsialaisia vanhoja mestareita ja näiden loistavaa värinkäyttöä ja hienoja keksintöjä kuvataiteen alalla. Opiskelu Baudryin johdolla Pariisissa vuonna 1878 vahvisti hänen italialaisten mestareiden ihailuaan, inspiroivathan nämä Baudryakin.<sup>403</sup>

Hynaisin myöhemmässä tuotannossa näkyy ranskalaisen dekoratiivisen maalauksen akateemisen tradition mukainen uusbarokin tyyli. Impressionistien valonkäsittely ei Hynaisia juurikaan houkutellut. Häntä kiinnosti valo sinänsä ja erityisesti värien dramatisoiminen valon avulla.<sup>404</sup> Hän oli ulkoilmamaalauksen innokas kannattaja ja paneutui perusteellisesti sen problematiikkaan, suoran ja epäsuoran valon vaikutukseen väreihin ja värien ja valon erilaisiin, vaihteleviin paikallissävyyhin.

Sen lisäksi, että Hynais maalasi, hän työskenteli myös taideteollisuuden piirissä, muun muassa Sèvresin posliinituotannon palveluksessa vuosina 1889-92. Vuosina 1891-95 hän suunnitteli julisteita, jotka antavat esimakua Tsekin julistetaiteen myöhemmästä kehityksestä. Hänen tärkeimmät julisteensa olivat Prahan Juhlänäyttelyn juliste (1891) ja Prahan Etnografisen näyttelyn juliste (1895). Jopa enemmän kuin Hynaisin dekoratiivinen tyyli, hänen valon ja värin käsittelynsä maalauksissa valmisti tietä myöhäsimpressionismin hyväksymiselle Tsekin maalaustaiteessa. Prahan Kuvataideakatemian professorina Hynais oli tärkein vaikutteiden lähde nuorille tsekkiläisille taiteilijoille.<sup>405</sup>

---

<sup>401</sup>Neumann 1958, 37.

<sup>402</sup>Zakavec 1968, Hynais.

<sup>403</sup>Neumann 1958, 35.

<sup>404</sup>Prahl 1996, Hynais.

<sup>405</sup>Ibid.



## KANSALLISTEATTERIN SUKUPOLVI

Kuten muissakin Euroopan maissa, myös Tsekissä taide ilmaisi 1800-luvulla kansallista yksilöllisyyttä ja taiteellista riippumattomuutta. 1800-luvun aikana tsekit ja slovakit taistelivat saavuttaakseen poliittisen itsenäisyyden ja kulttuuri-, tiede- ja taideaktiviteetit olivat heidän ponnistelujensa välittäjinä.

Suosituin aihe kuvataiteessa olivat maisemat, jotka saivat romanttisesti työstetyn näköalamaalauksen muodon. Jotkut taiteilijat lähtivät ulkomaille oppiin ja avasivat siten tsekkiläiselle maalaukselle tien maailmalle. Työllään nämä ulkomailla koulutuksensa saaneet ja kansainvälistäkin mainetta saavuttaneet taiteilijat loivat Tsekin ja Slovakian taiteelle erityisen luonteenomaisen hahmon. Tästä ja Euroopan sydämessä asuvan kansan kulttuurista on esimerkkinä Prahan Kansallisteatteri, jonka rakentamiseen ja sisustamiseen osallistuivat useat ajan merkittävät tsekkiläistäiteilijat.<sup>406</sup>

Kansallisteatterin sukupolvi -nimitystä käytetään tsekkiläisestä taiteilijasukupolvesta, joka saavutti taiteellisen kypsyytensä 1870-luvulla ja suoritti suurena yhteisenä tehtävänä Prahan Kansallisteatterin rakennus-, maalaus- ja kuvanveistourakan. Kansallisteatterin rakentaminen oli paitsi Tsekin kulttuurielämää, myös koko sen kansallista elämää koskettava asia. Sen mukana rakennettiin Tsekin kielen, näyttämötaiteen ja musiikin arvokasta asemaa. Kansallisteatterin näyttämöön sen sisustamisen yhteydessä tehty piirtokirjoitus sanookin: "Kansa itseään varten". Laajimmassa merkityksessään kirjoitus kuvaa Tsekin kansan kulttuuria, riippumattomuutta ja uskoa kansan voittoon. Teatteri rakennettiin koko väestölle, kaupunkien ja maaseudun asukkaille, taidon ja kansan kulttuurillisen omaperäisyyden symboliksi, kansan uudelleensyntymisen muistomerkeksi. Siksi teatterista käytetään myös nimitystä Uudelleensyntymisen temppele.<sup>407</sup>

Kansallisteatterin koristaminen asetti taiteilijat suuren, aatteellisesti merkittävän monumentaalisen tehtävän eteen, jonka suuruus kysyi voimia tsekkiläiseltä taiteelta. Historiallisesta näkökulmasta katsottuna käy selvästi ilmi, miten merkittävästi tämä projekti edisti Tsekin taiteen kehitystä ja miten se vahvisti taiteilijoi-

<sup>406</sup>Hnizdo.Tsekkii. Lahjoituskuva-arkisto. JTHL.

<sup>407</sup>Neumann 1958, 11.

den rohkeutta ja itsevarmuutta. Kansallisteatterin rakentamisessa ja taiteellisessa toteutuksessa ilmenee myös kasvava tsekkiläisen yhteiskunnan ristiriitaisuus. Se tulee esiin valmistelevan työn erilaisissa näkemyksissä rakennuksen taiteellisesta luonteesta. Lopulta nämä moninaiset näkemykset tulevat ilmi myös taiteilijoiden tekemien kuvien luonteessa ja aatteellisten päämäärien toteuttamisessa sisätilojen sisustuksessa.<sup>408</sup>

Kansallisteatterin arkkitehtinä toimi ensimmäisessä vaiheessa Josef Zitek. Toisessa vaiheessa, teatterin palon jälkeen vuonna 1881, rakennuksen rekonstruoinnista ja täydentämisestä vastasi Josef Sulc. Rakennus noudattaa klassista tyyliä kansallisine erityispiirteineen. Ensimmäisen vaiheen taiteilijoista 1870-luvulla kuuluisin oli Josef Manés, taiteilija, jonka esimerkki vaikutti voimakkaasti useisiin 1870-luvun nuoriin tsekkiläistaiteilijoihin. Manésin taide edusti akateemista maalaustaidetta.<sup>409</sup>

Uusi, loistava ja teknisesti edistyksellinen maalaustaide tuli Tsekissä tunnetuksi Kansallisteatterin toisen vaiheen sisustamisen yhteydessä, vuoden 1881 tulipalon jälkeen. Tätä uutta suuntausta edustavat ennen kaikkea Hynaisin ja Brozikin sisustusmaalaukset Kansallisteatterin kuninkaallisessa aitiassa ja Hynaisin mestarillisesti teatteriin maalaama esirippu, joka korvasi Zensekin alkuperäisen tulipalossa tuhoutuneen esiripun. Toisen vaiheen taiteilijoihin kuului myös Julius Marák. Taiteilijat tekivät ansiokkaasti yhteistyötä Kansallisteatterin koristelussa. Ensimmäisen vaiheen taiteilijoiden johtavana ajatuksena olivat renessanssin klassisia esikuvia noudattavat linjat. Taiteilijat pyrkivät monumentaalisuuteen ja plastisen pyöreiden korostamiseen. Toisen vaiheen taiteilijat, erityisesti Hynais ja Brozik, taas edustivat täysin uutta, erilaista näkemystä. He pyrkivät koloristiseen ilmaisuun, havainnolliseen illuusion kuvauksessa ja poikkesivat siten täysin siihen astisesta kehityslinjasta tsekkiläisessä maalaustraditiossa. He saivat koulutuksensa Wienissä, Münchenissä ja Pariisissa, eivätkä enää pitäneet Manésin luomaa sankarityyppiä esikuvanaan. He korostivat teoksissaan näyttäviä asuja, tarkasti kuvailtuja historiallisia detaljeja ja pyrkivät samalla tunnekokemukseen, joka toisi lähemmäs kyseisen ajan maun ja tavat sekä yhteiskunnan. He halusivat, että maa-

---

<sup>408</sup>Ibid.

<sup>409</sup>Neumann 1958, 11-13.

laus antaisi tunteen läsnäolosta maalauksen kuvaamassa paikassa ja ajassa. Näitä tendenssejä tuki uudenlainen valon käyttö maalauksessa. Kuviin haluttiin luoda luonnonmukainen auringonvalo ja ilmava atmosfääri. Tästä todistavat onnistuneesti Vojtech Hynaisin teokset.<sup>410</sup>

## YHTEENVETO

Tyylin perusteella Vanhan miehen muotokuva ajoittuu 1800-luvun loppupuolelle. Konservattorin tutkimus vahvistaa tätä ajoitusta. Teoksen takapahviin on kirjoitettu teksti: V. Hynais. Tämän tiedon perusteella aloimme tutkia Toivolan teoksen soveltuvuutta Vojtech Hynaisin tuotantoon. Yhtäläisyyksiä hänen tyyliinsä ja tekniikkaansa löytyi runsaasti. Kuten Toivolan kokoelmassa olevassa Vanhan miehen muotokuvassa, myös muissa Hynaisin muotokuvissa on läsnä samanlainen, helposti tunnistettava kuulas valo. Naturalistinen tyyli ja maanläheinen, hillitty väriskaala ovat Hynaisille ominaisia. Valon ja varjon kontrastit ovat selkeitä, siveltimenvedot tarkkoja ja hienoja varsinkin henkilöiden iholla. Muotokuvien taustaan, henkilöiden hiuksiin ja vaatteisiin Hynais käyttää vapaampaa sivellintekniikkaa ja leveitä, rohkeita siveltimen vetoja. Maalikerrokset ovat ohuita ja siveltimenkäyttö taidokasta. Kaikki nämä piirteet voidaan nähdä Toivolan kokoelman muotokuvan ohella myös esimerkiksi kaksoismuotokuvasta, jonka Hynais maalasi vaimostaan ja pienestä pojastaan vuonna 1891 (KUVA 37).<sup>411</sup>

Tiedämme, että Hynais maalasi useita erinomaisia muotokuvia ystävistään, perheestään ja virkamieshenkilöistä lähinnä 1890-luvulta lähtien. Voidaan päätellä, että Toivolan kokoelmassa oleva Hynaisin maalaus on maalattu vuoden 1890 jälkeen. Siten se kuuluu kauteen, jolloin taiteilija maalasi paljon muotokuvia ja oli omaksunut maalaamistyylin, joka perustui puolifotografisen naturalismin ja traditionaalisen akateemisen taiteen yhdistämiseen. Tätä kautta pidetään Hynaisin taiteen kypsänä kautena.

Vojtech Hynais on nykyisin Tsekin ulkopuolella melko tuntematon taiteilija. Hän oli kuitenkin tärkeä vaikuttaja maansa taide-elämässä 1900-luvun alussa. Hänen teoksensa ovat todennäköisesti olleet kysytyjä ennen toista maailmansotaa. Sodan

<sup>410</sup>Neumann 1958, 13.

<sup>411</sup>Neumann 1958, 34.

jälkeen hinnat kuitenkin olivat pitkään alhaalla. Toivoloilla oli tilaisuus hankkia Hynaisin teos heidän asuessaan Prahassa 1950-luvulla. Dokumentteja teoksen hankinnasta ei ole säilynyt.

Jatkotutkimuksen kannalta olisi mielenkiintoista nähdä taiteilijan autenttisia teoksia ja tutustua tarkemmin taiteilijasta aiemmin tehtyihin tutkimuksiin. Koska on todennäköistä, ettei Hynaisin teoksille ole tehty pigmenttianalyysiä, teknisistä tutkimuksista ei olisi hyötyä Vanhan miehen muotokuvan aitouden selvittämisessä.

## **ABRAHAMIN UHRI**

Inventointinumero: KTM 385  
 Aikaisempi nimi: Uskonnollinen aihe  
 Tekijä: tuntematon  
 Alkuperämaa: mahdollisesti Tsekki  
 Ajoitus: 1700-luku  
 Tekniikka/materiaali: tempera(?) puulle  
 Koko: 23,5x30 cm  
 (KUVA 38)

## **KONSERVOINTITUTKIMUS**

Abrahamin uhri –maalauksen puupaneelin paksuus on laidoista 0,4 cm ja keskeltä 1,5 cm. Puupohja on yhdestä palasta käsihöylällä tehty, eikä lainkaan käyrästynyt. Se on taustasta viistottu; ylä- ja alareunat, sekä ylä- ja alasivun viistot alueet on jätetty silottelematta. Tämä lienee tavallista tällaisissa laudoissa. Kääntöpuoli on käsitelty vihertävän harmaalla värillä, joka ei ulotu reunoihin asti.<sup>412</sup>

Maalauksen reunoilla on puuta näkyvissä 0,5-1 cm:n leveydeltä. Väripinnan ja puupohjan liitoskohdassa on maalista ja lakasta syntynyt kynnys. Pystysuorat, ylhäältä alas ulottuvat vauriokohdat, joissa näkyy vanhoja restaurointeja, ovat mahdollisesti syntyneet vesivauriosta, eivätkä puupohjan liikkumisesta. Teknisissä tutkimuksissa havaittiin muutama uusi väri-irtoama ja tehtiin värinkiinnitys.

<sup>412</sup>Konservointiraportti, Jolkkonen 24.8.1999. TA. KTM

Kääntöpuoli ei ollut kovin likainen, mutta kuvapuolelta lähti kiiltävää, kellertävän harmaata, paksua, vesiliukoista likaa.<sup>413</sup>

UV-kuvassa näkyvät selvästi lakkapensselin vedot vaakasuorina, hieman kaarevina jälkinä. Lakka näyttää kulkevan myös restaurointimaalausten yli. Restaurointimaalaukset näkyvät kuitenkin hieman tummempina, mikä voi johtua restauroinnissa käytetystä erilaisesta pigmentistä. Ohuet mustat viivat ja jäljet kuvassa ovat naarmuja. Mikroskoopilla väripintaa tutkittaessa havaittiin, ettei itse väripinnassa ollut juuri lainkaan krakelluuria, toisin kuin lakkakerroksessa. Esimerkiksi Abrahamin eteenpäin ojennetun käden väripinnassa voi havaita pientä krakelloitumista. Lakkakerros on kellastunut, paksu ja epätasainen. Lisäksi siinä on pieniä lasinkirkkaita kiteitä siellä täällä, todennäköisesti hartsia. Krakelluuri on tummaa. Taustan sinisessä värissä on selvästi havaittavissa siniset väripartikkelit valkeassa pohjavärissä. Väripartikkeleita erottuu myös muissa väreissä, lukuun ottamatta punaisia kohtia, joissa ei ollut nähtävissä eri pigmenttejä. Vanhojen restaurointien yhteydessä näkyy punaruskeaa väriä, joka voi olla joko ohutta kittausta tai restaurointimaalauksen pohjaväriä.<sup>414</sup>

Maalaus on saattanut alunperin olla jossakin kiinteässä kokonaisuudessa, kuten kirkon saarnastuolissa. Siinä on joka tapauksessa ollut jo ennen maalaamista kehykset, koska sekä kuvapuoli että kääntöpuoli on maalattu siten, että puupohjaa jää vapaaksi reunoilta. Konservattorin mielestä teos ajoittuu viimeistään 1800-luvulle.<sup>415</sup>

(KUVAT 39-40)

## TEOSKUVAUS

Abrahamin uhri -maalaus on pienikokoinen, kansanomaisen Vanhan Testamentin kuvaus siitä, miten Abraham vie poikaansa Isakia uhrattavaksi vuorelle. Toivolan Abrahamin uhri -teoksen kuva-ala jakautuu kahteen itsenäiseen osaan. Teoksen vasemmalla puolella isä ja poika kulkevat vierekkäin. Teoksen oikean puoliskoon on sijoitettu kaksi palvelijaa ja aasia. Isak kantaa kainalossaan ja harteillaan risu-

---

<sup>413</sup>Ibid.

<sup>414</sup>Ibid.

<sup>415</sup>Ibid.

kimppuja omaa polttouhraustaan varten. Abrahamin kädessä on hiilipata. Abraham on kuvattu kookkaaksi aikuiseksi mieheksi ja Isak pieneksi pojaksi. Palvelijat lepäävät lähekkäin kiveen nojaten. Aasit seisovat heidän takanaan. Kohtaus on kuvattu vuoristomaisemaan. Molempien ryhmien takana näkyy tuuhealehväisiä puita ja maassa on tyylliteltyjä kasveja. Taivasta hallitsevat kumpupilvet.

Maalaus on voimakkaasti tyyllitelty. Henkilöt on rajattu korostetulla, tummalla ääriivillä. Heidän liikkeensä ja asentonsa ovat jäykkiä ja kömpelöitä. Teoksessa esiintyy selviä anatomisia virheitä. Abrahamin ja Iisakin asut on maalattu kauniin oranssinpunaisiksi. Punainen väri kertoo henkilöiden pyhydestä. Samaa punaista ovat palvelijoiden päähineet, jotka ovat maalauksen oikean reunan ainoita väripilkkuja. Punainen väri sitoo kaksi erillistä figuuriryhmää yhteen. Abrahamin viittaa ja päähineeseen, sekä puiden lehtiin on saatu valoa ohuilla vaaleammilla siveltemenvedoilla. Valo heijastuu myös himmeästi figuurien iholta. Abrahamin ja Isakin jalkojen juureen on maalattu pienet varjot, kuten myös palvelijoiden ja aasien ryhmän yhteyteen. Värit ovat sameita ja murrettuja. Maalauksen väritys muistuttaa enemmän tempera- kuin öljymaalauksia.

Taustan väritys on kuulasta ja värikerrokset ohuita. Puut ovat kauniin vihreitä ja niistä on erotettavissa useampia vihreän sävyjä aivan tummasta hyvin vaaleaan. Tausta on ollut taiteilijalle toissijainen elementti, mikä näkyy yksityiskohtien rajaamatta jättämisessä ja värien vaalenemisessa horisonttia kohden. Teos on selkeästi kolmiulotteinen. Tilan tuntu on luotu kansanomaiselle teokselle yllättävän taitavasti väriperspektiivillä.

## **TUTKIMUSPOLKU**

Rakel Toivolan testamentissa maalauksesta käytettiin nimeä Uskonnollinen aihe.<sup>416</sup> Jossain vaiheessa Kuopion taidemuseo alkoi kuitenkin käyttää siitä nimeä Emmauksen tiellä. Tällä nimellä se tunnettiin, kun aloitimme tutkimusprojektimme. Teos on signeeraamaton, eikä siinä ole muitakaan merkintöjä.

Käytyämme läpi kuvamateriaalia eri maiden kansantaideteesta, heräsi epäily, että

<sup>416</sup>Rakel Toivolan testamentti 7.11.1989. TA. KTM.

teos olisi tsekkiläistä alkuperää. Myös Kai Kartio näki teoksessa vaikutteita tsekkiläisestä kansanomaisesta taiteesta.<sup>417</sup> Haastattellessamme Hanna Piristä selvisi, että teoksen aiheena on todellisuudessa Abrahamin uhri. Attribuutteina olivat risut Isakin kainalossa ja olalla ja Abrahamin kantama hiiliastia. Sen sijaan teoksen ajoitus jäi edelleen epäselväksi.<sup>418</sup> Teos nimettiin nyt Abrahamin uhriksi.

Johanna Vakkari arveli, että Abrahamin uhri -maalauksen olisi ollut osa jotain kalustusta. Teos voisi olla 1700-luvulta peräisin. Vakkarin mielestä teoksen värit eivät olleet tyypillinen länsimaille.<sup>419</sup> Helena Edgren vahvisti arvelun, että teos on todennäköisesti ollut osa kirkon sisustusta. Se ei ole ollut kiinnitettynä saarnastuoliin, koska paneeli on vaakasuoraan maalattu. Sen paikka on luultavasti ollut alttarilaitteessa. Tyyliään teos on itäeurooppalainen ja on mahdollista, että se olisi jopa 1600-luvulta peräisin. Todennäköisesti sen on maalannut paikallinen "suuruus".<sup>420</sup> Kaarina ja Kalevi Pöykö ehdottivat, että Abrahamin uhri -teos voisi olla myöhemmin 1800-luvun alusta. Heidän mielestään teos on alunperin ollut osa lehterin kaiteen maalauksia.<sup>421</sup>

Ojars Sparitis sanoi teoksen olevan kirkosta. Paneelissa on punainen pohjustus, jota käytettiin ainakin 1700-luvulle asti. Vielä 1800-luvulla maalattiin tyyllisesti primitiivisiä maalauksia. Taivas, horisontti ja tietynlaiset "väriliitumaiset" siveltimenvedot erityisesti puissa viittaavat 1700-luvulle. Pitkiä siveltimenvetoja, kuten oikean alareunan tyyllitellyssä ruohossa ja kasveissa, ei käytetty 1600-luvulla tämän tyyppisissä maalauksissa. Alkuperämaa taas voisi olla mikä tahansa Holsteinista Baltiaan saakka.<sup>422</sup>

Kuten konservointiraportistakin kävi ilmi, Abrahamin uhri on maalattu sijoituspaikallaan. Teoksen maalaamattomat reunat kertovat, että se maalattiin kehyksissään. Tutkimme kuvateoksia, joissa esiteltiin kirkkointeriöissä olevia maalauksia. Selvisi, että tsekkiläisissä luostareissa oli ollut kansanomaisia maalauksia, jotka muistuttivat Toivolan Abrahamin uhria. Ne olivat värikylläisiä ja tyylliteltyjä ja

<sup>417</sup>Kai Kartion tiedonanto 17.2.1999.

<sup>418</sup>Hanna Pirisen tiedonanto 11.3.1999.

<sup>419</sup>Johanna Vakkarin tiedonanto 19.10.1999.

<sup>420</sup>Helena Edgrenin tiedonanto 21.10.1999.

<sup>421</sup>Kalevi ja Kaarina Pöykön tiedonanto 13.12.1999.

tummien ääriviivojen käyttö oli niissä yleistä. Pienikokoiset, puulle maalatut maalaukset olivat yleensä osa sarjaa, joka kuvasi Raamatun tapahtumia. Tällaisia teoksia käytettiin myös lasimaalausten esikuvina.<sup>423</sup> Vastaavanlaisia aiheita löytyi tsekkiläisistä seinävaatteista. Niiden tyyllitelty luonnonkuvaus muistuttaa Abrahamin uhri -maalauksen luonnonkuvausta.<sup>424</sup> Samanlaista luonnonkuvausta oli havaittavissa böömiläisissä 1500-luvun alttaritauluissa, jotka oli koottu pienistä osista. Sen sijaan ihmishahmot olivat niissä hieman naturalistisempia kuin Toivolan kokoelman teoksessa.<sup>425</sup> Käytyämme läpi Tsekin, Romanian ja Unkarin taiteesta kertovaa materiaalia, tulimme siihen tulokseen, että Tseki on teoksen todennäköisin alkuperämaa.

## IKONOGRAFIAA

Abrahamin uhri -aihe (1.Moos.22) on hyvin yleinen länsimaisessa taiteessa. Siitä on kuvattu yleensä kahta eri kohtausta. Ensimmäisessä Abraham ja Isak ovat matkalla uhrauspaikalle padan ja risujen kera. Kuvassa näkyy usein myös aasi ja palvelijoita. Toisessa kohtausta on edennyt jo uhrauspaikalle, jossa enkeli ilmestyy Abrahamille, kun tällä on veitsi kädessään.<sup>426</sup> Joissakin varhaisissa maalauksissa tai etsauksissa esitetään koko tarina samassa kuvassa. Abrahamin uhri -esityksellä on varsin merkittävä asema myös luterilaisessa kirkkotaiteessa ja tältä osin keskiaikainen tulkintatraditio ja sen visualisointi jatkuvat edelleen uudelle ajalle asti. Aihe on yhdistetty Ristiinnaulittuun. Analogia korostaa uhrikuoleman merkitystä. Polttopuita omalle uhripaikalleen kantava Isak yhdistettiin jo keskiaikana Kristuksen ristinkantoon. Abrahamin uhria on käytetty useimmiten yksittäisten varsin vaatimattomien taulumaalausten sekä kirkkojen seinämaalausten aiheena. Aihe oli melko yleinen Tanskan, Ruotsin ja Norjan kirkkotaiteessa 1600-luvulla.<sup>427</sup>

Ensimmäisessä Mooseksen kirjassa kerrotaan, kuinka Jumala koettelee Abrahamia ja käskee tämän polttouhrata poikansa Isakin vuorella Morian maassa. Abraham tottelee Jumalan käskyä, ottaa mukaansa poikansa Isakin, kaksi palvelijaa ja aasin ja lähtee matkaan. Heidän saavuttuaan Morian maahan, Abraham käskee

<sup>422</sup>Ojars Sparitksen tiedonanto 8.2.2000.

<sup>423</sup>Vydra 1957, 20-21.

<sup>424</sup>Forman 1959, 39.

<sup>425</sup>Pesina 1958, kuvat nro 151, 168.

<sup>426</sup>Schillemans 1989, 113.



palvelijoita jäämään huolehtimaan aasista ja kertoo lähtevänsä poikansa kanssa rukoilemaan. Abraham antaa polttopuut Isakin kannettaviksi ja ottaa itse tulen ja veitsen. Isak ihmettelee, missä uhrattava lammas on, mutta Abraham kertoo Jumalan järjestävän kaiken. Kun he tulevat paikalle, jonka Jumala on Abrahamille osoittanut, Abraham sitoo poikansa ja panee hänet alttarille polttopuiden päälle. Kun hän sitten tarttuu veitseen, huutaa enkeli hänelle taivaasta, ettei hän saa koskea poikaan ja että Jumala on vain koetellut hänen uskoaan ja todennut hänet kuuliaisiksi. Tämän jälkeen Abraham huomaa lähellä oinaan, joka on tarttunut sarvistaan pensaikkoon ja uhraa oinaan poikansa sijasta. Abraham antaa uhripaikalle nimeksi "Herra katso". Tämän jälkeen enkeli ilmoittaa Abrahamille, että siitä hyvästä, kun Abraham oli valmis uhraamaan poikansa Jumalalle, Jumala siunaa Abrahamia runsain määrin ja antaa hänelle paljon jälkeläisiä.<sup>428</sup>

## YHTEENVETO

Abrahamin uhri -teos on todennäköisesti ollut osa kirkon sisustusta. Se on ollut kiinnitettynä alttariin tai lehteriin, mutta ei kuitenkaan saarnastuoliin vaakamuotonsa perusteella. Se on ollut osana kuvakertomusta Vanhan Testamentin tapahtumista. Konservattorin raportista käy ilmi, että paneeli on ollut jo paikalleen kiinnitettynä, kun se on maalattu. Tämän selittävät maalaamattomat reunat. Käytetty maali on ilmeisesti tempera. Paneeli on käsin tehty.

Teos on todennäköisesti peräisin Itä-Euroopasta, esimerkiksi Tsekistä tai Puolasta. Maalauksen väriskaala ja ornamenttiikka sopii parhaiten Itä-Eurooppaan. Lähinnä samanlaisia kansanomaisia maalauksia löytyy tsekkiläisestä taiteesta (KUVAT 41-42). Tsekkiä alkuperämaana tukee myös se, että Toivolat ovat asuneet siellä ja hankkineet sieltä maalauksia.

Kansantaide määritellään perinnetäiteeksi, joka ei suoraan ole yhteydessä elitistiseen valtakulttuuriin. Sitä syntyy ja esiintyy jokaisen kulttuurin reunamilla ja sisällä. Sen muuttuminen on hidasta ja yleensä se toistaa valtakulttuurin taiteen historiallisia tai jopa esihistoriallisia piirteitä. Kansanomaisilla maalauksilla oli taipumusta pysyä jopa vuosisatoja samantyyllisinä, ilman suuria muutoksia. Siihen

<sup>427</sup>Rajaniemi 1999, 105, 110. JTHL.

<sup>428</sup>Raamattu. 1.Moos.22.

eivät vaikuttaneet niin sanotun "korkeamman" taiteen uudistukset kovinkaan nopeasti. Toivolan teoksen ajoitusta vaikeuttaa etenkin sen kansanomaisuus. Aikaväli, jolle teos sijoittuu on 1600-1800 -luku. 1800-luku kuitenkin vaikuttaa useimpien haastateltujen mielestä liian myöhäiseltä. Lähinnä kiinnostuksemme on kohdistunut tapaan, jolla taiteilija on maalannut puut ja taivaan, sekä horisontin. Näiden elementtien maalaustapa viittaa 1700-luvulle. Myös puiden väriliitumaiset siveltimenvedot ja etualan pitkät siveltimenvedot viittaavat mieluummin 1700- kuin 1600-luvulle. Teoksen ilmaperspektiivi perustuu värisävyjen vaihteluun ja sitä käytettiin 1400-luvulta lähtien. Perspektiivi ei siis tarkenna ajoitusta. Teoksessa on 1600-luvun kansanomaiselle kirkkotaiteelle tyypillinen yksinkertaistettu, kertova kaava. Figureissa on jäykkyyttä ja kömpelyyttä, joka on ristiriidassa taidokkaamman maiseman käsittelyn kanssa. Taiteilija on myös osannut käsitellä valoa ja varjoa johdonmukaisesti. Edellä mainitut seikat huomioon ottaen ajoitus 1600-luvulle vaikuttaa liian varhaiselta. Sen sijaan teos lienee maalattu 1700-luvulla tai viimeistään 1800-luvun alussa.

Teoksen kansanomaisuuden vuoksi taiteilijaa on lähes mahdoton saada selville. Tekniset tutkimukset voisivat täsmentää ajoitusta, mutta niiden teettäminen ei ole tässä tapauksessa mielekästä. Laajemman kuvamateriaalin perusteella alkuperämaa olisi mahdollista selvittää.

## **TAISTELUKOHTAUS**

Inventointinumero: KTM 386  
 Aikaisempi nimi: Taistelukohtaus  
 Tekijä: Jan van Huchtenburg (attr.)  
 Alkuperämaa: Alankomaat  
 Tekniikka/materiaali: öljy kankaalle  
 Koko: 27x33 cm  
 (KUVAT 43-45)

## KONSERVOINTITUTKIMUS

Taistelukohtaus-maalauksen kangas on dubleerattu ja kiinnitetty kiilakehyksiin leveäkantaisilla sisustusnappien näköisillä nauloilla. Kiilakehykset eivät ole alkuperäiset. Alkuperäiset kiilakehykset ovat olleet pienemmät, sillä kankaaseen on jäänyt niistä painaumia. Maalaukselle tehtiin värinkiinnitys, puhdistus ja hieman restaurointimaalausta. Teoksen pinnasta irronnut lika oli paksua, kellanruskeaa.<sup>429</sup>

Mikroskoopilla tutkittaessa havaittiin joitakin päällemaalauksia, jotka eivät kylläkään näy UV-kuvassa, mutta jotka peittävät krakelluuria. Tällaisia kohtia on muun muassa etualan valkean hevosen takajalkojen ympärillä, sekä vasemmassa laidassa sinisessä pilvessä. Väripinnassa on pientä impastoa. Sivuvälissä näkyy krakelluurin myötäistä kuppimuodostelmaa, pinnan epätasaisuutta. UV-kuvasta päätellen lakkkaus on tehty päällemaalauksen/restaurointimaalauksen jälkeen. Koko lakkapinta on melko yhtenäinen. Alalaidassa on hieman tummempia vyöhykkeitä, mikä johtunee käytetyistä väripigmenteistä. Viistot mustat linjat ovat naarmuja lakkapinnassa. Myös aiempien kiilakehysten jättämät jäljet näkyvät hyvin UV-kuvassa.<sup>430</sup>

IR-kuvissa näkyy kauniita maalauksen aluspiirroksia. Etualalla oleva haavoittunut hevonen on hahmoteltu varjostuskohtia myöten, samoin muualla maalauksessa on piirros havaittavissa. Hevosen kohdalla ne näkyvät selvimmin, koska itse hevonen on maalattu punertavaksi ja näkyy siksi IR-kuvassa vaaleana. Väripinnan alla on punaruskea pohjustus.<sup>431</sup>

(KUVAT 46-47)

## TEOSKUVAUS

Toivolan kokoelman maalaus kuvaa taistelukohtausta. Aiheena on kahakka, jossa on mukana useita eri kansallisuuksia, mutta todennäköisesti vain kaksi keskenään taistelevaa osapuolta.

Etualalla vasemmalla on kaatunut ruskea hevonen, joka on vakavasti haavoittunut;

<sup>429</sup>Konservointiraportti, Martiskainen/Vikström 24.9.1999. TA. KTM.

<sup>430</sup>Ibid.

<sup>431</sup>Ibid.

sen kyljestä vuotaa verta ja se piehtaroi tuskissaan. Sen vierellä istuu siniseen takkiin pukeutunut mies, jonka olalla roikkuu leipälaukku. Mies seuraa taistelua katseellaan. Hänen olemuksensa on alistunut. Maahan, hevosen viereen on pudonnut hattu ja piiska. Etualan oikeassa ja vasemmassa kulmassa on kiviä, jotka jäävät voimakkaasti varjoon.

Maalauksen pääkohtaus tapahtuu kuva-alan keskiosassa. Valkoisella hevosella ratsastava mies on täydessä haarniskassa (ehkä itävaltalainen), kun taas mustalla hevosella ratsastavalla miehellä on vain kypärä ja rintahaarniska (ehkä espanjalainen). Tällaiset haarniskat ja myös pitkät saappaat olivat tyypillisiä 1600-luvulla.<sup>432</sup> Valkoisen hevosen ratsastajan uumalla on liehuva punainen liina. Mustan hevosen ratsastajan haarniskan alta taas näkyy punainen liehuvahelmainen takki, mutta liina hänen uumallaan on sininen. Oletettavasti nämä sotilaat ovat eri puolilla, mikä merkinä ovat eri väriset liinat. Taisteluissa, joissa sotajoukoilla ei ollut yhtenäisiä univormuja, oman puolen miehet tunnisti esimerkiksi samanvärisestä liinasta. Mustan hevosen ratsastaja näyttää suunnanneen pitkäpiippuisen pistoolinsa kohti valkoisen hevosen ritaria. Pistooli ja kokohaarniskoidun miehen miekka ovat 1600-luvun mallia.<sup>433</sup> Molempien ratsastajien haarniskat on maalattu taidokkaasti ja antavat vaikutelman valon välkehtimisestä metallilla. Myös satulan metalliset jalustimet ja hevosten kuolaimet on huolellisesti tehty. Sen sijaan sotilaiden kasvoja ei ole juurikaan artikuloitu. Niistä ei erotu yksilöllisiä piirteitä tai tunteita. Ratsastajien asennoissa on liikettä ja vauhtia. Pistoolimies tähtää hieman kääntyneenä ja takanojaan kallistuneena säilyttäen tasapainonsa vauhdissa. Vasemmassa kädessään hän pitää ohjaksia. Miekkamies taas on pienessä etunojassa valmiina iskemään miekalla vastaantulevaa vihollista. Myös hänen tasapainonsa säilyy hyvin.

Valkoinen hevonen on liikkeessä eteenpäin, kohti mustaa hevosta. Sen etujalat ovat ilmassa. Samassa asennossa on myös musta hevonen, vaikkakin se on kuvattu eri kulmasta. Huomio kiinnittyy hevosten kenkiin, jotka on kuvattu pikkutarkasti ja heijastavat valoa, kuten muutkin metallipinnat. Sen sijaan hevosten anatomiaassa on pientä kömpelyyttä, joka näkyy lähinnä mittasuhteissa; liian pie-

<sup>432</sup>Dugné Mac Carthy 1984, 27 ja 61. Beaufort-Spontin ei painovuotta, 62-63.

<sup>433</sup>Dugné Mac Carthy 1984, 59.

net korvat, silmät on sijoitettu väärin, omituisen muotoinen, pitkähkö turpa ja liian pitkät etujalat. Myös perspektiivissä on pientä virheellisyyttä. Kuitenkin mustassa hevosessa on tiettyä uljautta ja tarkkaavaisuutta. Se on huomattavasti ilmeikkäämpi kuin lauhkeakatseinen valkoinen hevonen. Valon ja varjon vaihtelut hevosten lihaksikkaalla rungolla on taidokkaasti tehty ja varusteet on maalattu tarkasti. Musta ja valkoinen hevonen olivat keskeisiä elementtejä taistelukohtauksissa vielä 1800-luvulle saakka. Valkoinen ratsu symboloi voittoa.<sup>434</sup>

Pääkohtauksen oikealla reunalla on soturi, jolla on fetsipäähine ja sininen takki. Luultavasti hän on punahuivisten sotilaiden puolella. Hänen aseensa jää haarniskapukuisen soturin taakse. Kuitenkin se antaa vaikutelman ampuma-aseesta. Hänen ylävartalonsa on kääntynyt kohti kamppailun keskusta ja hän on keskittynyt käyttämään asettaan, pidellen samalla ohjaksia vasemmassa kädessään. Sotilas on todennäköisesti puolalainen tai unkarilainen husaari. Hänen hevosensa on ruskea ja näyttää siltä kuin se kääntyisi juuri kohti valkoista hevosta. Kuten mustan ja valkoisen hevosen, myös tämän ruskean etujalat ovat ilmassa. Tällainen liike ja asento on taiteilijan mielestä tuonut taistelukohtaukseen dramatiikkaa ja hurjuutta, samoin kuin maassa piehtaroiva hevonen.

Aivan kuvan keskellä on turbaanipäinen, sapelia heiluttava turkkilaissotilas, joka näyttää mieltävän, ketä löisi taistelun melskeessä. Hän katsoo kuitenkin valkoisella hevosella ratsastavaa sotilasta ja saattaa siis olla samalla puolella mustalla hevosella ratsastavan sotilaan kanssa. Turkkilaisen piirteet ovat epäselvät, eikä hänen asuaan tai hevostaan ole artikuloitu selkeästi. Taustalla näkyy sekä haarniskoituja että ilman haarniskaa olevia sotilaita, joiden kansallisuudesta on vaikea sanoa mitään. Heidät on kuvattu epätarkasti, jotkut pelkkinä hahmoina. Maassa taistelun keskellä lojuu haavoittunut tai kuollut, jonka päästä vuotaa verta ja jonka piirteet erottuvat hyvinkin selkeästi. Sen sijaan taka-alalla oikealla seisoo rumpalipoika, joka rummuttaa taistelukäskyt. Rumpalin takana on vielä hevonen ja muita hahmoja. Taka-alalla vasemmalla näyttää olevan turkkilainen ja haarniskapukuinen sotilas hevosineen, joko pakenemassa tai ottamassa yhteen.

---

<sup>434</sup> Artner, Kiadó 1982, 27.

Maalauksen oikeassa yläkulmassa on klassista tyyliä edustavan raunioituneen rakennuksen pääty. Taivasta verhoavat savupilvet, jotka kertovat roihuavasta tulipalosta. Ilmassa on myös taistelun nostattamaa pölyä. Teoksen vasemmassa yläreunassa näkyy siniturkoosia taivasta.

Piirustus on tarkkaa ja vapaalla kädellä tehtyä. Värin käyttö on taitavaa. Erityisesti taiteilija näyttää perehtyneen valon heijastuksiin erilaisilla metalli- ja kangaspinoilla. Häntä on kiinnostanut hevosen anatomia, vaikka ei sitä täysin hallitsekaan. Ilmeisesti hän ei ole maalannut hevosta elävästä mallista, vaan maalaa muistista tai ottaa mallia toisesta piirroksesta tai maalauksesta, mikä oli yleistä 1600-1700-luvulla. Ihmisen pienet anatomiset yksityiskohdat, kuten kasvot eivät häntä inspiroi, vaikkakin hän hallitsee hyvin mittasuhteet, liikkeet ja asennot; soturit säilyttävät tasapainonsa ja asennot ovat luontevia.

Teoksen sommittelu on tyypillinen 1600-luvun maalaukselle. Kaikki figuurit on kuvattu kokonaisina ja mahtuvat kuva-alaan. Molemmissa kulmissa etualalla on kivet, jotka rajaavat kuva-alaa ja jäävät varjoon. Tällaiset elementit olivat hyvin tyypillisiä. Yläreunaa taas rajaa taivas, jota näkyy melko paljon. Se ei kuitenkaan anna voimakasta horisonttivaikutelmaa. Muutenkin teoksen syvyysvaikutelma on vähäinen, vaikka sitä on selvästi yritetty tavoittaa oikean reunan rakennuksilla ja vasemman reunan sotilaille, jotka on kuvattu keskeisen taistelukohtauksen figuureja selvästi pienempinä ja epämääräisempinä, ikään kuin välimatka tekisi heistä vain hahmoja jossain kauempana horisontissa.

## **TUTKIMUSPOLKU**

Rakel Toivolan testamentissa teos on nimetty Taistelukohtaukseksi. Testamentti mainitsee virheellisesti teoksen olevan maalattu öljyllä puulle. Maalauksen alkuperä on tuntematon.<sup>435</sup> Teos on signeeraamaton. Teosta tutkiessamme panimme merkille, että teos on joskus kehystetty Prahassa. Sen kertoi metallinen laatta kehyksen kääntöpuolella: J. Falta - Praha I.

Helena Edgren kehotti meitä Taistelukohtaus-maalauksen aiheen historiallisen

<sup>435</sup>Rakel Toivolan testamentti 7.11.1999. TA. KTM.

taustan selvittämiseksi ottamaan yhteyttä kollegaansa Tapani Ahvenistoon.<sup>436</sup> Ahvenisto vahvisti käsitystämme siitä, että sotilaiden haarniskat olivat 1600-luvulta. Itämaiset päähineet kuuluivat luultavasti unkarilaisille husaareille ja turbaanit turkkilaisille. Taisteluja käytiin näiden osapuolten kesken 1600-luvulla.<sup>437</sup> Heikki Hanka oli yhtä mieltä siitä, että taistelussa on turkkilaisten ottomaanien joukot yhtenä osapuolena.<sup>438</sup> Johanna Vakkarin mielestä Taistelukohtaus on 1700-luvulta, luultavasti loppupuolelta. Haarniskat näyttävät espanjalaisten käyttämiltä ja turbaanit taas tuovat mieleen turkkilaiset. Teos vaikuttaa hänen mielestään vapaalla maalaustekniikalla maalatulta.<sup>439</sup> Jukka Ervamaan mielestä kyseessä voisivat olla myös ranskalaiset tai italialaiset joukot.<sup>440</sup>

Kalevi ja Kaarina Pöykö olivat yhtä mieltä siitä, että Taistelukohtauksessa oli kysymyksessä taistelu Wienin porteilla 1683 tai Unkarin vapaustaistelu turkkilaisista 1699. Unkarin keski- ja eteläosathan olivat joutuneet turkkilaisten haltuun 1524. Haarniska ja kypärä ovat espanjalaistyyliisiä. Maalauksessa on turkkilaisia sotilaita. Erikoiset varusteet kaatuneen miehen kaulassa ja satulan etusiivessä ovat leipälaukku ja pistoolikotelo. Turbaani, fetsi ja pitkät saappaat kuuluvat 1600-luvulle. Antiikin rakennus taas voisi olla myös vertauskuvallinen elementti, samoin kuin valkoinen hevonen, joka merkitsee voittoa, hallitsijaa ja oikeudenmukaisuutta.<sup>441</sup> Annika Waenerbergin mukaan mallit taistelukohtausmaalauksiin otettiin usein mallikirjoista tai toisista teoksista.<sup>442</sup>

Löysimme Pietro Longhin maalauksen *Prinssi Frederick Christianin tervehtiminen Venetsian tasavallan rajalla 1739*, jossa on tyyllisiä yhtäläisyyksiä Toivolan kokoelman Taistelukohtaukseen: hevosten päät kiiluvine, hieman vinoine silmiin, metalliosien voimakas valkoinen kiilto, etualan varjot ja kivet sekä paksulla valkoisella maalilla korostetut pienet yksityiskohdat.<sup>443</sup> Krakovan Kansallismuseon kokoelmista puolestaan löytyy tuntemattoman 1600-luvun taiteilijan maalaus, joka tyyllillisesti ja sotilaiden asusteiden perusteella muistuttaa Taistelukohtausta.

<sup>436</sup> Helena Edgrenin tiedonanto 21.10.1999.

<sup>437</sup> Tapani Ahveniston tiedonanto 21.10.1999.

<sup>438</sup> Heikki Hangan tiedonanto 15.4.1999.

<sup>439</sup> Johanna Vakkarin tiedonanto 19.10.1999.

<sup>440</sup> Jukka Ervamaan tiedonanto 19.10.1999.

<sup>441</sup> Kalevi ja Kaarina Pöykön tiedonanto 13.12.1999.

<sup>442</sup> Annika Waenerbergin tiedonanto 12.1.2000.

Tässä sotilailla on samantyyppisiä sinisiä asepukuja, päähineitä ja aseita kuin Toivolan teoksessa. Maalauksessa on lisäksi kaatunut ruskea hevonen ja keskipisteenä valkoinen hevonen.<sup>444</sup>

Puolan taidekirjallisuutta tutkiessamme löysimme teoksen, jossa on kuvia puolalaisten käymistä taisteluista. Wienin taistelu (1683) vaikutti kiinnostavalta Toivolan Taistelukohtauksessa käytävää kahakkaa ajatellen. Se käytiin länsieurooppalaisten armeijoiden ja turkkilaisten välillä. Taistelusta on olemassa ikonografista dokumentaatiota. Taistelussa oli mukana ainakin puolalaisia, itävaltalaisia ja saksalaisia sotilaita. Eurooppalaisten puolella taistelua johti Johann III Sobieski, kun taas turkkilaisia johti suurvisiiri Kara Mustafa. Turkkilaiset joutuivat pakenemaan. Taistelu lopetti Turkin työntymisen Eurooppaan.<sup>445</sup> Taistelumaalaus ei voi kuvata ajallisesti myöhäisempää kahakkaa, koska turkkilaiset olivat jo vetäytyneet Euroopasta.

Teoksen siniasuisen, haavoittuneen miehen univormu vaikuttaa ruotsalaiselta. Tästä syystä yritimme etsiä maailmanhistoriasta taistelua, jossa ruotsalaiset olisivat olleet osallisina. Puolan historiasta löytyy taistelu, jossa Puolan, Itävallan ja Ruotsin joukot paavin johdolla ottavat yhteen Turkin joukkojen kanssa vuonna 1686. Puolassa maalattiin runsaasti taistelukohtaus -aiheisia maalauksia. Taisteluja ovat kuvanneet myös flaamilaiset taiteilijat.<sup>446</sup>

Anssi Halmesvirta selvitti Taistelukohtaus-maalauksen aiheen historiallista taustaa ulkomaisen kontaktinsa avulla. Hän saikin Unkarista Taistelukohtausta koskevan viestin, jossa kerrottiin, että maalaus lienee valmistettu 1700-luvun alussa sen ajan erään taistelukuvasarjan mukaan. Kyseessä on pikemminkin keskieurooppalainen kahakka kuin taistelu. Teos on tehty kuvauksen perusteella. Yleensä Rugendörferin ja poikien tai Huchtenburgin grafiikan pohjalta.<sup>447</sup>

Maalauksen kiilakehyksessä on himmeästi kirjoitettu teksti. Vaikka konservaatto-

<sup>443</sup>Land of the Winged Horsemen, 124-125.

<sup>444</sup>Land of the Winged Horsemen, 72.

<sup>445</sup>Walek 1988, 72-74.

<sup>446</sup>Land of the Winged Horsemen, 367.

<sup>447</sup>Anssi Halmesvirran kirje <halmesvi@campus.jyu.fi> Maarit Hakkaraiselle <sahakkar@cc.jyu.fi> 10.2.2000. HKA.



rintutkimusten perusteella tiesimmekin, ettei kiilakehys ole alkuperäinen, pidimme tärkeänä tekstin tulkitsemista. Oli mahdollista, että teksti voisi toimia taistelupaikkaa tai taiteilijaa koskevana vihjeenä. Tekstistä oli useita eri arvauksia, kuten Hughesse, Heynes, Hugnes, Heegnes, Heegils, Heegrils ja Ivegnes. Sen edessä on vielä himmeämpiä kirjaimia, joista saa selville osan; erjalywir. Lisäksi tekstin jälkeen on vuosiluku, joka on luultavasti 1621-1690.

Löysimme Ruotsin Kansallismuseon luettelosta kolme mielenkiintoista 1600-luvun taistelukohtausmaalaria, joiden teoksista löytyi tyyllisiä yhtäläisyyksiä Toivolan teokseen; ranskalaisen Jacques Courtois'n (1621-1675), hollantilaisen Jan van Huchtenburgin (1647-1733) ja hollantilaisen Pieter Wouvermanin (1623-1682).<sup>448</sup> Pyysimme Tukholman Nationalmuseumista tietoja heidän kokoelmissaan olevista edellä mainittujen taiteilijoiden taistelukohtausmaalauksista, koska Jyväskylässä käytössämme oli vain Nationalmuseumin kokoelmaluettelon pienet mustavalkoiset kuvat. Erityisesti meitä kiinnosti Huchtenburgin tuotanto, koska hän signeerasi myös nimellä Hughtenburg ja Toivolan kokoelman teoksen kiilakehyksen tekstissä oli yhteyttä hänen signeeraukseensa.

Saimme Tukholman Nationalmuseumista vastauksen tiedustelumme. Ulf Abel oli tutkinut taistelukohtausmaalauksia Nationalmuseumin erittäin hyvin varustetussa kuva-arkistossa ja hänen henkilökohtainen mielipiteensä oli, että Toivolan kokoelman Taistelukohtaus muistuttaa eniten Jan van Huchtenburgin maalauksia sekä tyyllisesti että ikonografisesti. Huchtenburg kuvasi usein taisteluita turkkilaisten ja keskieurooppalaisten välillä. Abelin mielestä Taistelukohtaus-maalauks on korkeatasoinen.<sup>449</sup>

Karin Sidén oli verrannut Toivolan kokoelman Taistelukohtausta Nationalmuseumin säilytystiloissa oleviin Jacques Courtois'n ja Jan van Huchtenburgin maalauksiin. Hänen mielestään yhtäläisyydet Huchtenburgin maalauksiin ovat selviä ja vakuuttavia. Maalauksilla on sekä tyyllisiä että ikonografisia yhtäläisyyksiä. Erityisesti teos, jonka inventointinumero on NM 6801 (öljy kankaalle, 49,5x73,5cm) muistuttaa läheisesti Toivolan kokoelman teosta myös sen vuoksi,

<sup>448</sup>Illustr. kat. - Nationalmuseum 1990, 93,176-177, 394.

<sup>449</sup>Ulf Abelin kirje Hakkaraiselle ja Koivulahdelle 25.1.2000. HKA.

että kysymyksessä on taistelu turkkilaisten ja unkarilaisten välillä. Sekä miesfi-  
guurit että hevoset on maalattu samalla tyyllillä kuin Toivolan Taistelukohtaukses-  
sa. Nationalmuseumin kuva-arkiston ja biografisten tietojen perusteella Huchten-  
burg teki useita taistelukohtausmaalauksia, joissa turkkilaiset ovat mukana.

Sidénin henkilökohtainen mielipide on, että teos on joko hollantilaisen Jan van  
Huchtenburgin tai hänen maneerillaan työskentelevän taiteilijan teos. Tarkempaan  
tulokseen päästäkseen olisi nähtävä itse teos, tutkittava kankaan ikä ja tehtävä  
pigmenttianalyysi.<sup>450</sup> Tukholmasta saatujen tietojen perusteella keskityimme tut-  
kimaan Jan van Huchtenburgin tuotantoa.

### **JAN VAN HUCHTENBURG / HUGHTENBURG**

Jan van Huchtenburg syntyi Haarlemissa 1647 ja kuoli Amsterdamissa 1733. Hän  
oli Thomas Wyckin (Wijck) oppilas. Huchtenburgin kerrotaan matkustaneen  
Roomaan noin 1667. Samana vuonna hän aloitti työskentelyn gobeliinitehtaalla  
Pariisissa Adam Frans van der Meulenin alaisuudessa.<sup>451</sup> Huchtenburgin esimie-  
henä gobeliinitehtaalla oli myös Charles Le Brun. Huchtenburgin työtehtävänä oli  
piirtää malleja gobeliineihin. Hänen kanssaan työskentelivät taiteilijat A. Genoels  
ja A.F. Boudewyns, jotka myös matkustelivat hänen seurassaan tuohon aikaan.  
Vuonna 1670 Huchtenburg palasi Haarlemiin, liittyi reformoidun kirkon jäseneksi  
ja meni naimisiin Elisabeth Mommersin kanssa. Ilmeisesti hän myös toimi taide-  
kauppiaana jonkin aikaa. Vuosien 1676-1682 aikana Huchtenburgin tiedetään  
asuneen vaihtelevasti Haarlemissa ja Amsterdamissa.<sup>452</sup> Haagissa hän vietti lyhyen  
aikaa vuonna 1719.<sup>453</sup>

Huchtenburg oli taistelukohtausmaalari, mutta hän kuvasi myös armeijaelämää.  
1700-luvun alussa hän työskenteli Savoyn prinssi Eugènen toimeksiannosta maa-  
laten taisteluja, joihin prinssin armeija otti osaa. Ensimmäinen toimeksianto ta-  
pahtui vuonna 1708 tai 1709 ja koostui kahdeksasta eri taistelusta: Zenta, Chiari,  
Luzzara, Blenheim, Cassano, Torino, Oudenarde ja Malplaquet. Myöhemmin  
Huchtenburg sai prinssiltä vielä toimeksiannon maalata Peterwardein taistelun  
(1716) ja Belgradin taistelun (1717). Taiteilija teki myös etsauksia taistelukohta-

<sup>450</sup>Karin Sidénin kirje Hakkaraiselle ja Koivulahdelle 27.1.2000. HKA.

<sup>451</sup>White 1982, 170.

<sup>452</sup>Schneider 1968, Huchtenburg.

uksista. Huchtenburgin prinssille tekemistä maalauksista on olemassa kopioita, joista monet ovat heikompaa tasoa kuin alkuperäiset ja voivat olla ainoastaan assistentin tai toisen taiteilijan teoksia. Joissakin näistä teoksista on pieniä variaatioita ja ne ovat vähemmän tarkkoja kuin alkuperäiset. Yleensä teokset ovat sarjana, mutta muitakin yksittäisiä kopioita on olemassa.<sup>454</sup> Huchtenburg teki kuvituksen historioitsija Dumontin kirjaan "Batailles gagnées par le Prince Eugène de Savoie", joka julkaistiin Ranskassa vuonna 1720 ja teokseen "Histoire Savoye", joka julkaistiin Ranskassa vuonna 1729.<sup>455</sup>

Ajoittain Huchtenburg oli vaaliruhtinas Johann Wilhelm von dem Pfalzin palveluksessa. Tämä myönsi taiteilijalle vuonna 1711 kultamitalin ja käädyt. Vuonna 1719 hänet otettiin Haagin maalarikillan jäseneksi. Amsterdamissa Huchtenburg asui tyttärensä luona viimeiset vuotensa kuolemaansa saakka 1733. Hänen oppilaitaan ja seuraajiaan olivat Dirk Maes ja J.V.von der Vinne.<sup>456</sup>

Huchtenburg maalasi pääasiassa taistelukohtauksia, ratsastuskahakoita, leirinäkymiä, joukkokohtauksia, ryöstöjä, metsästysesityksiä, sekä kuvia tilanteista, joita hevosesitykset tarjosivat. Hän työskenteli erittäin taitavasti, noudattaen ennen kaikkea A.F. von der Meulenin ja Ph. Wouwermanin esimerkkiä, mutta paljon vähäisemmällä maalauksellisella hienoudella ja voimakkaammilla värisävyillä kuin nämä. Konventionaalisesti hän toisti tiettyjä motiiveja ja osoittautui siten enemmänkin rutinoituneeksi kuin kekseliääksi. Huchtenburg käsitteli vaivattomasti kaikkia kuvakokoja aina lähes luonnollisen kokoisiin esityksiin saakka. Hän teki myös itse lähes 50 etsausta. Huchtenburgin mukaan ovat tehneet etsauksia muun muassa Boye, H.Elandt, J.Filler, Garreau, J.Gole, E.Sonne. Huchtenburgin maalauksia ja piirustuksia on runsaasti eurooppalaisissa yksityiskokoelmissa, mutta myös museoiden kokoelmissa.<sup>457</sup>

---

<sup>453</sup>White 1982, 170.

<sup>454</sup>White 1982, 170-171, 324-325.

<sup>455</sup>Schneider 1968, Huchtenburg.

<sup>456</sup>Ibid.

<sup>457</sup>Ibid.

## TAISTELUMAALAUKSET

Taistelukohtausmaalaukset olivat yleensä tilaustöitä, joita hankittiin lähinnä linnojen ja kartanoiden seiniä koristamaan. Ylhäisillä sotapäälliköillä saattoi olla sotarekillä taiteilija mukanaan ikuistamassa taisteluita, voittoa ja kunniaa. Yleensä maalaukset tehtiin historioitsijan tai muun silminnäkijän kertomuksen perusteella. Usein taistelumaalaukset on tehty ihannoivaan tyyliin. Tappioita harvemmin ikuistettiin. Kuuluisia taisteluita maalattiin uudestaan ja uudestaan, vielä 1800-luvulla, romantiikan aikakaudella ne saavuttivat suuren suosion. Tuolloin maalattiin sekä ajankohtaisia että vanhoja taisteluita. Toivolan kokoelman taistelukohtaus ei kuitenkaan muistuta 1800-luvun taistelumaalauksia, jotka olivat jo tyyliiltään hyvinkin erilaisia ja tekniikaltaan huomattavasti kehittyneempiä.<sup>458</sup>

Renessanssin Italiassa, mutta myös Alppien pohjoispuolella hovit toimivat taiteilijoiden mesenaatteina. Ne tilasivat taistelumaalauksia. Alppien pohjoispuolella Unkarin kuningas Corvinus oli ensimmäinen, joka esitteli uuden Italian renessanssin tyylin hovissaan. Sieltä tyyli levisi seuraavaksi Puolaan. Taistelukohtausmaalauksia maalattiin jo 1400-luvulla. Tonava-koulukunnan saksalaiset ja itävaltalaiset mestarit kehittivät pohjoisen renessanssin erikoisen tyylin.<sup>459</sup>

Sotahevonen flaamilaisissa maalauksissa on itsestään selvä taistelukohtausmaalauksen edeltäjä. Sotahevonen kuvattiin tyypiltään raskasrakenteisena ja varusteet päällään. Hevoskultti syntyi renessanssin aikana ja oli saanut alkunsa eri lähteistä. Se kehittyi pian huomattaviin mittasuhteisiin. Vaikka jalkaväelle annettiin jatkuvasti kasvava rooli sodissa, ylempi komento ei voinut tulla toimeen ilman ratsuväkeä. Myöhempi tuliaseiden keksiminen ja yleistymisen muutti ratsuväen taistelutaktiikkaa.<sup>460</sup>

Rubens oli yksi suurimmista eläinmaalareista taiteen historiassa. Hänen ratsastajamaalauksensa toimivat grafiikan välityksellä malleina muille barokin aristokratian taiteilijoille kaikkialla Euroopassa. Tällä tavalla yleistyi myös malli hevosesta, joka nousee pystyyn takajalkojensa varassa etujalat koukistuneina samanlaisiin

<sup>458</sup>Land of the Winged Horsemen, 74.

<sup>459</sup>Artner, Kiadó 1982, 24-25.

<sup>460</sup>Artner, Kiadó 1982, 25-26.

kulmiin. Asento kuvasti voimaa ja aktiivisuutta, joka taas symboloi militääristä kunniaa. Vastaliikkeet ovat tyypillisiä barokin tyyliin, kuten myös hevosen sijoittaminen poikittain kentälle, osittain näyttäen takapuoltaan ja osittain kääntyneenä katsojaan päin.<sup>461</sup>

1600-luvun puolivälissä syntyi kevyt ratsuväki. Unkarilaiset ja kroatialaiset husaarit kunnostautuivat aseinaan sapelit, kun taas puolalaiset tunnettiin taitavina keihäsmiehinä. Kevyen ratsuväen husaarit taistelivat mongoleja, turkkilaisia ja venäläisiä vastaan ja pitivät itseään "Kristinuskon kilpenä". Raskaat, voimakkaat sotahevoset, jotka olivat hidasliikkeisiä, eivät enää pärjänneet lähitaistelussa. Titalle tulivat kevyet, ketterät itäeurooppalaiset sotahevoset. Turkkilaiset puolestaan käyttivät yhtä liikkuvaisia anatolialaisia ja arabialaisia hevosia. Näitä näkyy grafiikassa ja maalauksissa, jotka kuvaavat tuon ajan taisteluita.<sup>462</sup> Unkarilaiset soturit nauttivat kovasta maineestaan Euroopassa. Ranskan ja Itävallan välisten sotien aikana monet unkarilaiset husaarit, joilla oli Habsburgien vastaisia tunteita, vaihtoivat puolta ja liittyivät Ranskan joukkoihin.<sup>463</sup>

Rokokoon aikakaudella maalattiin edelleen sotamaalauksia 1600-luvun tapaan. Klassismin aikakaudella, 1750-luvulta eteenpäin otettiin mallia antiikista. Esikuvina olivat keisareiden ratsastajapatsaat ja triumfikaaret. Neoklassismin estetiikka etsi absoluuttista kauneutta, mitä nähtiin antiikin veistoksissa. Napoleonin sotien taistelukohtaus-maalaukset edustavat neoklassismin maalaustaiteen huippua. Tällaisissa seremoniamaalauksissa sotahevosetkin maalattiin elävänäoloisiksi, jaloiksi ja anatomialtaan luonnollisen näköisiksi.<sup>464</sup> 1800-luvulla maalattiin viimeiset taistelumaalaukset, joissa oli mukana hevosia. Muuttihan tekniikan kehitys sodankäyntiä ja hevoset kävivät sodissa tarpeettomiksi. 1800-luvun klassismin mukana haudattiin siis jo genreksi muodostunut taistelukohtausmaalaus, joka oli kulkenut taiteessa läpi vuosisatojen paljoakaan muuttumatta.

---

<sup>461</sup> Artner, Kiadó 1982, 26.

<sup>462</sup> Artner, Kiadó 1982, 27.

<sup>463</sup> Ibid.

## YHTEENVETO

Toivolan kokoelman Taistelukohtauksen on todennäköisesti maalannut hollantilainen Jan van Huchtenburg (1647-1733). Tätä tukevat pääasiassa Tukholman Nationalmuseumissa tehty tyylivertailu ja ikonografinen analyysi. Museolla on laaja kuva-arkisto Huchtenburgin tuotannosta ja useita autenttisia teoksia. Nationalmuseumin asiantuntijat vertasivat Taistelukohtausta Huchtenburgin tuotantoon ja havaitsivat teoksen tyyliässä, ikonografiassa ja laadussa runsaasti yhtymäkohtia. Toivolan teosta voidaan verrata esimerkiksi Huchtenburgin maalaukseen *Kahakka turkkilaisten kanssa* (KUVA 48). Kuva maalauksesta on mustavalkoinen, eikä teoksen värejä voida siksi analysoida. Kuvasta näkee kuitenkin, että tekniikassa ja yksityiskohdissa on yhtäläisyyksiä Taistelumaalaukseen. Figuurien anatomia ja asennot, etualan tumma vyöhyke, vaaleneva horisontti, taivaan ja maanpinnan kuvaus sekä hevosten ja sotilaiden varusteet ovat samankaltaisia.

Taistelukohtauksen ajoitusta 1600-1700 -lukujen vaihteeseen tukevat monet seikat. Toivolan maalauksen pohjustus on punaruskea. 1700-luvulle saakka käytettiin maalauksissa yleisesti punaruskeaa pohjustusta. 1600-luvulta olevat kankaalle maalatut teokset on lähes poikkeuksetta vuorattu.<sup>465</sup> Myös Taistelukohtaus on vuorattu ja siihen on vaihdettu uudet kiilakehykset, kuten konservointiraportti kertoo. Kiilattavia kiilakehyksiä ei ollut vielä 1600-luvulla.<sup>466</sup> Konservattorilla ei ole syytä epäillä teoksen ajoitusta 1600-1700 -lukujen vaihteeseen.<sup>467</sup> 1600-1700 -lukujen taiteilijoiden piirustustaito oli yleisesti ottaen hyvä, kuten tässäkin tapauksessa. Konservattorintutkimuksissa löytyi kauniit aluspiirroset.<sup>468</sup> Myös teoksen väritys ja figuurien käsittely sopivat ajoitukseen. Figuurit maalattiin usein mallikirjojen, muiden maalausten tai muistikuvien mukaan. Elävää mallia taistelukohtausmaalauksissa käytettiin harvoin. Tämä selittää pienet anatomiset kömmähdykset. Sen sijaan 1800-luvun taistelumaalauksissa väriskaala on kevyempi ja figuurit luonnollisempia. Sen lisäksi niissä on huomattavasti enemmän liikettä ja pieniin yksityiskohtiin on kiinnitetty vähemmän huomiota. Myös sommittelu on sattumanvaraisempaa verrattuna varhaisempiin taistelumaalauksiin, joissa tapahtumat

<sup>464</sup> Artner, Kiadó 1982, 30.

<sup>465</sup> Maija Santalan tiedonanto 20.10.1999.

<sup>466</sup> Auli Martiskaisen tiedonanto 7.10.1999.

<sup>467</sup> Konservointiraportti, Martiskainen/Vikström 24.9.1999. TA. KTM.

<sup>468</sup> Auli Martiskaisen tiedonanto 7.10.1999.

on sijoitettu maalauksen keskelle ja kaikki elementit on saatu kuva-alan sisäpuolelle. Kuva-alan rajaukset ja varjostukset esimerkiksi kivien, puiden tai rakennusten avulla olivat tyypillisiä varhaisemmille maalauksilla. 1800-luvun maalauksissa syvyysvaikutelma ja perspektiivi olivat huomattavasti kehittyneempiä kuin 1600-1700-lukujen vaihteen maalauksissa.<sup>469</sup> Tästä syystä Toivolan taistelumaalaus ei voi olla 1800-luvulta.

Tarkkaa ajoitusta teokselle ei voi antaa, koska teoksesta puuttuu sekä signeeraus että vuosiluku. Taiteilijan eliniän (1647-1733) perusteella se voi olla joko 1600-luvun loppupuolelta tai 1700-luvun alkupuolelta. Todennäköisesti teos on kuitenkin 1600-luvun puolelta, jolloin turkkilaiset vielä sotivat Euroopassa. 1700-luvun alkupuolella Huchtenburg maalasi prinssi Eugènelle ja tuolloin turkkilaiset oli jo karkotettu Euroopasta ja turkkilaisaihe oli vanhentunut. Sitä paitsi Huchtenburg oli 1600-luvun puolella ehtinyt jo matkustella ja hankkia kokemusta ja näkemystä runsaasti sekä gobeliinitehtaalla että taistelumaalarina.

Aiheen ajoituksen puolesta 1600-1700-lukujen vaihteeseen puhuvat sotilaiden asut ja hevosten varustus. Myös taistelu, jossa on turkkilaisia ja keskieuropalaisia mukana sopii aikaan. Hollantilaiset taiteilijat maalasivat 1600-luvulla runsaasti taistelumaalauksia ja tekivät myös grafiikkaa aiheesta. He matkustelivat Euroopassa, eikä ollut poikkeuksellista, että hollantilainen taiteilija maalasi sotamaalauksen, jossa hänen omia maanmiehiään ei ollut osallisena. Tässä tapauksessa on mahdollista sekin, että taistelu on mielikuvituksen tuotetta. Todellisten, historiallisten taisteluiden ohella Huchtenburg maalasi myös mielikuvitustaisteluja. Se selittäisi useat erilaiset univormut ja kansallisuudet teoksessa, samoin kuin antiikin rakennuksen. Tosin taistelu voi olla todellinenkin. Esimerkiksi vuonna 1686 käytiin taistelu, jossa niin sanottu Pyhä Liitto, paavi, itävaltalaiset, puolalaiset ja ruotsalaiset taistelivat turkkilaisia vastaan. Maalauksessa näyttää kuitenkin siltä, että turkkilaisilla on liittolaisia. Nämä voisivat tietysti olla palkkasotureitakin. Pyhä Liitto selittäisi sinipukuisen ruotsalaiselta vaikuttavan miehen olemassaolon. 1600-luvulla käytiin Euroopassa useita taisteluita, joissa turkkilaiset olivat yhtenä osapuolena.

<sup>469</sup>Maailman taideartaiteita 5, 1969, 110: Francisco de Goya y Lucientesin ”Toukokuun toinen 1808” (1814); Beckett; Wright 1997, 110: Eugène Delacroix’n ”Arabien taistelu vuorilla” (1863).

Todennäköisesti Huchtenburg maalasi teoksen alunperin jonkin eurooppalaisen aatelisperheen kokoelmaan. Aateliset olivat ainoita, jotka tilasivat taistelumaalauksia. Savoyn prinssi Eugenien lisäksi useat ruhtinaat tilasivat taistelukohtausmaalauksia Huchtenburgilta. Prinssi Eugéne'n kokoelman teokset myytiin hänen kuolemansa jälkeen Euroopan eri kuninkaallisille.<sup>470</sup> Maailmansotien jälkeen Huchtenburgin teoksia on saattanut levitä vapaille markkinoille, esimerkiksi sotasaaliina tai sukujen taloudellisten vaikeuksien johdosta. Toivolan kokoelman Taistelukohtaus-teoksen proveniensi on tuntematon. On mahdollista, että teos on ostettu Prahasta, Urho Toivolan ollessa siellä suurlähettiläänä. Tähän viittaa lähinnä se, että teos on uudelleen kehystetty ja todennäköisesti samalla puhdistettu Prahassa, mikä selviää kehyksessä olevasta metallilaatasta.

## **MADONNA, JEESUS-LAPSI JA JOHANNES KASTAJA**

Inventointinumero: KTM 380  
 Aikaisempi nimi: Madonna ja lapsi  
 Tekijä: Bonifazio Veronesen työhuone (attr.)  
 Alkuperämaa: Italia, Venetsia  
 Ajoitus: 1500-luvun alku  
 Tekniikka/materiaali: tempera ja öljy puulle  
 Koko: 49,5x40,5 cm  
 (KUVAT 49-53)

### **KONSERVOINTITUTKIMUS**

Madonna, Jeesus-lapsi ja Johannes Kastaja -maalauksessa on runsaasti aikaisempien konservointien jälkiä. Maalauksen pinta on epätasainen, väriä on kulunut paikoitellen pois, esimerkiksi Johannes Kastajan kirjakäärön tekstistä, ja teosta on restaurointimaalattu runsaasti. Monin paikoin maalaus on kömpelö, mikä voi toisaalta johtua restaurointimaalauksista. Läheskään kaikki restaurointimaalaukset, esimerkiksi kasvoissa, eivät näy selvästi UV-kuvassa, joten osa niistä on lakan alla. Lakka on siis uudempaa. Teosta on puhdistettu aikaisemmin, mistä kertoo

---

<sup>470</sup>White 1982, 170.



kulumien lisäksi epätasainen lika.<sup>471</sup>

Sekä infrapuna- että ultraviolettikuvissa päällemaalauksia erottuu runsaasti. Tosin läheskään kaikki restauroinnit eivät näy yhtä selvästi. Mustat kohdat ovat uusimpia päällemaalauksia ja harmaat kohdat vanhempia. Infrapunakuvassa on paljon tummia alueita, mikä voi johtua käytetystä pigmentistä. Tummina viivoina erottuvat esimerkiksi Madonnan kämmenselkä ja henkilöiden suut. Nämä viivat näkyvät myös UV-kuvassa, joten ne ovat päällemaalauksia. Krakelluuri menee päällemaalauksen alle. Maalauksen pinnassa on erilaista krakelluuria; taustassa oikealla puolella on temperalle tyypillistä säännöllistä halkeilua, kun taas vasemmalla puolella taustassa on säännöllisen lisäksi epäsäännöllistä hiushalkeilua.<sup>472</sup>

Siveltimenvedot ovat näkyvissä monin paikoin 8-10 mm leveinä ronskeina raitoina. Infrapunakuvassa ei näy paljoakaan varmuudella aluspiirroksiksi tunnistettavaa. Aluspiirrosta näkyy ehkä tupsun pallossa, sekä Jeesuksen jaloissa ja käsissä. Maalauksen kääntöpuolelle on liimattu kangassuikaleita. Yhteen kangassuikaleeseen on kirjoitettu teksti Giambellino. Paneelin taustapuoli on rosainen, joten se on tehty käsin. Ajoitus 1400-luvulle vaikuttaa kuitenkin liian aikaiselta.<sup>473</sup>

(KUVAT 54-55)

## TEOSKUVAUS

Teoksessa on kolmiokompositio, jonka muodostavat Madonna, jonka olemus täyttää suurimman osan kuva-alasta, sekä Jeesus-lapsi ja Johannes Kastaja-lapsi. Figuurien välillä ei ole katsekontakteja. Madonnan oikealla polvella on Jeesus, joka istuu valkean tyynyn päällä. Madonna on laskenut vasemman kätensä vasemmalla puolellaan seisovan Johannes Kastajan olkapäälle. Johannes Kastaja on esitetty lapsena, joka kuitenkin on huomattavasti Jeesus-lasta vanhempi. Johannesin vasen käsi on hellästi lampaan tai karitsan kaulalla. Oikeassa kädessään hän pitelee ristiä ja valkoista nauhaa, jossa lukee Ecce Agnus Dei. Johannes on puettu eläimen taljaan ja täyttää siis kaikki Johannes Kastajan attribuutit. Johannes katselee haaveksivasti yläviistoon. Jeesus-lapsi on alaston. Hän istuu Madon-

<sup>471</sup> Konservointiraportti, Jolkkonen 24.8.1999. TA. KTM.

<sup>472</sup> Ibid.

<sup>473</sup> Ibid.

nan sylissä vartalo lähes kohtisuoraan eteenpäin, kuitenkin kurottaen Johannesta kohti vasemmalla kädellään pää kääntyneenä tämän puoleen. Molemmilla lapsilla on kiharat ruskeat hiukset ja hieman vaaleanpunertava iho. Jäsenet ovat pyöreähköt ja kaula lyhyt. Kasvot ovat pyöreät ja kasvopiirteet litteähköt ja lyhyet. Tosin piirteet ovat todennäköisesti jonkin verran muuttuneet useiden restaurointien myötä.

Madonna on kuvattu  $\frac{3}{4}$  -figuurina. Figuuri on mittasuhteiltaan lyhyt ja pyöreähkö. Kasvot ovat pyöreät, kaula lyhyt ja sormet lyhyet ja paksuhkot. Kuitenkin figurissa on tiettyä suloutta ja kauneutta. Kasvot ovat rauhalliset, herkäät ja viehättävät. Madonna näyttää vaipuneen ajatuksiinsa. Hänen hiuksensa ovat pähkinänruskeat ja jakaus on keskellä päätä. Hänen ihonvärisä on heleän kuultava vaaleanpunertavaan taivuttava ja huulet ruusunpunaiset, kuten lapsillakin. Silmät vaikuttavat harmailta, kun taas lasten silmät ovat ruskeat. Alkuperäistä väriä on mahdoton sanoa, johtuen päällemaalauksista. Madonnan puku on hehkeän punainen ja hänen viittansa tummansininen kullanvärisine vuorikankaineen. Huntu päässä on kullankeltainen ja laskeutuu alas takaa ja kasvojen oikealta puolelta, josta se kiertyy etukautta vasenta olkapäätä kohti. Yllättävää on se, ettei Madonnan, kuten ei myöskään lasten pään ympärillä ole sädekehää. Se oli hyvin yleinen renessanssin taiteessa katolisissa maissa. Tosin on mahdollista, että sädekehät ovat hävinneet useissa restauroinneissa.

Figuurien taustana on tummanvihreä kangas punaruskeine kapeine reunuksineen. Kankaassa näkyvät taitokset. Taustalla on maisema; puita ja taivasta, jossa on kevyttä punertavaa pilviharsoa. Luonto näyttää hyvin vehreältä ja syvyysvaikutelmaakin on saatu mukaan häipyvän taustamaiseman avulla, kysymys on lähinnä ilmaperspektiivistä, joka perustuu värisävyjen vaihteluun siten, että ne vähenevät suhteessa niiden etäisyyteen silmästä. Taustakangas osaltaan heikentää perspektiivivaikutelmaa. Lisäksi figuurien valon ja varjon avulla saavutettu kolmiulotteisuus luo perspektiiviä. Teokseen suoraan edestä päin tuleva valo on viileää ja melko voimakasta. Kaiken kaikkiaan teos on hyvin harmoninen.

Teoksen maalaustekniikka on taidokasta ja se on tehty hyvälle puulevyille, koska puu ei ole halkeillut, eikä taitunut. Taiteilija on hallinnut lyhennykset ja värien

käytön. Sen lisäksi hän on tutustunut sfumato- ja chiaroscuro -tekniikoihin. Kyseessä on varsin ammattitaitoinen taiteilija.

## IKONOGRAFIAA

Maria, Jeesus-lapsi ja Johannes Kastaja -aihe on hyvin yleinen Italian 1500-luvun taiteessa. Johannes Kastaja -lapsi on joko alasti, kuten Jeesus tai pukeutunut eläimen nahasta tehtyyn tunikaan. Hän pitelee kädessään ruokoristiä, jossa on pitkä varsi. Hänen kädessään saattaa olla myös kasteastia. Johannes kuvataan yleensä jonkin verran vanhempana kuin Jeesus. Hän pitelee lammasta lähellään. Lammas ja kirjoituskäärö, jossa lukee Ecce Agnus Dei ovat peräisin neljänestä evankeliumista (1:36), 'Johannes katsoi Jeesusta ja sanoi: "Tässä on Jumalan Karitsa."'

Tarina (Pseudo-Bonaventura) kertoo, että pyhä perhe palatessaan Egyptistä, pysähtyi Marian serkun Elisabethin ja tämän pienen pojan Johanneksen luona. Johannes-lapsi osoitti kunnioitustaan Jeesus-lapselle, vaikka molemmat olivat hyvin nuoria. Tämä on todennäköisin lähde kuvaustyypille, jossa palvova Johannes Kastaja polvistuu kätet yhteen liitettynä Jeesuksen edessä. Ei ole harvinaista, että kuvassa on mukana myös Elisabeth. Raamatussa ei ole kohtaa, jossa kerrottaisiin Jeesuksen ja Johannes Kastajan tapaamisesta ennen Jeesuksen kastamista.<sup>474</sup>

Keskiajalla Marian ikonografisina elementteinä käytettiin muun muassa kahta-toista tähteä, kuuta, palmunlehviä, liljoja, ruusuja, sekä Neitsyen pukuna sinistä viittaa ja valkeaa tunikaa. Marian vaatetuksen tarkoituksena on osoittaa, että hän on taivaan kuningatar. Myöhemmin Marian värit ovat kuitenkin useimmiten sininen ja punainen. Sininen on Neitsyt Marian traditionaalinen väri. Se symboloi taivasta ja taivaallista rakkautta. Punainen on muun muassa marttyyrien väri. Kutsutaanhan Neitsyt Mariaa myös marttyyrien kuningattareksi.<sup>475</sup>

Vanhempi, ylevä madonna-tyyppi, jossa näkyi bysanttilaisen taiteen perinteitä, oli jo 1400-luvulla vaihtunut vapaammaksi, äidillisemmäksi ja vähemmän majesteeilliseksi olennoiksi. Samalla esiintyi myös lapsi vapaampana ja lopuksi, varsinkin Leonardon ja Rafaellon sommitelmien ansiosta aihetta rikastettiin lisäämällä Jo-

<sup>474</sup>Clark 1984, 172, 334.

<sup>475</sup>Pöykkö 1998, 18.

hannes leikkiveriksi. Madonna-kuvan historian vaihe 1500-luvun alkupuolella soi renessanssitaiteelle lukemattomia mahdollisuuksia muunnella sommittelua ja henkilöiden liikkeitä. Varsinkin Venetsiassa sommitelmat, joissa esiintyvät Maria, Jeesus ja Johannes Kastaja, vaihtelivat suuresti.<sup>476</sup> Madonna oli renessanssitaiteen suosituimpia hahmoja. Tuskin löytyy maalaria, joka ei olisi tehnyt aiheesta omaa versiotaan. Syykin on ilmeinen; äiti ja lapsi -asetelma koskettaa kristinuskon syvimpiä totuuksia ja vetoaa inhimillisiin arvoihin, joihin kaikki maailman uskonnot perustuvat. Äitiys inhimillisen olemassaolon perustana kiehtoi jokaista taiteilijaa.<sup>477</sup>

Neitsyt Marialla on erilaisissa Madonna-aiheisissa kuvissa yleensä kaikkein näkyvin asema. Silti Jeesus-lapsi on niissä tärkein; hän on toiminnan keskipiste. Taiteessa Neitsyt Mariaa on kuvattu hyvin eri tavoin. Hän on kuitenkin aina helposti tunnistettavissa. Hän esiintyy tilanteesta riippuen nöyränä ja vaatimattomana, maassa tai aasin satulassa maalaistytöksi puettuna, porvaris- tai ylhäisönaisena muotivaatteissaan. 1000-1100 -lukujen roomalaisessa taiteessa Maria on esitetty jäykässä ja juhlallisessa frontaaliasennossa. Gotiikan aikakaudella, 1200-luvulta lähtien, tapahtui Marian kuvissa kuitenkin selkeä muutos. Häntä alettiin kuvata myös inhimillisenä, hellänä äitinä, usein suorastaan idyllisellä tavalla. 1400 -luvun goottilaiset niin sanotut "kauniit Madonnat" kuvastavat hyvin tätä ilmapiirin muutosta. Neitsyt Marian mystistä olemusta ja häneen liittyvää monitasoista symboliikkaa alettiin taas enemmän painottaa 1500-luvulta lähtien. Neitsyt Mariaa ja lasta esittävät keskiajan ja renessanssin maalaukset ovat useimmiten puolivartalo-kuvia. Niiden esikuvina ovat todennäköisesti olleet hallitsijoiden ja muiden ylhäisten henkilöiden vastaanlaiset kuvat. Tarkoituksena on ollut osoittaa näin Neitsyen korkea asema.<sup>478</sup>

Jeesus-lapsi on kuvattu eri aikoina eri tavoin. Varhaisissa Madonna-kuvissa hän istuu äitinsä sylissä. Hän ei kuitenkaan näytä vastasyntyneeltä, vaan pieneltä aikuiselta, jolla on aikuisen kasvot ja ilme. Hänen kätensä tekee antiikin taiteesta

<sup>476</sup> Ringbom 1947, 4-5.

<sup>477</sup> Beckett; Wright 1997, 108.

<sup>478</sup> Pöykkö 1998, 74.

tutun puhujan eleen, joka voidaan tulkita myös siunaukseksi.<sup>479</sup> Hänellä on päänsä päällä sädekehä tai kruunu, kuten Mariallakin. Tavallisimmin Marian ja lapsen päätä ympäröi sädekehä eli nimbus, joka ilmaisi pyhyyttä. Jeesus-lapsi saatettiin esittää alastomana jo gotiikan taiteessa, mutta varsinkin renessanssista lähtien, jolloin alastoman ihmisvartalon kuvaus muutoinkin yleistyi. Renessanssin aikana alastonkuvat luokiteltiin symbolisiin tyyppeihin. Yhtä niistä kutsuttiin nimellä nuditas virtualis eli hyveellinen alastomuus, joka symboloi puhtautta ja viattomuutta. Alastomalla Jeesus-lapsella on tämä merkitys.<sup>480</sup>

Renessanssin ajoista lähtien Jeesus-lapsi esiintyy taiteessa varsin usein pienenä, pulleana puttona, palleroisena lapsihahmona, joka 1300-luvulta lähtien oli suosittu erityisesti Italian taiteessa. Se ei paljoakaan eroa tuon ajan antiikkisaiheisten maalausten pikku amoriineista. 1500-1600 -lukujen maalauksissa Jeesus-lapsi saattaa leikkiä tai hyväillä äitinsä poskea tai hän saattaa veikistellä lähellä seisovalle enkelille. Hän voi myös nukkua äitinsä sylissä tai imeä hänen rintaansa.<sup>481</sup> Pyhän perheen pakomatkan ja myös paluumatkan tapahtumia kuvaavissa taideteoksissa Jeesus-lapsi on esitetty milloin ihmeitä tekevänä, milloin äitinsä sylissä istuvana lapsena. Paluumatkalla hänet on kuvattu leikkimässä pienen Johanneksen, tulevan Kastajan kanssa.<sup>482</sup>

## TUTKIMUSPOLKU

Rakel Toivolan testamentissa teos on nimellä Madonna ja lapsi. Lisäksi testamentissa on maininnat; italialainen öljyväri puulle, ehkä 1400-luvun maalaus, ei signeerausta.<sup>483</sup> Tämä oli lähtökohtana tutkimukselle.

Oli selvää, että maalaus oli italialainen. Ajoitimme teoksen aluksi 1400- ja 1500-lukujen vaihteeseen. Teos sai uudeksi nimekseen Madonna, Jeesus-lapsi ja Johannes Kastaja. Teoksen paneelista, kääntöpuolelta löytyi vanha, liimattu kankaanpala, jossa on teksti Giambellino. Tämä on yleisesti käytetty lyhennys Giovanni Bellinistä. Tosin välillä mietimme muitakin vaihtoehtoja tekstile, kuten Giampet-

<sup>479</sup>Ibid.

<sup>480</sup>Pöykkö 1998, 76.

<sup>481</sup>Ibid.

<sup>482</sup>Pöykkö 1998, 78.

<sup>483</sup>Rakel Toivolan testamentti 7.11.1989. TA. KTM.

rino, joka taas oli 1500-luvun alun milanolainen taiteilija, alkuperäiseltä nimeltään Giovanni Pietro Pedrini.<sup>484</sup> Kävimme läpi kirjoja Italian taiteesta, tehden vertailevaa tutkimusta. Totesimme, että teos vastaa tyyliltään ja kompositioltaan parhaiten venetsialaisia renessanssimaalauksia. Siinä on piirteitä, jotka yhdistävät sen venetsialaisen taiteilijan Giovanni Bellinin taiteeseen, kuten Madonnan takana oleva vihreä verho, kompositio, pieni tyyny Jeesus-lapsen alla ja värityksen pehmeys. Oli kuitenkin jo heti alussa selvää, että taiteilija ei ollut Bellini, vaan joku hieman myöhempi seuraaja. Jo figuurien mittasuhteet paljastivat tämän. Kai Kartio oli kanssamme yhtä mieltä siitä, että teos on venetsialainen ja sijoittuu 1400- ja 1500-lukujen vaihteeseen, mutta ei ole Bellinin tuotantoa.<sup>485</sup>

Kansallisarkistosta löytyi Rakel Toivolan kirje pojalleen Joelille. Joel oli lähdössä Yhdysvaltoihin tapaamaan vanhempiaan, joilla oli hieman tiukka rahatilanne. Rakel kehotti poikaansa myymään joitakin tauluja, mutta säästämään myynniltä muun muassa italialaisen maalauksen, jonka Urho Toivola aikoinaan osti Onni Okkoselta.<sup>486</sup> Oletimme, että kysymyksessä oli Madonna-maalauksia, koska se on kokoelman ainoa varmuudella italialainen teos, eikä Toivoloiden kokoelmasta löydy muutakaan italialaista maalausta.

Teoksen oikeasta alareunasta löytyi ultraviolettilampun avulla vuosiluku 1498 tai 1486. Numerot eivät näy paljaalla silmällä, eikä niitä oltu aikaisemmin huomattu, johtuen siitä, että ne olivat kehyksen alla. Nyt kehys oli kuitenkin poistettu, koska teos oli lähdössä konservaattorille Valamoon. Valamossa kävi ilmi, että vuosiluku on maalattu lakan päälle, toisin sanoen se ei ole alkuperäinen.<sup>487</sup> Kun teos vietiin Valamoon, konservaattori Helena Nikkanen tutkiskeli sitä paljaalla silmällä ja kertoi, että maalausta on joskus retusoitu. Hän myös kertoi, että väärennöksen mahdollisuus on aina otettava huomioon, koska 1800-luvun lopulla väärennöksiä tehtiin paljon. Se kuitenkin selviäisi konservaattorin tutkimuksissa.<sup>488</sup>

Konservaattori Maija Santala kertoi, että figuurien silmät ja suut on uudelleen maalattu. Sen sijaan luonto näyttää alkuperäiseltä. Madonnan takana olevaa kan-

<sup>484</sup>Berenson 1954a, 369.

<sup>485</sup>Kai Kartion tiedonanto 17.2.1999.

<sup>486</sup>Rakel Kansanen-Toivolan kirje Joel Toivolalle 3.1.1945. TA. KA.

<sup>487</sup>Nina Jolkosen tiedonanto 26.7.1999.

<sup>488</sup>Helena Nikkasen tiedonanto 18.5.1999.

gasta taas on reilusti tummennettu. Alkuperäiset siveltimenvedot näkyvät parhaiten valkoisessa värissä, koska se säilyy hyvin. Puulaatu, jolle teos on maalattu, on todennäköisesti poppeli.<sup>489</sup>

Kaarina ja Kalevi Pöykkö kertoivat, että taustaverhossa näkyvät taitokset kertovat renessanssiajan tavasta silittää kangas taittelemalla se painon alle. Marian huntun on hieman erikoinen. Sen kullankeltainen väri viittaa taivaallisuuteen. Johannes Kastaja on kuvattu liian isoksi lapseksi verrattuna Jeesus-lapseen. Oikeasti he olivat samanikäiset.<sup>490</sup>

Ojars Sparitksen mielestä teos on tehty kotisisustusta varten, joko tilaustyönä tai vapaille markkinoille. Teoksessa näkyy Leonardolta omaksuttu sfumato sekä figuureissa että pelkistetyssä maisemassa. Sfumaton ohella teoksessa näkyy myös muita huipputaiteilijoiden merkkejä. Sen sijaan esimerkiksi käsissä on havaittavissa tiettyä kömpelyyttä. Huonot restaurointimaalaukset vaikuttavat yleisilmeeseen.<sup>491</sup>

Tähän mennessä vertailumateriaalin tutkiminen oli tuottanut lisää tietoa. Olimme löytäneet jo kaksi venetsialaista taiteilijaa, joiden tyyli sopi Toivolan Madonna-maalaukseen melko hyvin. Keskityimme nyt tutkimaan Palma Vecchiota (n.1480-1528) ja Pordenonea (1483/4-1539). Molemmat maalasivat pyöreähköjä, lyhyitä figuureja, jotka muistuttavat huomattavan paljon Toivolan kokoelman teosta.

Löysimme kuvan Pohjanmaan museossa olevasta italialaisesta maalauksesta, *Pyhän Katariinan kihlaus* (KUVA 56). Teos muistutti figuurien anatomian ja komposition puolesta Toivolan teosta. Teos oli attribuoitu jo vuosisadan alkupuolella Bonifazio Veronesen työhuoneelle.<sup>492</sup> Vaikuttaa siltä, että Pohjanmaan museon Pyhän Katariinan kihlaus on myöhempi kopio Palma Vecchion samanaiheisesta teoksesta vuosilta 1516-1518. Teos on nimeltään *Le nozze mistiche di S. Caterina, con S. Pietro* (KUVA 57). Se on kooltaan 82,5x96,5 cm ja sen nykyinen sijoituspaikka on Buscot Parkissa, Faringdonissa, Iso-Britanniassa. Teoksen proveniens-

<sup>489</sup> Maija Santalan tiedonanto 20.10.1999.

<sup>490</sup> Kalevi ja Kaarina Pöykön tiedonanto 13.12.1999.

<sup>491</sup> Ojars Sparitksen tiedonanto 8.2.2000.

sista ei ole tietoa. Eräs Palman teoksen eri versioista on lordi Roseburyn kokoelmassa Dalmeny Castlessa, Iso-Britanniassa. Tässä teoksessa on mukana myös Johannes Kastaja Marian oikealla puolella. Hänet on esitetty puolivartalokuvana ja symmetrisesti suhteessa Pyhään Pietariin. Buscot Parkin maalauksesta saattaa olla leikattu Johannes Kastaja pois, koska teoksen vasemmassa alakulmassa on jälkiä Johannes Kastajan käsivarresta.<sup>493</sup> Vaasan teoksessa Johannes Kastaja -lapsi on mukana kuvassa Marian oikealla puolella. *Pyhän Katariinan kihlaus* -maalauksella vaikuttaa liian manieristiselta ollakseen Palma Vecchion tai Bonifazion työtä. Vaasan maalauksessa on paremminkin Jacopo Bassanon (1517/18-1592) tyylistä värikästä ja dramaattista taivasta ja taustaa. Vaasan teoksesta puuttuu liikkuvuus. Maalauksen kovat draperiat viittaavat manierismiin 1500-luvun loppupuolelle. Sen lisäksi siinä on käytetty voimakasta ääriviivaa, kun taas Palma ja Bonifazio suosivat Giorgionelta perittyä sfumatoa. Myöskään Pohjanmaan museon maalauksen tumma, kovahko väriskaala ei sovi Palmaan eikä Bonifazioon. Värit viittaavat kuitenkin Pohjois-Italiaan. Kömpelö taustaverho antaa vaikutelman hieman heikommasta taiteilijasta. Vaasan teoksen analysoinnin jälkeen havaitsimme, ettei yhtymäkohtia Toivolan teokseen todellisuudessa ollut kovinkaan paljon. Jäljelle jäi Palma Vecchion vaikutus.

Saimme vastauksen tiedustelumme Derek Johnsilta. Hänen mielestään Madonna-maalauksella on Bonifazio Veronesen työhuoneen tuotantoa. Muuta hän ei kuitenkaan osannut siitä sanoa.<sup>494</sup> Olimme lähettäneet tiedustelukirjeen myös Genovan yliopiston taidehistorian professorille Franco Pesentille.<sup>495</sup> Hän vastasi kirjeeseemme ja kertoi, että maalaus on Giovanni Bellinin myöhemmän seuraajan tekemä. Taiteilija on mahdollisesti saanut vaikutteita Pordenonelta. Sen sijaan varsinaisen taiteilijan löytäminen on vaikeaa. Olisi tärkeää selvittää teoksen suhde muun muassa Previtalin ja Licinon tuotantoon.<sup>496</sup>

Kirjoitimme Würzburgin Staatsgaleriisiin, jossa on hyvä venetsialaisen taiteen kokoelma. Sieltä kirjeemme toimitettiin kuitenkin eteenpäin Münchenin Alte Pinakothekiin, josta meille vastasi tohtori Cornelia Syre, joka kirjeessään on sitä

---

<sup>492</sup> Ringbom 1947, 5-6.

<sup>493</sup> Rylands 1988, 208.

<sup>494</sup> Derek Johnsin kirje Hakkaraiselle 22.12.1999. HKA.

<sup>495</sup> Koivulahden kirje Franco Pesentille 8.10.1999. HKA.

<sup>496</sup> Franco Pesentin kirje Hakkaraiselle ja Koivulahdelle 22.11.1999. HKA.



mieltä, että kysymyksessä todellakin on Bonifazio Veronesen piiriin kuuluvan taiteilijan teos.<sup>497</sup>

### **RENESSANSSIN MAALAUSTAIDE VENETSIASSA**

Koko 1500-luvun Venetsia säilytti asemansa yhtenä Euroopan rikkaimmista kaupungeista. Kuten Venetsia, myös venetsialainen taide säilytti itsenäisyytensä. Tämä johtuu osittain siitä, että Venetsiassa noudatettiin erikoista taiteensuosimisjärjestelmää. Venetsiassa katolisella kirkolla ei ollut absoluuttista ylivaltaa, kuten muualla Italiassa. Sekä valtio että yksityishenkilöt tukivat taiteita. Venetsian hallinnollinen elin halusi valtansa ja vaurautensa näkyvän selkeästi. Samaan pyrkivät yhteiskunnan huipulla olevat ylellisyyttä arvostavat ylimyssuvutkin. Uusi kerääjien luokka oli kehittymässä 1400-luvun lopulla ja 1500-luvun alussa, ei vain Venetsiassa, vaan kaikissa Italian hoveissa ja kaupungeissa kultivoituneen yhteisön piireissä.<sup>498</sup>

Renessanssiaikana (1400-1500-luvulla) venetsialainen maalaustaide kuului pohjoisitalialaiseen taidetraditioon, mutta sillä oli oma luonteensa ja alkuperänsä. Venetsialaistaiteilijat onnistuivat kehittämään uuden, olennaisesti maalauksellisen tyyliuunnan, jossa veistoksellinen muoto ja terävät ääriviivat jäivät sivuosaan ja päähuomio kiinnitettiin väreihin ja valovaikutelmiin. Alusta asti venetsialaista maalaustaidetta hallitsi omintakeinen pehmeä lyyrisyys, joka poikkesi ratkaisevasti firenzelaisestä traditiosta.<sup>499</sup>

Öljymaalauksen tuli ensimmäisenä Italiassa Venetsiaan. Antonello da Messina (n. 1430-1479) vieraili Venetsiassa vuonna 1475 ja oli tuolloin tekemisissä Giovanni Bellinin (n. 1427-1516) kanssa. Vierailulla oli ratkaiseva merkitys venetsialaiselle maalaustaiteelle. On mahdollista, että Antonello toi tuolloin alankomaalaisten käyttämän öljyväritekniikan Venetsiaan. Tärkein tulos eri maalaustaidotien kohtaamisesta oli kuitenkin se, että Italiassa öljyvärimaalausta harjoittivat ensin vain venetsialaiset, ennen kuin se omaksuttiin muihin koulukuntiin.<sup>500</sup>

<sup>497</sup>Cornelia Syren kirje Koivulahdelle 24.3.2000. HKA.

<sup>498</sup>Steer 1970, 88-90.

<sup>499</sup>Beckett; Wright 1997, 106.

Giorgione (1477/78-1510) oli renessanssiajan merkittävimpiä venetsialaistaiteilijoita, jopa eräänlainen oman aikansa muotitaiteilija. Jokainen Giorgionen seuraajista toi oman erilaisen persoonallisuutensa peliin mukaan. Kuitenkin kysyntä giorgionelaiselle tuotteelle oli niin voimakas, ettei se sallinut kovin paljon Giorgionen linjasta poikkeavia tulkintoja. Enää ei niinkään merkinnyt, mitä kuva esitti tai mihin se aiottiin sijoittaa. Aiheen käsittelyn sen sijaan tuli aina olla kirkasta, romanttista ja iloista. Monet taiteilijat rajoittuivat vielä maalaamaan pääasiassa uskonnollisia aiheita. Näiden joukossa sellaiset taiteilijat, kuten esimerkiksi Palma ja Lotto ovat aivan yhtä giorgionelaisia kuin Bonifazio, Tiziano tai Paris Bordone.<sup>501</sup>

Venetsialaiset taiteilijat, kuten muutkin käsityöläiset, kuuluivat ammattikuntiin, jotka olivat jakaantuneet pienempiin ryhmiin eli kiltoihin. Esimerkiksi maalareilla oli oma kiltansa, kun taas puunveistäjillä oli omansa. Venetsiassa oli 1500-luvulle tultaessa kilta-sanalle kehittynyt synonyymiksi sana scuola. Killoilla oli tapana hankkia luvat sivualltareiden käyttöön kirkoissa. Nämä he koristelivat ja varustivat itse mielensä mukaan. Varakkaammat killat rakensivat kokoushuoneitaan ja tilasivat niihin koristelun ja usein myös uskonnollisia maalauksia taiteilijoilta. Jo omana aikanaan kuuluisat taiteilijat, kuten Bellini tai Tizian pystyivät ottamaan heiltä tilatuista alttarimaalauksista ja muista tilaustöistä korkean hinnan. Kuitenkin hienoimmat kiltojen toimeksi antamat teokset olivat hieman matalamman statuksen omaavien taiteilijoiden, kuten esimerkiksi Palma Vecchion tai Bonifazio Veronesen tekemiä. Kiltyjen tilaamat työt olivat kooltaan melko pieniä ja taiteellisesti vähemmän kunnianhimoisia kuin taiteilijoiden muut teokset. Valitettavasti kiltojen tilaamia töitä on säilynyt melko vähän, koska ne on myöhemmin usein korvattu uusilla, modernimmilla maalauksilla, jotka paremmin vastasivat ajan makua.<sup>502</sup>

### **Giovanni Bellini**

Giovanni Bellini (n.1427-1516) oli taiteilijaperheen jäsen; myös hänen isänsä Jacopo ja veljensä Gentile olivat taiteilijoita. Giovannista kehittyi vaikutusvaltainen

<sup>500</sup>Beckett; Wright 1997, 111.

<sup>501</sup>Berenson 1954b, 18-19.

<sup>502</sup>Humfrey; Mackenney 1986, 319-322.

taiteilija, joka ohjasi maalarien työskentelyn täysin uusille urille ja vaikutti merkittävästi koko länsimaisen taiteen kehitykseen.<sup>503</sup>

Bellinille valo oli tärkeä elementti. Hän ymmärsi muodon tärkeyden, mutta muodon edelle hän asetti kuitenkin värin. Tässä mielessä hän olikin "ensimmäinen" venetsialainen maalari. Bellini on kuuluisa Madonna ja lapsi -teoksistaan. Hänen uransa jatkui yli 65 vuotta ja säilyneistä suurista maalauksista peräti neljätoista kuvaa tätä suosikkiaihetta. Se on uskonnollisista sommitelmista vanhin ja oli jo vakiintunut kaavamaiseksi, ikonia muistuttavaksi kuvaksi. Bellini toi aiheeseen uutta eloa sisällyttämällä siihen sekä pyhän että inhimillisen ulottuvuuden.<sup>504</sup>

Giovanni Bellini oli Mantegnan oppilas. Mantegnalta Bellini oppi muun muassa käyttämään lyhennystä. Bellinillä itsellään oli Venetsiassa suuri työhuone ja paljon oppilaita, muun muassa Giorgione. Työhuone tuotti useita pieniä puolivartalo Madonna-kuvia.<sup>505</sup> Giovanni Bellinin kyvykkyydestä kieli myös se, että valmistettuaan ensin tietä suurille uudistajille Giorgionelle ja Tizianolle, hän sittemmin otti oppia itseään nuoremmista taiteilijoista ja tuotti vielä kahdeksankymmenen vuoden iässä omintakeisia mestariteoksia.<sup>506</sup>

### **Giorgione/Giorgio da Castelfranco**

Giorgionen (1477/78-1510) maalauksissa oli usein poeettinen henki ja psykologinen sisältö. Ne olivat kunnianhimoisia ja hyvin persoonallisia. Hän loi maalaukseen uuden genren, "runollisuuden". Tällä tarkoitetaan sellaisia maalauksia, joissa ihmisfiguurit on sijoitettu maisemaan ja jossa aiheella, jos sellaista onkaan, on vähäinen merkitys. Poeettinen tunnelma on keskeisintä. Niitä Giorgionen seuraajia, jotka kehittivät tätä poeettisuuden genreä vuosina 1510-1520, kutsutaan myös giorgionelaisiksi.<sup>507</sup>

Giorgione käsitteli varjoa uudella tavalla. Vasari kertookin, että hän oppi sen Leonardo da Vinciltä, joka oleskeli Venetsiassa vuonna 1500. Giorgionen 'sfu-

<sup>503</sup>Beckett; Wright 1997, 106.

<sup>504</sup>Beckett; Wright 1997, 107-109.

<sup>505</sup>The Book of Art 2., 8-9.

<sup>506</sup>Beckett; Wright 1997, 110.

<sup>507</sup>Steer 1970, 78-79.

matossa' oli erityislaatuista herkkyyttä; pehmeä siirtyminen valosta hämääseen. 'Sfumaton' avulla hän antoi täyteläisyyttä muodoille ja tilan tiheyden atmosfääriin. Fyysinen intensiivisyys oli Giorgionen ensimmäinen anti maalaustaiteelle<sup>508</sup>.

Giorgione rikkoi 1400-luvun tasapainoisen järjestyksen ja etsi uuden komposition avulla erilaista tunteen tasoa. Kun hänen opettajansa Giovanni Bellinin maalauksissa on 1400-luvun komposition sisäinen tasapaino ja harmonia johtavana tekijänä, Giorgionen maalauksissa ei sellaista ole. Hänen kompositionsa eroaa jopa hänen suurimpien aikalaistensa kompositioista. Lisäksi Giorgione käytti usein teoksessa kahta erillistä perspektiivijärjestelmää.<sup>509</sup>

### **Palma Il Vecchio/ Jacopo Negretti**

Palma Il Vecchiolla (n. 1480-1528) oli oma ateljee ja oppilaita Venetsiassa.<sup>510</sup> Hän muutti pysyvästi vuonna 1510 Bergamosta, synnyinkaupungistaan, Venetsiaan, jossa asui kuolemaansa saakka.<sup>511</sup> Hänen oppilaistaan voidaan mainita Alvise de Serafin, Alessandro Oliviero, Giacomo Pisbolica, Betino Zanchi, Bernardino Licinio, Paris Bordone, Rocco Marconi ja Domenico Capriolo.<sup>512</sup>

Palma seurasi Tizianoa täysrenessanssiin. Palma ja Tiziano olivat kaksi johtavaa mestaria Venetsiassa 1500-luvun toisella ja kolmannella vuosikymmenellä. Palma keskittyi maalliseen fyysiseen kauneuteen, voimakkaisiin väreihin ja kankaiden ja ihon pintavaikutelmiin. Hänen valonsa on vähemmän hienovaraista ja kaikenkattavaa kuin Tizianon. Palman figuureilla on lyhyet pyöreähköt mittasuhteet. Keskeisissä naisfiguureissa on ominaista sulous. Naisfiguurit olivat yleensä vaaleita.<sup>513</sup> Venetsiaan ja Veneton alueelle Palma maalasi alttarimaalauksia. Madonna-aiheissaan hän käytti usein figuurien takana olevaa taustakangasta. Palman maalauksille on ominaista valo, rauhallinen kompositio, kirkkaat värit ja viileä atmosfääri.<sup>514</sup>

<sup>508</sup>Steer 1970, 79.

<sup>509</sup>Steer 1970, 81-83.

<sup>510</sup>Rylands 1988, 34.

<sup>511</sup>La pittura italiana, 184.

<sup>512</sup>La pittura italiana, 126-128.

<sup>513</sup>Steer 1970, 101-103, 116.

<sup>514</sup>La pittura italiana, 184.

Palma oli hyvinkin uudistushaluinen ja -kykyinen.<sup>515</sup> Hän tutustui muun muassa Keski-Italian taiteeseen, manierismiin ja klassiseen kuvanveistoon. Hän oli myös luomassa kaupallista taidetta ja pysyviä uusia maalaustyyppejä muita venetsialaisia taiteilijoita, kuten Cariania, Liciniota, Bordonea, Bonifaziota ja Catenaa varten. Tämän hän aloitti muotokuvilla, joita mesenaatit halusivat. Palma pääsi kokemaan mesenaattiuden alkuajat. Mesenaatit olivat tavallisesti ylhäisiä keräilijöitä, jotka vuoden 1520 tienoilla tilasivat Palman töitä.<sup>516</sup> Taiteilija maalasi useita Sacra conversazione -aiheisia maalauksia. Myös hänen oppilaansa Bonifazio Veronese jatkoi samaa linjaa.<sup>517</sup> Useita aiemmin Palma Vecchiolle attribuoituja teoksia pidetään nykyisin Bonifazio Veronesen töinä.<sup>518</sup> Näistä mainittakoon suurikokoinen *Pyhä perhe pyhimysten seurassa*. Teos muistuttaa Madonna, Jeesus-lapsi ja Johannes Kastaja –maalausta kompositionsa ja yksityiskohtiensa puolesta.<sup>519</sup>

### **Bonifazio de'Pitati/Veronese**

Bonifazio Veronese syntyi Veronassa 1487 ja kuoli Venetsiassa 1553. Hänestä on käytetty myös nimeä Veneziano sen kaupungin mukaan, missä hän toimi. Kun aikaisemmin pyrittiin pääsemään selvyyteen siitä laadultaan ja arvoltaan eritasoisten töiden määrästä, joka oli yhteydessä Bonifazion työhuoneeseen, arveltiin olevan kolme Bonifazio-nimistä maalaria.<sup>520</sup> Nykyisin tiedetään, että Venetsiassa työskenteli 1500-luvun toisella neljänneksellä vain yksi tämän niminen taiteilija.<sup>521</sup> Bonifazion oli suuren työhuoneen johtaja. Työhuone tuotti hyvänlaatuisia teoksia,<sup>522</sup> joista suosituimpia olivat Sacra conversazione -aiheiset maalaukset.<sup>523</sup> Bonifazion kuuluisin oppilas lienee Jacopo Bassano.<sup>524</sup> Muista oppilaista mainittakoon Schiavone, Antonio Palma ja Polidoro Lanciani. Todennäköisesti myös Tintoretto on ollut Bonifazion oppilas.<sup>525</sup>

Bonifazio muutti vanhempiensa kanssa Venetsiaan vuosien 1505-1515 välisenä

<sup>515</sup>Freedberg 1975, 347.

<sup>516</sup>Rylands 1988, 152, 154.

<sup>517</sup>Berenson 1954b, 30.

<sup>518</sup>Illust. cat. - National Gallery 1986, 50.

<sup>519</sup>Rylands 1988, 288 kuva A52.

<sup>520</sup>Ringbom 1947, 5-6.

<sup>521</sup>Burckhardt 1988, 229.

<sup>522</sup>Burckhardt 1988, 104

<sup>523</sup>Ringbom 1947, 6.

<sup>524</sup>Berenson 1954b, 30.

<sup>525</sup>Shearman 1983, 51.

aikana. Hänestä on ensimmäiset merkinnät vasta vuonna 1528, jolloin kirjalliset dokumentit todistavat hänen olleen Venetsiassa. Taiteilijan täytyy kuitenkin olla oleskellut kaupungissa jo pidemmän aikaa ennen vuotta 1528. Hänen anonymiteettinsä johtunee siitä, että hän vietti nuo vuodet toisen taiteilijan, todennäköisesti Palma Vecchion, työhuoneessa.<sup>526</sup>

Bonifazion teoksissa, jotka on attribuoitu ajanjaksolle 1515-1528 näkyy voimakkaana venetsialainen vaikutus. Madonna, lapsi ja pyhimys -aiheisissa maalauksissaan hän otti vaikutteita Tizianon ja Palman samantyyppisistä aikalasteoksista. Myös vanhemmat venetsialaistaiteilijat, kuten Giovanni Bellini ja Giorgione vaikuttivat hänen taiteeseensa. Bonifazion varhaisia teoksia karakterisoi kompositiionaalinen symmetria ja taustamaiseman jako kolmiosaiseksi. Nämä piirteet olivat tyyppillisiä Bellinille, kun taas pyhimysten hiljainen itse tutkiskeleva luonne viittaa Giorgioneen.<sup>527</sup>

Bonifazion itsenäinen taiteellinen identiteetti tuli esiin vasta vuoden 1528 jälkeen. Tämä vuosi oli samalla Palman kuolinvuosi.<sup>528</sup> Ensimmäisissä Bonifazion dokumentoiduissa töissä vuodelta 1528 tai hieman sen jälkeen näkyvät voimakkaina Palman vaikutteet. Saattaa olla, että Bonifazio itse asiassa peri Palman työhuoneen ja suojeluksen, olihan hän Palman merkittävin seuraaja. Bonifazion 1530-luvun alkupuolen työt muistuttavat paljon Palman tizianolaista maalaustapaa, jota Palma harjoitti myöhäiskaudellaan. Näissä uskonnollisaiheisissa maalauksissa oli nähtävissä myös belliniläisen designin pelkistyneisyyttä, lähes liikkumatonta muotoa ja kirjallisen kuvaavia yksityiskohtia. Bonifazioon, kuten Palmaankin vaikutti keski-italialainen grafiikka inspiraationlähteenä. Hänen teoksissaan voidaan nähdä sekä roomalaistyyppisiä että venetsialaisia elementtejä. Palman ohella Bonifazion varhaisempiin maalauksiin vaikuttivat Pordenone ja Lotto. Hän kiinnostui sekä taiteen ylätyylistä että kotimaisesta genremaalauksesta. Vasta 1540-luvulla Bonifazio pystyi yhdistämään erilaiset pyrkimyksensä ja vaikutteensa omaksi, yhtenäiseksi tyylikseen.<sup>529</sup> Tuolloin hänen tuotantoaan leimasivat moni-

<sup>526</sup>Nichols 1996, Bonifazio.

<sup>527</sup>Ibid.

<sup>528</sup>Ibid.

<sup>529</sup>Rylands 1988, 99.

mutkaiset asennot, tilan tuntu ja kiinnostus narratiivisuuteen.<sup>530</sup> Kömpelöt, suurehkot figuurit, runsaat draperiat ja lämmin väritys osoittavat, että Bonifazio harjoitti Palmalta perittyä konservatiivista maalaustyyliä 1530-luvulle saakka.<sup>531</sup>

Bonifazion uusien, muotoon liittyvien innovaatioiden käyttö oli rajoittunutta. Hänen useiden kypsyyssajan töidensä vaihteleva laatu johtuu hänen yrityksistään su-lauttaa edistykselliset muualta tulleet elementit konservatiiviseen venetsialaiseen tyyliin. Hänen kypsyyssajan töissään yhdistyi naturalismi ja uudet intellektuellit piirteet. Bonifazio löysi mallin laatukuva-tyyppiseen pyhien aiheiden käsittelyyn venetsialaisilta taiteilijoilta, jotka maalasivat narratiivisia aiheita, kuten Vittore Carpaccio ja Gentile Bellini. Moralistinen aihe oli tyypillinen Bonifazion myöhäisemmissä töissä. Vaikka taiteilija käytti teoksissaan 1500-luvun puolivälin maalaustaiteen teknisiä uutuuksia, hän tuotti perinteisempään tyyliin tehtyjä hartauskuvia aina uransa loppuun saakka. Esimerkiksi *Lepo pakomatkalla Egyptiin* (1545-53) huolimatta siinä olevasta voimakkaasta valosta ja muodon sulavuudesta on yhä sidoksissa teoksiin, joita Palma ja Tiziano maalasivat vuosikymmeniä aikaisemmin. Se, että Bonifazio jatkuvasti tuotti konservatiivisia maalaustyypejä, kertoo hänen taiteensa suosijoiden rajoittuneesta taidemausta. Madonna ja pyhi-mys -ryhmistä Bonifazio siirtyi maalaamaan aiheita, kuten *Rikkaan miehen ateriat* tai *Mooseksen löytäminen*. Näissä oli näkymiä muodikkaasta maalaiselämästä, musiikkia huvilan terassilla, metsästysseurueita ja piknikkejä metsässä.<sup>532</sup>

Bonifazio oli huomattavan tuottelias ja hänellä oli useita seuraajia.<sup>533</sup> Hänen kiireisessä työhuoneessaan työskenteli lahjakkaita oppilaita, kuten Jacopo Bassano (ennen vuotta 1534). Työhuone ei kuitenkaan koskaan saavuttanut sellaista sosiaalista tai taiteellista statusta, kuin Bonifazion aikalaistaiteilijan Tizianon työhuone. Bonifazion suojelijat olivat yleensä paikallisia henkilöitä ja luultavasti vähemmän muodikkaista venetsialaisen yhteiskunnan osista, kuten eri käsityöläisten killoista. Hän ei ollut aikansa muotitaiteilija, suuri nimi, jolle olisi maksettu korkeaa palkkaa.<sup>534</sup>

<sup>530</sup>Nichols 1996, Bonifazio.

<sup>531</sup>Ibid.

<sup>532</sup>Ibid.

<sup>533</sup>Steer 1970, 102-103.

<sup>534</sup>Ibid.

## YHTEENVETO

Vertailevan tutkimuksen perusteella Toivolan Madonna-maalaukset on Bonifazio Veronesen työhuoneen tekemä teos. Tätä vahvistavat myös asiantuntijoiden lausunnot. Sekä müncheniläinen tohtori Cornelia Syre että lontoolainen vanhan ulkomaisen taiteen tuntija, Derek Johns ovat vakuuttuneita teoksen olevan lähtöisin Bonifazon työhuoneesta. Myös genovalaisen professori Franco Pesentin mielestä kyseessä on belliniläistä ilmaisutapaa käyttävä Belliniä myöhempi taiteilija. Pesenti pohti taiteilijan mahdollisia yhteyksiä Pordenoneen, Liciniioon ja Previtaliin. Nämä taiteilijat olivatkin Bonifazon aikalaisia ja vaikuttivat hänen kehitykseensä.

Koska Toivolan teoksen takana on vanhalle kankaanpalalle tehty merkintä: Giambellino, sitä lienee joskus pidetty Giovanni Bellinin maalaamana, onhan siinä runsaasti elementtejä, joita Bellini käytti maalauksissaan. Tai sitten kyse on yritteliään taidekauppiaan merkinnöistä. Nimi Giambellino on yleisesti käytetty italiankielisessä taidekirjallisuudessa.

Teoksen provenienssista tiedämme, että Urho Toivola on 1900-luvun alkupuolella ostanut sen Onni Okkoselta. Luultavasti Onni Okkonen on hankkinut sen Italian matkoiltaan, kuten useita muitakin maalauksia. Onko teos hankittu Giovanni Bellinin teoksena, on vaikea sanoa. Se kuitenkin selittäisi testamentin merkinnän, jossa teoksen sanotaan olevan 1400-luvulta.

Teoksen ajoituksen vahvistaa konservaattoritutkimus, joka sulkee samalla pois väärennöksen mahdollisuuden, ei kuitenkaan aikalaishypoteesin, vaikkakaan toista vastaavaa teosta ei ole löytynyt. Konservaattorin mielestä ajoitus 1400-luvulle tuntuu hieman liian varhaiselta, mutta 1500-luku sopii. Tätä tukee myös renessanssille tyypillinen kompositio, jota hallitsee tietty kaava ja järjestys. Poppeli-paneeli oli 1500-luvun Italiassa yleisesti käytetty maalausten pohjamateriaali, koska sitä oli Italiassa runsaasti saatavilla. Muut puulajit sen sijaan olivat harvinaisia. Paneeli on taustapuolelta karkea ja käsin veistetty. Myöhemmät restaurointimaalaukset ovat monin paikoin pilanneet teosta tehden siitä kömpelömmän ja sotkien ääriä. Myös alkuperäisiä värejä on paikoin tummennettu. Todennäköisesti teoksen värit on alunperin ollut huomattavasti raikkaampi kirk-



kaanvihreine taustakankaineen ja kuninkaallisensinisine viittoineen.

Päällemaalaukset vaikeuttavat attribuointia yksittäiselle taiteilijalle, koska ne ovat muuttaneet alkuperäistä teosta melko radikaalisti. Mielenkiintoista on, että alkuperäisiä aluspiirroksia löytyi infrapunavalolla tupsun pallosta ja Jeesuksen jaloista ja käsistä. Ehkä röntgenillä päästäisiin parempiin tuloksiin, joita voitaisiin käyttää jatkotutkimuksessa vertailumateriaalina. Se, että alkuperäiset siveltimenvedot puolestaan ovat 8-10 mm leveitä ronskeja vetoja, antaa jonkinlaisen kuvan taiteilijasta. Viittaavatko ne mahdollisesti mestarin siveltimen jälkeen? Joka tapauksessa taiteilija on osannut käyttää ajan uutuuksia työssään, hän on hallinnut muun muassa sfumaton ja lyhennyksen käytön. Sfumato lienee siirtynyt Giorgionen kautta Palmalle ja Bonifaziolle, kun taas lyhennys siirtyi Bellinin välityksellä Giorgionelle ja sitä kautta Palmalle ja Bonifaziolle.

Maalaustyyppi, jossa Madonna ja Jeesus-lapsi on kuvattu yhdessä Johannes Kastajan kanssa, on belliniläistä perintöä.<sup>535</sup> Bellini oli kuuluisa Madonna ja lapsi -aiheistaan ja hänen työhuoneensa tuotti useita pieniä puolivartalo Madonna-kuvia. Myös kompositio, jossa säilyi sisäinen tasapaino ja harmonia, kuten myös Toivolan kokoelman maalauksessa, on belliniläistä alkuperää. Vaikka hauskin Giovanni Belliniltä "lainattu" yksityiskohta Toivolan kokoelman teoksessa onkin Jeesuslapsen takamuksen alla oleva tyyny,<sup>536</sup> tärkeimpänä Belliniltä saatuna vaikutteena on pidettävä taiteltua taustakangasta ja taustalla näkyvää luontoa.<sup>537</sup> Usein Bellinin käyttämä taustakangas oli väriltään vihreä.<sup>538</sup> Yleensä taustakangas liittyy alttari-  
tauluihin.<sup>539</sup>

Giorgionen kautta belliniläiset vaikutteet siirtyivät Palmalle ja Bonifaziolle. Näitä vaikutteita Toivolan Madonnassa ovat juuri vihreä taustakangas ja viittaukset luontoon, kuten myös pyöreys, pehmeys ja sensuelliisuus. Joissakin Giorgionen Madonna ja lapsi -maalauksissa löytyy useita samoja piirteitä kuin Toivolan Madonnassa, esimerkiksi Madonnan punainen puku, tummansininen viitta, keltainen

<sup>535</sup> Gentili 1998, 38.

<sup>536</sup> The Book of Art, 31; Gentili 1998, 24 ja 29.

<sup>537</sup> Carli 1955, 257; Gentili 1998, 28-30.

<sup>538</sup> Gentili 1998, 28, 39.

<sup>539</sup> Humfrey 1993, 103.

huntu sekä vihreä taustakangas ja valkoinen tyyny tupsuineen.<sup>540</sup> Giorgione käytti pehmeämpää väriskaalaa kuin opettajansa Bellini. Erityisesti Toivolan Madonna-maalauksen puut on maalattu Giorgionen tapaan. Ne ovat rehevän, pehmeän vihreitä, hieman utuisia ja siveltimen jälki muistuttaa Giorgionen tekniikkaa.<sup>541</sup> Kun venetsialaiset taiteilijat käyttivät taustakangasta Madonnan taustana, käyttivät firenzeläiset taiteilijat yleensä arkkitehtonista taustaa tai pelkkää maisemaa.<sup>542</sup>

Vertailevan tutkimuksen avulla on mielenkiintoista verrata yksityiskohtia Bonifazion maalauksissa Toivolan kokoelman teoksen yksityiskohtiin. Bonifazion teoksissa henkilöillä ei ole katsekontaktia keskenään, kuten ei Toivolan kokoelmaan teoksessa. Bonifazio käyttää samantyyppisiä, leveitä, selvärajaisia ja runsaita laskoksia. Myös korvan maalaustavassa on yhtäläisyyksiä. Bonifaziolla näyttää olleen ongelmana sijoittaa korva oikealle korkeudelle. Erona useimpiin Palman madonna-maalauksiin Bonifazio käyttää tummahiuksista Madonnaa (KUVA 58).<sup>543</sup>

Bonifazion Madonna ja pyhimys –aiheisissa maalauksissa on samantyyppinen Madonna, lapsi ja Johannes Kastaja -kompositio kuin Toivolan kokoelman maalauksessa. Näissä maalauksessa Madonnan pää on kääntyneenä lapsista pois päin. Madonnan vaatteiden laskokset ovat runsaat ja jäykähköt ja hänen asunsa muistuttaa paljon Toivolan Madonnan asua. Sekä Madonnan että lasten anatomia vastaavat toisiaan maalauksissa. Bonifazion maalauksista puuttuu lammas, mutta henkilöt on kuvattu maisemaan, tosin ilman taustaverhoa (KUVAT 59, 60).<sup>544</sup>

Bonifazion *Neitsyt keisari Konstantimuksen, pyhän Helenan ja pyhän Johanneksen seurassa* -maalaus on puulle maalattu teos, joka on kooltaan huomattavasti Toivolan kokoelman Madonna -maalausta suurempi. Maalauksissa on kuitenkin runsaasti vaikuttavia yhtäläisyyksiä. Molemmissa on taustakangas, sama kompositio ja henkilöiden anatomiset piirteet ovat yhtäläisiä. Huomio kiinnittyy ras-

<sup>540</sup>Beguin; Zampetti 1971, 33, 35.

<sup>541</sup>Beguin; Zampetti 1971, 30, 74.

<sup>542</sup>Berenson 1954a, 368.

<sup>543</sup>Rylands 1988, 296, A69.

<sup>544</sup>Rylands 1988, 288 kuva A54.

kaanolaiseen pukukankaaseen runsaine paksuhkoine draperioineen. Kasvojen karakterisointi on tyypillinen Bonifaziolle. Valitettavasti Toivolan maalaus on runsaasti restaurointimaalattu, joten kasvojen alkuperäisiä artikulointeja ei pääse vertaamaan. Asennot ja ilmeet ovat kuitenkin samanlaisia. Katsekontakti figuurien välillä Bonifazion maalauksista yleensä puuttuu, kuten tässäkin. Taiteilijan varhaisemmat maalaukset olivat kompositioltaan yksinkertaisia ja suhteellisen staattisia. Taiteilijaa miellytti myös viileähkö, hieman sinertävä valo maisemassa ja taivaassa

(KUVA 61).<sup>545</sup>

Palmankin maalauksista löytyy runsaasti yhtäläisyyksiä Toivolan kokoelman maalaukseen. Useissa Palman maalauksissa Madonna on anatomisesti samankaltainen Toivolan kokoelman maalauksen Madonnan kanssa. Figuurit ovat lyhyitä ja pullukoita, mutta hyvin sulokkaita ja herttaisia. Pääliina on myös kiedottu samaan tapaan. Sekä Jeesus- että Johannes-lapsi ovat usein kiharapäisiä ja pullukoita. Mielenkiintoista on sädekehän puuttuminen tästä maalauksesta. Sitä ei tosin yleensä käyttänyt Bonifazio eikä Palmakaan. Palman maalauksessa *Madonna Johannes Kastajan ja Pyhän Katariinan seurassa* vuodelta 1527-28, on lammaskangas mukana kompositiossa. Teoksessa on käytetty myös taustakangasta ja siinä näkyy runsaasti tyyntä taivasta ja maisemaa. Palman figuurien, erityisesti naisten ja lasten, kasvot ovat kuitenkin helposti tunnistettavissa Palman maalaamiksi ja ne poikkeavat esimerkiksi Bonifazion vastaavista.<sup>546</sup> Toivolan kokoelman maalauksen figuurit muistuttavat anatomialtaan Bonifazion figuureja. Erityisesti Palma näyttää maalanneen Madonna, Jeesus-lapsi ja Johannes Kastaja -maalauksiinsa lampaan usein mukaan. Se muistuttaakin paljon Toivolan Madonna-maalauksen lammasta.<sup>547</sup>

Teoksen pieni koko viittaa siihen, että se on tehty yksityiskotia varten. Se voi olla joko tilaustyö tai tehty vapaille markkinoille. Myös kiltojen tilaamat työt olivat kooltaan melko pieniä ja taiteellisesti vähemmän kunnianhimoisia kuin taiteilijoiden muut teokset. Hienoimmat kiltojen toimeksi antamat teokset olivat hieman

<sup>545</sup>Rylands 1988, 277 kuva A27.

<sup>546</sup>Rylands 1988, 252 kuva 94.

<sup>547</sup>Rylands 1988, 237 kuva 71, 222 kuva 50, 214 kuvat 38 ja 39.

matalamman statuksen omaavien taiteilijoiden, kuten esimerkiksi juuri Palman tai Bonifazion tekemiä. Tällaisia töitä on säilynyt vain vähän, koska teokset yleensä myöhemmin korvattiin uusilla, modernimmilla teoksilla. Koska Toivolan kokoelman teos on kuitenkin niinkin pieni kooltaan, on se todennäköisesti ollut yksityinen hartauskuva. Se, miten teos on rajattu ja Madonna on esitetty puolivartalokuvana, kertoo vain sen, että useimmiten renessanssin pienikokoisissa Madonna-maalauksissa, figuurit esitettiin puolivartalokuvina. Samoin Jeesus-lapsen pullea, palleroinen alastomuus viittaa Italian renessanssiin.

Bonifazion työhuone oli erityisen tuottoisa vuosina 1530-1540.<sup>548</sup> Bonifaziolle on attribuoitu monia töitä, jotka näyttävät saman käden tekemiltä, mutta eivät kaikki kuitenkaan välttämättä ole hänen omiaan. Epävarmoissa tapauksissa teokset attriboidaan tavallisesti työhuoneelle. Esimerkiksi Madonna-maalauksista, jossa Morelli oli aikoinaan tunnistavinaan Bonifazion oman käden jäljen, pidetään nykyisin työhuoneen tuotoksena. Alunperin teos oli attribuoitu Palmalle.<sup>549</sup>

Toivolan kokoelman Madonna, Jeesus-lapsi ja Johannes Kastaja –maalaus on mitä todennäköisimmin Bonifazion työhuoneen laadukas tuotos. Lähimmät esimerkit löytyvät itsensä Bonifazion teoksista. Yksittäiselle taiteilijalle attribuoiminen edellyttäisi kuitenkin tarkempia teknisiä tutkimuksia, kuten röntgen ja pigmenttianalyysi. Lisäksi olisi löydettävä Bonifazio-erikoisasantuntija ja nähtävä Bonifazion ja hänen työhuoneensa autenttisia teoksia.

---

<sup>548</sup>Rylands 1988, 285.

<sup>549</sup>Rylands 1988, 281 kuva A36.

## APOSTOLI

Inventointinumero: KTM 383

Aikaisempi nimi: Vanhan miehen pää

Tekijä: Tuntematon, Rubensin koulukunta

Alkuperämaa: mahdollisesti Alankomaat

Ajoitus: 1600-luku

Tekniikka/materiaali: öljy kankaalle

Koko: 42,5x32,5 cm

(KUVAT 62-64)

## KONSERVOINTITUTKIMUS

Apostoli-maalausta peitti kellertävän ruskea likakerros. Lakkakerros on paksu ja tummunut. Päällimmäinen lakka on todennäköisesti uudempaa, koska alemmassa lakkakerroksessa on vaurioita. Lakan alla on kiiltäviä metallihiukkasia ja mustaa krakelluuria, jossa on likaa. Lika on paikoitellen levinnyt lakan alla, eikä lakassa ole krakelluuria, mikä antaa myös aiheen olettaa, että lakka on nuorempaa. Lakan vauriokohdissa, erityisesti otsassa, krakelluuri näyttää jopa maalatulta, mutta tämä voi johtua lakan alla levinneestä liasta.<sup>550</sup>

Maalaus on vuorattu ja sen reunat on peitetty mustalla liimapaperilla. Liimapaperin alla näkyy alkuperäisen kankaan reunaan. Kankaan alla on alkuperäisiä nauloja, jotka näyttävät käsintehdyiltä. Vuorauksen alle piiloon jätetyt naulat ovat todisteita maalauksen alkuperäisyydestä. Toisaalta, vaikka maalauksessa on ikääntymisen merkkejä, se ei ole täydellä varmuudella 1600-luvulta. Arveltiin, että kuva saattaisi olla leikattu jostain suuremmasta maalauksesta, mutta niin ei todennäköisesti ole. Liimapaperien alla näkyy kaikissa reunoissa pingotusvarat, joissa on vanhat naulanreiät, joten maalaus on aikaisemmin ollut samankokoisissa kiilakehyksissä. Liimapaperin päällä on lakkaa, joten maalaus on lakattu vuorauksen jälkeen. Kiilapuut näyttävät koneella työstetyiltä. Sisäkulmia on höylätty jälkikäteen, koska jälki on vaalea. Kiilakehyksen liitos on suora, mutta kehykset ovat kuitenkin kiilattavat. Kiilakehysten perusteella maalaus voisi olla todennäköisemmin 1800- kuin 1600-luvulta, mutta kehykset on voitu tietenkin vaihtaa jo ennen vuorausta.<sup>551</sup>

<sup>550</sup> Konservointiraportti, Jolkkonen 24.8.1999. TA. KTM.

<sup>551</sup> Ibid.

Maalikerroksissa näkyy ikääntymisen merkkejä. Värikerrokset irvistelevät, mutta eivät ole kuitenkaan irti. Krakelluuri on epätasaista ja värikerroksissa näkyy selviä aikaisempia vaurioita. Ultraviolettikuvan yleissävy on hyvin tasainen, lukuun ottamatta kahta suurempaa ja muutamia pieniä mustia pisteitä. Lakka on todennäköisesti uutta ja mustat pisteet ovat päällemaalauksia. Yleissävyn alla näkyy epätasaisuuksia, mitkä ovat ilmeisesti vaurioita vanhassa lakassa. Apostolin korvan kohdalla näkyy vaaleita läiskäjä, jotka ovat paksumpia kohtia lakassa. Infra-punakuvasta ei paljastu mitään dramaattista. Selkeitä piirroksia ei erotu.<sup>552</sup>

(KUVAT 65-66)

### TEOSKUVAUS

Teos kuvaa vanhaa parrakasta miestä. Miehen hiukset ovat päälle harventuneet ja sekä hiukset että parta ovat harmaat. Mies on kuvattu rintakuvana. Hänen päänsä on kääntyneenä hieman alaviistoon vasemmalle, mutta hän katsoo kuitenkin eteenpäin, ulos kuvasta. Hänen katseensa on mielteliäs. Miehen puku on ruskeh-tavan punainen ja siinä näkyy laskoksia kaulan ympärillä. Se vaikuttaa lähinnä kaavulta tai viitalta.

Teos on hyvin tummasävyinen. Suuria värikontrasteja ei ole käytetty. Miehen kasvot ovat yleissävyltään punertavat ja valo, joka tulee yläviistosta vasemmalta, osuu voimakkaimpana miehen paljaaseen otsaan. Valo on sävyltään lämmintä, kellertävää. Oman osansa siitä saavat poskipäät, nenä ja parta, sekä oikeanpuolei-nen hartia. Taiteilija on käyttänyt hyvin pehmeää ääriiviivaa. Kasvoissa sivelti-menvedot ovat tasaisia ja hienovaraisia, paitsi otsalla, jossa on käytetty reilumpia, melko pitkiä siveltimenvetoja. Myös parrassa ja hiuksissa siveltimenvedot ovat hienovaraisia, mutta artikulointi on selkeämpää ja hienot pehmeät hius- ja parta-kiehkurat korostuvat kauniisti. Maalikerrokset ovat ohuita. Kasvojen varjostukset ovat voimakkaita silmien, nenän ja suun ympärillä. Suu jää kokonaan varjoon par-ran pimentoihin. Otsan sivulle ja poskipäähän lankeaa kaunis pehmeä varjo. Van-han miehen silmät on taitavasti maalattu. Niissä on ilmettä ja eloa. Huomio koh-distuukin heti silmiin. Vasemmalta tuleva valo antaa heijastuksen silmiin. Hei-jastus antaa mielikuvan siitä, että mies katsoo sivuun. Todellisuudessa katse koh-

<sup>552</sup>Ibid.

distuu suoraan katsojaan. Jännittävää on miehen silmien siniharmaa väri muuten ruskeavoittoisessa maalauksessa. Miehen nenä on kaareva, ehkä hieman kookas-kin, kapea ja kaunispiirteinen. Maalauksessa on rauhaa ja harmoniaa.

Maalauksen tausta on hyvin tummasävyinen. Ainoa vaihtelu siinä on miehen pään oikealla puolella oleva vaaleampi kohta, ikään kuin siihen kohtaan lankeaisi hieman valoa jostakin takaoikealta. Valo ei kuitenkaan ulotu miehen hiuksiin, jotka jäävät voimakkaaseen varjoon, mutta hänen olkapäänsä ääriviiva on valaistu kuin takana olisi jokin valonlähde.

Vaikuttaa siltä, että teos on harjoitelma jotain suurempaa työtä varten. Siitä puuttuvat attribuutit, jotka kertoisivat, kuka vanha mies on. Ulkonäkö, olemus ja vaate viittaavat apostoliin. Muotokuvalta teos ei vaikuta.

### TUTKIMUSPOLKU

Testamentissa teoksen nimi oli Vanhan miehen pää. Lisäksi oli merkinnät: ei signeerausta, tsekkiläinen (?), öljy.<sup>553</sup> Aluksi epäilimme teoksen olevan osa suurempaa teosta, ehkä leikattu sellaisesta. Se vaikutti oudolta ollakseen itsenäinen työ. Teos muistutti Rubensin, Van Dyckin, Caravaggion, Agostino Carraccin ja monen muun 1600-luvun taiteilijan töitä. Siinä ei tuntunut olevan mitään erityistä piirrettä, jonka perusteella voisi etsiä alkuperämaata, saati sitten taiteilijaa. Päätimme, että se voisi olla 1600-luvulta peräisin tyyliensä, aiheensa ja väriensä, sekä läpikäydyn vertailumateriaalin perusteella. Myöhemmin teosta tutkiessamme huomasimme, että se oli dubleerattu. Tämä antoi pohjaa ajoituksellemme 1600-luvulle.

Kai Kartio ehdotti teosta verrattavaksi Van Dyckin maalauksiin ja oli kanssamme samaa mieltä ajoituksesta 1600-luvulle.<sup>554</sup> Tarja Kydén näki teoksessa Caravaggion vaikutusta. Hänenkin mielestään se oli osa jotain suurempaa teosta.<sup>555</sup> Heikki Hanka sanoi, että teokselle voisi löytyä esikuva 1500-luvun italialaisesta taitees-

<sup>553</sup>Rakel Toivolan testamentti 7.11.1989. TA. KTM.

<sup>554</sup>Kai Kartion tiedonanto 17.2.1999.

<sup>555</sup>Tarja Kydenin tiedonanto 15.3.1999.

ta.<sup>556</sup>

Johanna Vakkarin mielestä Apostoli ei näytä itsenäiseltä teokselta, vaan vaikuttaa lähinnä fragmentilta. Se ei ole muotokuva -tyylinen. Hän ei pitänyt sitä italialaisena, vaan pikemminkin jossain muussa maassa tehtynä kopiona jonkin italialaisen maalauksen mukaan. Teos saattaa olla joko luonnosmaalaus tai muistiinpanomaalaus jonkin toisen taiteilijan teoksesta.<sup>557</sup> Annika Waenerbergin mielestä teos on ehdottomasti osa jostakin suuremmasta kokonaisuudesta. Luultavasti harjoitelma jotakin teosta varten. Miehen parta on kummallinen, toispuoleinen.<sup>558</sup> Konservattori Maija Santala huomioi yksityiskohtavalokuvia katsellessaan, että teos on paljon käsitelty. Siinä on eriaikaisia restaurointimaalauksia.<sup>559</sup>

Kaarina Pöykö oli sitä mieltä, että teos voisi olla muotokuva. Tämä siitä syystä, että apostoleilla oli yleensä attribuutti. Sen lisäksi marttyyreilla oli usein huomiota herättävän punainen viitta. Teos voisi olla hollantilainen tai belgialainen. Maalauksen miehellä on erityisen hienosti maalatut silmät.<sup>560</sup> Ojars Sparitis ehdotti Hollantia tai Pohjois-Saksaa teoksen alkuperämaaksi. Hänen mielestään maalaus ei näytä italialaiselta. Teos ajoittuu 1600-luvun toiselle puoliskolle. Aihe on apostolin pää, mahdollisesti apostoli Pietarin. Taiteilija on ollut keskivertoa tasokkaampi. Teos on hyvälaatuinen, vaikka onkin ilmiselvästi luonnos jotain suurempaa työtä varten. Teoksen valaistus on hollantilaistyylinen.<sup>561</sup>

Bartschin grafiikan kokoelmaa selatessamme löysimme Agostino Carraccin *Vanhan miehen pään*, joka anatomisilta piirteiltään (kapea nenä, pää, hiukset), sekä asentonsa ja vaatetuksensa puolesta muistutti paljonkin Toivolan kokoelman Apostolia. Myös joissakin muissa saman taiteilijan teoksissa oli yhtäläisyyksiä.<sup>562</sup> Tosin muillakin taiteilijoilla on samantyyppisiä maalauksia. Rubensin *Pyhä Pietari* ja *Pyhä Paavali* ovat olemukseltaan Toivolan Apostolin kaltaisia.<sup>563</sup> Samoin Rubensin harjoitelma pyhää Eliasta ja pyhää Tuomasta varten. Anatomisten yhtä-

<sup>556</sup>Heikki Hangan tiedonanto 15.4.1999.

<sup>557</sup>Johanna Vakkarin tiedonanto 19.10.1999.

<sup>558</sup>Annika Waenerbergin tiedonanto 12.1.1999.

<sup>559</sup>Maija Santalan tiedonanto 20.10.1999.

<sup>560</sup>Kalevi ja Kaarina Pöykön tiedonanto 13.12.1999.

<sup>561</sup>Ojars Sparituksen tiedonanto 8.2.2000.

<sup>562</sup>The Illustrated Bartsch 39., 322-323, 327.



läisyyksien ohella muun muassa pyhimysten hiukset ja parta on maalattu samalla tekniikalla.<sup>564</sup> Tämä piirre esiintyy Rubensin maalauksessa, joka kuvaa apostoli Simonia. Myös tässä teoksessa hiukset ja parta on maalattu ohuilla siveltimenveidoilla, hius- ja partasuortuvia tarkasti artikuloiden. Teoksen tausta on tumma. Valo lankeaa Simonin otsalle ylhäältä päin. Rubensin apostolin nenä on kapea kuten Toivolan apostolilla ja kulmien välissä on pieni ryppy.<sup>565</sup> Ilmeisesti tällainen vanhan miehen kuva on ollut hyvin yleinen 1600-luvulla pyhimystä kuvattaessa ja monet ajan taiteilijat ovat omaksuneet tietyt sivellintekniikat esimerkiksi hiusten ja parran maalaamisessa.

Lähetimme kuvia Apostoli-maalauksesta Genovan yliopiston taidehistorian professorille, Franco Pesentille, joka on erikoistunut muun muassa vanhojen italialaisten ja Italiassa vaikuttaneiden alankomaalaisten mestareiden tekniikoihin. Pesenti vastasi kirjeeseemme ja kertoi, että maalaus toi hänen mieleensä epäselviä muistikuvia jostakin, mitä ei sillä hetkellä pystynyt tarkentamaan. Siinä oli jotain tuttua. Hän pyysi lisää kuvia teoksesta ja oli kiinnostunut myös konservointitiedoista, voidakseen tehdä jatkotutkimuksia. Konservointitiedot selvittäisivät hänen mielestään myös kysymyksen teoksen alkuperäisyydestä.<sup>566</sup>

Italian taiteesta löytyy napolilaistaiteilija Battistello Caracciolo (1578-1635), joka maalasi Toivolan kokoelman Apostolin tyyppejä vanhoja miehiä. Hyvänä esimerkkinä mainittakoon *Pyhän Pietarin vapauttaminen vankilasta*. Kysymyksessä on hyvin tummasävyinen maalaus, jossa Pietari on kuvattu vanhaksi mieheksi punaisessa viitassa, pehmeän valon osuessa otsalle. Pietarissa on Toivolan Apostolin piirteitä.<sup>567</sup> Vaikuttaa siltä, että apostolille oli olemassa tarkka prototyyppi, jota kaikki ajan taiteilijat käyttivät. Myös Caravaggio käyttää hyvin usein vasemmalta ylhäältä tulevaa valoa, joka on sävyiltään kellertävää, lämmintä. Hänen väriskalaansa kuuluu lämmin ruskehtavan punainen, jota on käytetty lähinnä figuurien vaatteissa. Tausta on tumma. Caravaggion figuurit katsovat usein ulos kuvasta.

---

<sup>563</sup> Jaffe 1989, 222.

<sup>564</sup> Jaffe 1989, 173.

<sup>565</sup> Stepanow 1950, 110.

<sup>566</sup> Franco Pesentin kirje Hakkaraiselle ja Koivulahdelle 22.11.1999. HKA.

<sup>567</sup> La pittura italiana, 286.

Teokset ovat huolellisesti viimeistelyjä.<sup>568</sup>

Koska Apostolin silmät ovat huomiota herättävät ja taidokkaasti maalatut, yritimme löytää vastaavanlaisia silmiä. Tällä kertaa keskityimme alankomaalaisiin taiteilijoihin. Berliinin Gemäldegalerissa on Tizianon omakuva noin vuodelta 1550, jonka silmät muistuttavat paljon Apostolin silmiä.<sup>569</sup> Mutta myös Mierevelldin parrakkaassa vanhassa miehessä on jotain tuttua. Miehen pää on kääntyneenä vasemmalle. Valo tulee vasemmalta ylhäältä ja lankeaa otsalle ja kasvojen ulkoneviin osiin, sekä parralle. Miehen hiukset ja parta ovat valkeat, päälaki on kalju. Tausta on hyvin tumma, samoin miehen asu.<sup>570</sup>

Rubensin *Apostoli Tuomas* muistuttaa jonkin verran Toivolan kokoelman Apostolia, vaikka onkin liian ilmeikäs. Kuitenkin apostoli Tuomaksen parta, hiukset, teoksen lämmin valo ja tumma tausta ovat verrattavissa Toivolan kokoelman Apostoliin. Rubensin maalauksissa on enemmän liikettä ja ilmeikkyyttä, valo on usein melko voimakas ja siveltimenvedot ovat reiluja ja sivellintekniikka vapaa, ei niinkään viimeistely.<sup>571</sup> Samat asiat ovat nähtävissä toisessa parrakasta miestä esittävässä maalauksessa, joka on nähtävänä Wienin Gemäldegaleriessa. Teos muistuttaa alkuperäiseltä kooltaan (45x35 cm) Toivolan kokoelman Apostolia. Myös teoksen lämmin väritys ja vanhan miehen punertavat kasvot, sekä vasemmalta ylhäältä lankeava valo luovat yhtäläisyyttä teosten välille. Kuitenkin Rubensin maalauksessa on enemmän dramatiikkaa ja sivellintekniikka on vapaampi (KUVA 67).<sup>572</sup>

Rembrandtin loppuaikojen maalauksessa *Nainen ja strutsinsulkaviuhka*, kasvoissa käytetty sivellintekniikka ja silmien maalaustapa tuovat mieleen Toivolan kokoelman Apostolin. Silmien ympärille jäävät varjostukset, kulmakarvojen kaari, valo, joka heijastuu verkkokalvolta ja silmän sisänurkan puna ovat maalauksissa hyvin samankaltaisia. Rembrandtin nainen ei kuitenkaan katso ulos kuvasta tässä maalauksessa. Valolla on suuri merkitys Rembrandtin teoksessa; se määrittelee

<sup>568</sup>Hibbard 1983 (vrt. koko kirja)

<sup>569</sup>Asemissen; Schweikhart 1994, 84.

<sup>570</sup>White 1992, 240 kuva 89.

<sup>571</sup>Stepanow 1950, 110.

<sup>572</sup>Rubens – Retretin näyttelyjulkaisu, 78-79.

pinnat ja tilan ja luo tunnelman. Naisen kasvot kuvastuvat tummaa taustaa ja valaistua laajaa kaulusta vasten. Apostolissa valoa on käytetty samanlaisen tunnelman luomiseen ja kauluksen korvaa valkea parta. Kumpikin kuva korostaa luonnehdintaa, joka ei ole hämmentävää psykologista kuvausta vaan herkkää tunnistelua.<sup>573</sup>

Tohtori Cornelia Syre Münchenin Alte Pinakothekista oli näyttänyt kuvaa maalauksesta kollegalleen, flaamilaisen maalaustaiteen kuraattorille, mutta tehtävä osoittautui liian vaikeaksi. He eivät osanneet attribuoida teosta jollekin tietylle taiteilijalle.<sup>574</sup>

### **BAROKKI ALANKOMAISSA**

Alankomaiden pohjois- ja eteläosat kasvoivat erilleen 1500-luvun kuluessa, jolloin koko Alankomaiden alue oli uskonsotien näyttämönä. 1600-luvun flaamilaisesta taiteesta puhuttaessa tarkoitetaan maantieteellistä aluetta, johon kuului lähes koko nykyinen Belgia, lukuun ottamatta itäisimpiä ja eteläisimpiä seutuja, mutta sisältäen osia myös nykyisestä Pohjois-Ranskasta. Alankomaiden pohjoisosat vastasivat suunnilleen nykyistä Alankomaisen kuningaskuntaa, jota kutsutaan Hollanniksi. Hollannin alueet välttivät Espanjan valloituksen ja kehittyivät poliittisesti erilleen etelästä. Kirkot riisuttiin kalvinististen ihanteiden mukaisesti ylimääräisistä koristeista ja maalaustaiteessa painotettiin jälleen realismia ja yksinkertaista arkielämää.<sup>575</sup>

Espanjalaiset viranomaiset vaativat, että kaikkien eteläisten seutujen asukkaiden tuli joko kääntyä katolilaisuuteen tai lähteä. Tämä johti pakkosiirtolaisuuteen, muun muassa protestanttisiin Alankomaiden pohjoisosiin. Siirtolaisten joukossa muutti älymystöä, käsityöläisiä, kauppiaita ja taiteilijoita, minkä seurauksena etelä köyhtyi samalla, kun pohjoiset seudut rikastuivat. Tulokkaiden taidot ja pääoma vauhdittivat Amsterdamin nousua johtoasemaan Hollannin kultakaudella. Huolimatta Alankomaiden eteläosien kärsimästä verenvuodatukselta taiteet, erityisesti maalaustaide kohosivat uusiin saavutuksiin. Olihan paikallisilla taiteilijoilla taus-

<sup>573</sup>Maailman taidearteita 4 1969, 136-137.

<sup>574</sup>Cornelia Syren kirje Koivulahdelle 24.3.2000. HKA.

<sup>575</sup>Devisscher 1991, 16.

tanaan loistava perinne.<sup>576</sup> Flaamilainen taide ammensi tärkeimmät ulkopuoliset vaikutteensa Espanjan taiteesta ja vastauskonpuhdistuksesta. 1609 solmittiin Kahdentoista Vuoden Rauha Alankomaiden etelä- ja pohjoisosien välillä. Parantunut taloudellinen ilmapiiri lupasi hyvää kaupungin taiteilijoille. Vastauskonpuhdistuksen nimissä julistettiin kunnianhimoisia suunnitelmia kirkkojen rakentamiseksi ja koristamiseksi.<sup>577</sup>

Italian saavutukset herättivät runsaasti huomiota Alankomaissa ja taiteelliseen koulutukseen kuului usein Italiassa vietetty päätösjakso. Alppien eteläpuolella vietetyllä ajalla oli ratkaiseva merkitys nuorten alankomaalaisten taiteilijoiden tyylin kehitykselle. Palattuaan Alankomaihin, he siirsivät oppilailleen etelässä oppimaansa.<sup>578</sup>

## **APOSTOLI JA SUURET MESTARIT**

### **Peter Paul Rubens**

Rubens (1577-1640) vietti lapsuutensa ja nuoruutensa Antwerpenissä ja sai klassisen koulukasvatuksen. Hän oli huomattavan laki- ja raatimiehen poika. Saatuaan koulun loppuun Rubens oleskeli jonkin aikaa jalosukuisessa perheessä oppiakseen aristokraattiset tavat ennen kuin aloitti taideopintonsa. Mestarikirjan Antwerpenin taiteilijakillasta hän sai vuonna 1598. Kaksi vuotta myöhemmin Rubens matkusti Italiaan, jossa työskenteli Mantovan hovissa. Hän palasi Antwerpeniin vuonna 1609. Arkkiherttuapari, Albert ja Isabella, nimitti taiteilijan hovimaalarin virkaan.<sup>579</sup>

Uransa alussa Rubens keskittyi enimmäkseen tekemään kopioita muiden maalauksista. Italian kaudellaan, 1600-luvun alussa, hän ihaili Tizianoa, Veronesea, Tintorettoa, Taddeo Zuccaroa ja Jacopo Bassanoa.<sup>580</sup> Roomassa viettämänään aikana Rubens omaksui pysyviä vaikutteita aikalaisensa Caravaggion taiteesta. Rubensin teoksissa yhtyvät italialainen mahtipontisuus ja flaamilainen realismi, sekä erinomainen taito käsitellä valoa. Hänen tuotantoaan leimaa katolinen humanis-

<sup>576</sup>Ibid.

<sup>577</sup>Devisscher 1991, 19.

<sup>578</sup>Devisscher 1991, 16.

<sup>579</sup>Devisscher 1991, 17-19.

<sup>580</sup>Phaidon Encyclopedia of Art and Artists, 592-593.

mi.<sup>581</sup> Rubensin maalauksille on ominaista väkevä aistillisuus ja tuottelias mielikuvitus. Taiteilija hylkäsi pyramidin muotoon perustuvan sommittelun. Rubens keskittyi sekä mytologisissa että pyhissä aiheissa henkilöhahmojen realismiin. Monet hänen uskonnollisista teoksistaan oli maalattu jesuiittojen kirkkoihin. Rubens pyrki uskonnollisissa teoksissaan historialliseen tarkkuuteen raamatullisten aiheiden kuvaamisessa. Hän poisti pyhimysten kuvista ylimääräiset tai kuvitteelliset yksityiskohdat.<sup>582</sup>

Taiteilija teki tutkielmia elävästä mallista yksittäisiä hahmoja varten. Lopullinen teos rakentui enemmän värin ja valon kuin viivan varaan. Rubens aloitti työn yleensä nopealla luonnoksella, jonka hän teki lyijykynällä, ruskealla musteella ja laveeraamalla. Joskus hän lisäsi lyhyitä merkkejä koskien väriä tai valoa. Joissakin tapauksissa Rubens maalasi ensimmäisen luonnoksensa grisaille paneelille, erityisesti suuria maalaussarjoja varten. Seuraava vaihe oli valmistaa väritetty ja yksityiskohtainen malli tai öljyluonnos, joka esiteltäisiin asiakkaalle. Tämän tavan Rubens oli omaksunut 1500-luvun lopun venetsialaisilta taiteilijoilta.<sup>583</sup>

Rubens käytti mieluiten puupaneelia maalatessaan, mutta maalasi myös kankaalle. Taiteilija oli innovatiivinen pohjustuksen teossa. Hän levitti ensin hyvin ohuen kellertävän ruskean maalin epätasaisesti pohjalle pitkinä diagonaalisina vetoina ylhäältä oikealta vasemmalle alas. Pohjustus antoi värieffektejä lopulliseen työhön. Hän teki hyvin vähän aluspiirroksia. Sen sijaan hän hahmotteli pitkälle viimeistellyn luonnoksen, modellon. Kompositio luonnosteltiin ohuella, juoksevilla maalilla. Tästä alkoi värien lisääminen maalaukseen. Vaaleat värit maalattiin paksuina värikerroksina, jotta ne peittäisivät pohjustuksen ja varjot maalattiin ohuesti päälle.<sup>584</sup> Rubens käytti hyvin yleisesti lämmintä punaruskeaa väriä. Joissakin teoksissa hän maalasi ensin taustan ja etualan varjostukset samalla värillä samankaltaisesti.<sup>585</sup>

<sup>581</sup>Beckett; Wright 1997, 186.

<sup>582</sup>Devisscher 1991, 19.

<sup>583</sup>Vlieghe 1996, Rubens.

<sup>584</sup>Morrall 1988, 15.

<sup>585</sup>Morrall 1988, 30.

### Rubensin työhuone

Pian palattuaan Italiasta, Rubens perusti työhuoneen. Hän rakennutti 1616-1621 itselleen suuren talon ateljeineen Antwerpeniin. Monet nuoret maalarit halusivat hänen oppilaikseen. Työ työhuoneessa perustui traditionaaliseen italialaisten renessanssiaikaisten työhuoneiden työnjakoon luovan mestarin, oppilaiden ja harjoittelijoiden välillä. Oppilaat ja harjoittelijat avustivat mestaria eri tasoilla ja esitivät vaihtelevaa osaa mestarin kompositioiden toteutuksessa. Yhteistyö Rubensin ja hänen assistenttiansa välillä oli niin läheistä, että on usein vaikea erottaa heidän kättensä jälkeä toisistaan. Kuitenkin aikalaisdokumentit vetävät selvän eron kokonaan Rubensin itsensä toteuttamien töiden ja oppilaiden töiden välille.<sup>586</sup>

Rubensin kyky laatia kohteesta nopeasti pieni täydellinen luonnos antoi hänelle mahdollisuuden siirtää suuren osan tilauksista avustajakunnan tehtäväksi. Vuoden 1614 jälkeen apulaisten panos tuli yhä tärkeämmäksi.<sup>587</sup> Rubensin assistentit maalasivat kukin omaa teostaan tai sen osaa, jonka Rubens oli ensin hahmotellut liidulla ja siveltimenvedoilla. Oppilaiden tehtyä öljyvärityöt valmiiksi, Rubens antoi omalla siveltimellään teoksille loppusilauksen. Tuotanto oli niin tehokasta, että hänen ateljeetaan on verrattu tehtaaseen. Rubens valvoi työhuoneensa toimintaa tiukasti.<sup>588</sup>

Eräs työhuoneassistentin päätehtävistä oli kopioida mestarin alkuperäisiä teoksia. Teokset, joita "monistettiin" tällä tavalla, olivat lähinnä mytologisia tai allegorisia kohtauksia ja hartauskuvia, ei viralliseen tarkoitukseen aiottuja. Tällaista harjoitusta sovellettiin myös muotokuvaan, erityisesti prinssien ja muiden jalosukuisten, joista voitiin tehdä haluttaessa kopioita Rubensin omistukseen. Jotkut prototyypeistä maalattiin suoraan elävästä mallista, mutta myös tässä tapauksessa ensimmäinen vaihe oli tavallisesti liitupiirustus. Hankalampiin muotokuvaan, kuten ryhmämuotokuvaan, ja uskonnollisiin ja mytologisiin kompositioihin Rubens teki myös pienen öljyluonnoksen.<sup>589</sup> Hän maalasi tai piirsi jatkuvasti anatomisia yksityiskohtia omaa ateljeetaan varten. Useita hienoja Rubensin ihmisen pää - luonnoksia on säilynyt. Näyttää siltä, että anatomiset harjoitelmat liidulla on

<sup>586</sup>Vlieghe 1996, Rubens.

<sup>587</sup>Baudouin 1977, 98-100.

<sup>588</sup>Morrall 1988, 14.

enimmäkseen tehty Rubensin varhaisempina vuosina. Hän kuitenkin jatkoi niiden hyödyntämistä myöhemmin, koska tällaista esiharjoitelmien varastoa pidettiin py-syvästi hänen työhuoneessaan.<sup>590</sup>

Rubens vapautettiin arkkiherttuallisella oikeudella ilmoittamasta oppilaidensa nimiä. Siitä huolimatta useiden nimet tiedetään: Deodaat del Monte, Anthonis van Dyck, Justus van Egmont, Franz Wouters ja Willem Panneels.<sup>591</sup> Rubensin lahjakkain oppilas ja assistentti oli van Dyck, joka työskenteli itsenäisenä taiteilijana hänen kanssaan eri toimeksiannoissa 1618-1620. Rubens jatkoi yhteistyön tekemistä nuorempien itsenäisten taiteilijoiden kanssa, erityisesti 1630-luvulla, jolloin hänellä oli suurikokoisia toimeksiantoja, jotka piti toteuttaa lyhyessä ajassa. Lähes kaikki tärkeät antwerpeniläiset historiamaalarit avustivat häntä näissä töissä. Näiden taiteilijoiden johtohahmona toimi Jacob Jordaens, joka myös viimeisteli joitakin maalauksia, jotka jäivät kesken Rubensilta tämän kuollessa.<sup>592</sup> Rubens joutui satunnaisesti turvautumaan sellaisten erikoistuneiden kollegoidensa apuun, jotka maalasivat taustoja tai alempiarvoisia erikoisuuksia. Tällainen käytäntö oli ollut tapana alankomaalaisissa työhuoneissa 1500-luvun alusta lähtien.<sup>593</sup>

### **Caravaggio/Michelangelo Merisi**

Caravaggio (1573-1610) oli ensimmäinen taiteilija, joka käytti voimakkaita valon ja varjon kontrasteja. Caravaggion suora vaikutus taiteeseen oli lyhyt, vaikkakin intensiivinen ja rajoittui hänen välittömiin seuraajiinsa, joista useat olivat ulkomaalaisia ja työskentelivät Roomassa. Hänen työnsä epäsuorat seuraamukset Euroopan taiteeseen olivat laajalle ulottuvat. Caravaggion taiteen vaikutukset näkyivät muun muassa suurten hollantilaisten ja flaamilaisten taiteilijoiden teoksissa. Kuitenkaan läheskään jokainen näistä taiteilijoista ei ollut koskaan nähnyt aitoa Caravaggion teosta, vaan vaikutteet olivat siirtyneet epäsuorasti. "Korkeamman" taiteen ohella Caravaggion innovaatiot levisivät jopa asetelmien ja genre -maalauksen alueelle. Toisaalta Caravaggio ei yksin ollut vastuussa rajuudesta ja tummuudesta 1600-luvun maalaustaiteessa; oli muitakin keinoja luoda vahvoja

---

<sup>589</sup>Ibid.

<sup>590</sup>Vlieghe 1996, Rubens.

<sup>591</sup>Ibid.

<sup>592</sup>Ibid.

<sup>593</sup>Ibid.

valon ja varjon kontrasteja. Tällaisia olivat sivellintyöskentely ja värit, jotka olivat peräisin 1500-luvun venetsialaisesta taiteesta. Napolilaiset taiteilijat käyttivät caravaggiolaista chiaroscuroa pehmenettynä hieman vapaalla barokin sivellintekniikalla ja vaihtelevilla puolivaloilla. Caravaggion vaikutukset näkyvät muun muassa Rembrandtin teoksissa, mutta hänen teoksissaan näkyy myös venetsialaisten renessanssimaalarien vaikutus. Kuten Caravaggiokin Rembrandt pyrki keskittämään valon komposition keskellä oleviin muotoihin ja jättämään taustan tummaksi. Mutta siinä, missä Caravaggion tummuus on tilaa kieltävä, on Rembrandtin tummuus tilaa luova.<sup>594</sup>

Caravaggion maalauksissa figuurit ovat tavallisesti keskittyneet etualan tasolle. Hän alkoi käyttää tällaista uudenlaista tapaa sijoitella figuurinsa jo ennen 1600-lukua, vaikka olikin monella tapaa esibarokin taiteilija. Lähes kaikissa hänen maalauksissaan tausta on suljettu pois tummuuden avulla, jättäen ainoastaan pienen tila etualalta figureille. Tunnetilat, liike ja vartaloiden fyysinen realismi kiinnittävät katsojan huomion. Samaa kaavaa käyttivät toistuvasti Caravaggion ohella muutkin barokin ajan taiteilijat, kuten Carraccin veljekset, Rubens, van Dyck ja Rembrandt.<sup>595</sup>

## YHTEENVETO

Vertailevan tutkimuksen perusteella vaikuttaa siltä, että Toivolan kokoelman teos on flaamilaisen tai hollantilaisen 1600-luvun taiteilijan maalaama. Taiteilija on saanut vaikutteita Rubensilta, mutta tutustunut myös italialaiseen taiteeseen, kuten monet 1600-luvun flaamilaisista ja hollantilaisista taiteilijoista. Uskonnolliset aiheet olivat yleisempiä katolilaisessa Flanderin tasavallassa. Protestanttisessa Hollannissa alttaritauluja tai muita isokokoisia uskonnollisia maalauksia tilattiin harvoin. Kysymyksessä voisi siis pikemminkin olla flaamilainen taiteilija kuin hollantilainen.

Apostoli-maalauks on luonnos jotakin suurempaa työtä, tilaustyötä, varten. Tilaustyö viittaa yleensä itsenäiseen taiteilijaan, mestariin. Apostoli on suuremman teoksen yksityiskohta. Koska teoksessa ei ole attribuuttia, on lähes mahdotonta

<sup>594</sup>The History of Art, 633.

<sup>595</sup>The History of Art, 607.



varmuudella sanoa, kuka maalauksen henkilö on. On kuitenkin mahdollista, että kyseessä on apostoli Pietari. Teos ei ole muotokuva, vaikka mies onkin kuvattu muotokuvamaiseen tyyliin melko ilmeettömäksi, arvokkaaksi ja staattiseksi. Olemuksessa on piirteitä, jotka erottavat teoksen muotokuvasta. Kuvasta puuttuvat henkilön arvoon ja persoonaan viittaavat vihjeet. Sen lisäksi asu ei vastaa 1600-luvun pukeutumista, kun taas apostoliin punainen viitta sopii hyvin. Myös hiukset ja parta viittaavat apostolin prototyyppiin, eivätkä vastaa 1600-luvun muotia. Tumma eleetön tausta oli tyyppillinen 1600-luvun maalauksille, varsinkin muotokuville. Apostolin tumma tausta taas on ymmärrettävä, koska teos selvästikin on luonnos. Lopullisen, suuremman teoksen tausta voi olla hyvinkin erilainen kontekstista riippuen.

Ajoituksen 1600-luvulle varmistaa paitsi edellä mainittu kuvatyyppi, myös konservaattorin lausunto, josta käy ilmi, että teos on vuorattu. Siinä on myös asianmukaiset ajanmerkit, kuten krakelluuri, patina, ja restaurointimaalaukset. Alkuperäisiä, käsintehtyjä nauloja on vielä kiinni alkuperäisessä kankaassa, vaikka kiila-kehys onkin vaihdettu. Ajoitusta ei siis myöskään konservaattorin mukaan ole syytä epäillä. Myös monet asiantuntijalausunnot tukevat ajoitusta.

Rubensin ateljeen tekemä Ambrogio Spinolan muotokuvan luonnos muistuttaa huomattavan paljon Toivolan kokoelman Apostolia (KUVA 68). Katse on hyvin samanlainen. Kasvojen ja nenän muoto, sekä nenän ja kulmien kaari ovat lähes identtiset. Ihon väri on punertava, valo on lämmin, kellertävä ja tulee vasemmalta yläviistosta. Henkilö on hieman kääntyneenä vasempaan. Tausta on tumma. Silvehtimenkäyttö on pehmeää ja tarkkaa ja teoksessa on tiettyä harmoniaa. Kyseinen Spinolan päätä esittävä luonnos liittyyneen niin sanottujen juhlamuotokuvien tekemisen yhteyteen. Teos on autenttinen, elävän mallin mukaan tehty esityö, jonka pohjalta mahdolliset muotokuvat maalattiin. On myös mahdollista, että luonnos on jossain määrin idealisoitu henkilötutkielma Ambrogio Spinolan kasvopiirteistä ja lienee tehty vain Rubensin ateljeen omaan käyttöön. Maalaus on signee-raamatton.<sup>596</sup>

<sup>596</sup>Rubens - Retretin näyttelyjulkaisu, 120.

Testamentin mukaan Apostolia epäiltiin tsekkiläiseksi maalaukseksi. Todennäköisesti maininta tarkoittaa hankintapaikkaa. Böömissä heräsi jo varhain kiinnostus 1600-luvun flaamilaiseen maalaustaiteeseen, varsinkin sen suuren mestarin Peter Paul Rubensin taiteelliseen tuotantoon. Rubensin ja hänen oppilaidensa sekä seuraajiensa taiteella oli merkittävä sijansa lukuisissa 1600- ja 1700-luvun böömiläisten aatelissukujen taidekokoelmissa. Mielenkiintoista on, että suuri osa näistä, usein hyvin merkittävistäkin töistä hankittiin suoraan Alankomaista. Myyjänä oli kuuluisan antwerpeniläisen Guillerm Forchondtin taideliikkeen Wienin sivuliike. Eräs liikkeen uskollisimpia böömiläiseen aatelistoon kuuluvia asiakkaita oli kreivi Franz Anton Berckel von Dubé. Hän osti 1600-luvun loppupuolella useita Rubensin teoksia. Myös monet muut böömiläiset aateliset ostivat Rubensin maalauksia Forchondtin liikkeestä. Tsekkiläisten taidemuseoiden ja linnojen kokoelmissa on yhä monia merkittäviä Rubensin ja varsinkin hänen piiriinsä kuuluneiden mestareiden töitä. Tällaisia taiteilijoita ovat Anthonis van Dyck, Cornelis Schut, Jan Boeckhorst, Erasmus II Quellinus, Jan Cossiers, Frans Wouters, Theodor van Thulden, Abram van Diepenbeck, Jan van Thosin ja monet muut.<sup>597</sup>

Vuonna 1637 Rubensin ateljee sai Böömistä suuren alttaritaulun tilauksen. Kun tätä Pyhän Tuomaan marttyyrikuolemaa esittävää pääalttaritaulua vihittiin 1639, tilaisuutta kunnioitti läsnäolollaan Böömin aatelisto, johon kuului myös Colredo-Mannsfeld -suku. Rubensin dramaattinen kuvaus Pyhän Tuomaan viimeisistä hetkistä vaikutti myös tsekkiläisen barokkitaiteen samanaiheisiin maalauksiin. Tämä ilmenee Michael Leopold Willmannin tuotannossa, jossa näkyy Rubensin ohella van Dyckin ja Rembrandtin taiteen voimakas vaikutus. Willman maalasi useita alttaritauluja ja toisintoja Rubensin maalauksista. Voisiko Toivolan teos olla Willmanin luonnos? Kuvamateriaalin puutteessa emme voineet tutustua hänen tai hänen tsekkiläisten kollegojensa tuotantoon. Grafiikan jäljennösten ohella Rubensin taidetta tekivät Böömissä tunnetuksi lukemattomat mestarin alkupe räistyöt sekä hänen maalaustensa ateljeetoisinnot ja niistä myöhemmin tehdyt kopiot. Rubensin taide nautti suurta suosiota paikallisten taiteenkeräilijöiden keskuudessa. Heistä mainittakoon erityisesti Rudolf II, saksalais-roomalainen keisari, jonka taidekokoelmiin kuului useita Rubensin töitä.<sup>598</sup>

<sup>597</sup> Slavicek 1991, 105.

<sup>598</sup> Slavicek 1991, 104.

Rubensin öljyväriluonnokset olivat arvostettuja kerääjäpiireissä jo taiteilijan omalla aikana. Yhtäläillä niiden kauneuden vuoksi kuin myös siksi, että ne olivat epäilyksettä Rubensin oman käden tekemiä, toisin kuin monet hänen valmiista töistään.<sup>599</sup> Apostoli-maalaukset ei ole Rubensin itsensä tekemä. Mestarin maalauksissa valokohdat ovat voimakkaampia, kasvoissa on enemmän elävyyttä ja ikä näkyy juonteina. Toivolan Apostolin kasvot ovat hieman liian sileät ollakseen Rubensin kädenjälkeä. Apostoli-maalauksen taiteilijalla on kuitenkin joku yhteys Rubensiin, sillä teoksessa on poikkeuksellisen runsaasti yhtäläisyyksiä hänen tuotantonsa.

On mahdollista, että Apostoli on Rubensin tsekkiläisen seuraajan maalaama. Teos voi yhtä hyvin olla Rubensin flaamilaisen oppilaan tai seuraajan maalaama. Tätä tukevat maalauksen tekniset ja tyyllilliset yhteneväisyydet Rubensin työhuoneen tuotosten kanssa, sekä tutkielman laadukkuus. Rubensin työhuoneella oli suuri varasto luonnoksia ja tutkielmia työhuoneen omaa käyttöä varten. Lisäksi työhuoneelta tilattiin paljon suurikokoisia uskonnollisaiheisia maalauksia, joiden maalaamiseen oppilaat ahkerasti osallistuivat.

Toivolan kokoelman teos on signeeraamaton. Tämä ei ole epätavallista 1600-luvun maalauksille. Myöskään Rubens ei käytännöllisesti katsoen koskaan signeerannut töitään.<sup>600</sup>

Jatkotutkimuksen kannalta olisi tärkeää ottaa kontakteja eurooppalaisiin museoihin ja yliopistoihin, joissa on alankomaalaisen taiteen tuntemusta ja tutkimusta. Flaamilaista taidetta löytyy runsaasti esimerkiksi Eremitaasin kokoelmista. Alankomaisen taiteen asiantuntemusta löytyy muun muassa Haagista ja Amsterdamista. Ensiarvoisen tärkeää olisi päästä itse tutustumaan monipuolisiin alankomaalaisen taiteen kokoelmiin. Olisi mielenkiintoista myös päästä vertaamaan Apostoli-maalauksia Rubensin tsekkiläisten seuraajien maalauksiin. Jatkossa kysymykseen tulisivat lisäksi röntgen-tutkimus ja pigmenttianalyysi.

<sup>599</sup>Morrall 1988, 38.

<sup>600</sup>Baudouin 1977, 100.

## MOOSES JA ISRAELIN KANSA MATKALLA LUVATTUUN MAAHAN

Inventointinumero: KTM 384  
 Aikaisempi nimi: Hengellinen kokoontuminen  
 Tekijä: Mihály Munkácsy/Lieb (attr.)  
 Alkuperämaa: Unkari  
 Ajoitus: 1868  
 Tekniikka/materiaali: öljy kankaalle  
 Koko: 32x45 cm  
 (KUVAT 69-70)

### KONSERVOINTITUTKIMUS

Mooses ja Israelin kansa matkalla luvattuun maahan –maalauksen väripinta on krakelloitunut. Paljaalla silmällä erottuu epäsäännöllistä väripinnan halkeilua, eniten etualalla makaavien alastomien naisten välissä olevalla tummanpunaisella väri-  
 vyöhykkeellä. Lisäksi mikroskoopilla katsottaessa näkyy, että koko väripinta on täynnä hyvin pientä krakelluuria. Suurimpien paljaalla silmällä erottuvien halkeamien väliin on mennyt lakkaa. Tämä viittaa siihen, että lakka on uudehkoa. Lakka on paksumpaa väripinnan koloissa ja kellastunutta. UV-kuvassa näkyy, miten lakka on leveinä vetoina pystysuunnassa vedetty epätasaisesti pinnan yli. Tummemmat vyöhykkeet ovat paksumpia lakkakerroksia. Impasto on tiheää, eikä ole vaurioitunut.<sup>601</sup>

Maalaus on alkuperäisissä kiilakehyksissään. Ylimääräisiä naulanreikiä ei kehyksen reunoissa näy. Kangas on ohut ja kääntöpuolelta tummunut kuvan väri-  
 vyöhykkeitä seuraten. Kiilakehyksen profilointi on aiheuttanut pientä murtumalinjaa kankaaseen lähinnä vasemmalle ja yläreunaan noin 2 cm:n päähän reunasta. Alalaita on hieman deformatunut, koska kiilakehyksen ja kankaan väliin oli keräytynyt roskaa, muun muassa kuusen neulasia.<sup>602</sup>

Pohjustus on hyvin ohut. Joissakin kohdissa kankaan kudus näkyy selvästi värin alta. IR-kuvissa on havaittavissa joitakin vetoja, jotka mahdollisesti ovat alushahmotelmaa (vrt. vasemman alakulman epämääräiset hahmot). Maalaus on kuitenkin luonnoksenomainen, eikä aluspiirroksen puuttumisenkaan olisi epätaval-

<sup>601</sup> Konservointiraportti, Martiskainen/Vikström 24.9.1999. TA. KTM.

<sup>602</sup> Ibid.

lista. Tummempina UV-kuvassa erottuu myös joitakin ääriiviivoja värialueiden rajakohdissa. Mikroskoopilla katsottuna ne ovat kuitenkin samanaikaisia muun maalauksen kanssa ja näkyvät vain pigmenttierojen vuoksi tummempina (kahden etualalla vaunuissa lepäävän hahmon päät). Mikroskoopilla tarkasteltuna värissä erottuu kauttaaltaan hyvin pieniä tummia pisteitä. Maalaukselle tehtiin värinkiinnitys ja puhdistus. Irtoava lika oli kellertävää. Teoksen ajoitus 1800-luvulle pitää konservaattoreiden mielestä paikkansa.<sup>603</sup>

(KUVAT 71-72)

## TEOSKUVAUS

Teos kuvaa ihmisjoukkoa erämaassa. Joukko on pysähtynyt punapukuisen johtajansa taakse. Joukko koostuu punapukuisesta, turkoosipukuisesta ja valkopukuisista miehistä sekä kameleista. Karavaanin kulkusuunta on diagonaalisesti oikealta vasemmalle.

Oikealla etualalla on toinen ryhmä, joka koostuu kahdesta maassa makaavasta, alastomasta naisesta, joiden välissä on kapaloitu vauva. Toinen naisista nojaa vankkureihin, joilla lepää valkopukuisia vanhuksia. Vankkurien takaa näkyy härkien sarvekkaita päitä.

Maasto on väritöntä, tasaisen vaalean kellertävän ruskean sävyistä, ilman suurta vaihtelua. Sävyerot tulevat lähinnä varjoista. Siveltimevedot ovat lyhyitä ja leveitä ja niiden suunta on enimmäkseen vaakasuora. Taustalla, oikealla näkyy vuoria tai kallioita. Missään ei ole vihreää merkinä puista tai ruohosta.

Taivas on enimmäkseen lämpimän vaalean ruskea. Vasemmassa yläreunassa pilkahtelee hieman vaalean turkoosin sinistä kuin harson takaa. Maalauksessa on lämmintä, kellertävänpunertavaa valoa, joka kertoo auringosta ja helteisestä säästä. Taiteilija on vanginnut hyvin erämaan valon ja tunnelman, sekä lämmön. Punapukuinen mies, luultavasti Mooses, fetsi päässään, seisoo hieman kuvan keskustasta vasempaan. Miehen puku on voimakkaan punainen. Sekä aluspuku, että viitta ovat samaa punaista, niin myös fetsi. Puvun laskokset on luonnosteltu melko

---

<sup>603</sup>Ibid.

pitkälle valoineen ja varjoineen. Miehellä on harmaa parta ja takaa pitkähköt harmaat hiukset. Väripinnat muodostavat miehen ääriiivat muualla paitsi käsissä, jotka on rajattu karkeasti harmaalla. Mooseksen vartalo on kääntyneenä hienoisesti vasempaan, kasvot puoliprofiilissa myöskin vasemmalle kääntyneinä. Mooses osoittaa oikealla kädellään etusormi pystyssä ylös vasemmalle yläviistoon jotakin, jota emme kuvassa näe. Mooseksella on vasemmassa kädessään avoin kirjakäärö, johon valo osuu tehden sen hyvin valkoiseksi. Hänen ilmettään on vaikea tulkita, koska taiteilija ei ole luonnostellut teokseensa kasvojen yksityiskohtia.

Mooseksen takana, hieman kauempana, päätellen henkilöiden huomattavasti pienemmästä koosta, seisoo kolmen miehen ryhmä. Yhdellä miehistä on turkoosi asu (aluspuku ja viitta). Myös tämän puvun laskokset valoineen ja varjoineen on pitkälle luonnosteltu ja väri säilyy kauniin tasaisena. Mies on todennäköisesti Mooseksen veli Aaron. Hän kannattelee vasemmalla kädellään viittansa laskoksia. Aaronin vierellä on kaksi henkilöä, jotka vaikuttavat palvelijoilta. Toinen heistä pittelee käsivarsillaan vaaleaa vaatetta kuin tarjoten sitä Aaronille. Kaikki ryhmän henkilöt on karkeasti luonnosteltu. Tämän ryhmän takana on ainakin yksi kameli, kamelinajaja selässään. Kamelilla on suitset päässään, vieläpä melko tarkasti piirretyt, ja kamelin sivulta riippuu jonkinlainen valkoinen vaate, jonka merkitys jää pimentoon. Vaatteesta riippuu koristeellisia tupsuja. Takana oleva eläin, mahdollisesti elefantti, näkyy vain tummana varjona, kuten myös sen ajaja. Turbaanipäinen kamelinajaja vaikuttaa tummaihoiselta.

Hieman taaempana, kamelin takapäin kohdalla, seisoo toinen ryhmä ihmisiä. Nämä ovat pukeutuneet vaaleisiin asuihin ja heistä ensimmäisellä on kädessään jokin kirjan tyyppinen esine. Eräs ryhmän miehistä levittää käsiään kuin ihmetellen. Tämän ryhmän henkilöt on jostain syystä kuvattu kooltaan suurempina kuin Aaronin ryhmän henkilöt. Tämä merkitsisi, että heidän pitäisi olla lähempänä Moosesta kuin Aaronin ryhmän. Ilmeisesti taiteilija on tietoisesti tai tiedostamattaan tehnyt perspektiivivirheen.

Lähes kaikki maalauksen figuurit katsovat Mooseksen osoittamaan suuntaan. Tämä selviää vartaloiden ja päiden asennoista, vaikka kaikkien henkilöiden kasvot ovatkin artikuloimattomat. Kauempana karavaanissa on vielä runsaasti kasvotto-

mia, valkoasuisia henkilöitä, joiden sukupuolta on mahdoton sanoa. Kaikki näyttävät kuitenkin pysähtyneen kuuntelemaan ja katsomaan. Aivan maalauksen etualalla vasemmalla näkyy epäselvä hahmotelma; todennäköisesti kysymys on rökkiöstä harmahtavia kiviä.

Etualalla olevat alastomat naiset loikoilevat maassa rauhallisen oloisina. Toinen heistä on kuvattu edestä päin, toinen taas takaa. Naisten asennot ja vartalot ovat aistikkaan sulokkaat. Ääriviivat ovat voimakkaat, ruskeasävyiset ja valo ja varjostukset iholla on tehty taidokkaasti, joskin luonnosmaisesti. Edestä kuvattu nainen näyttää nojaavan takanaan oleviin vankkureihin. Naisten keskellä maassa makaa valkoisiin kapaloitu pieni lapsi, joka on todennäköisesti edestä päin kuvatun naisen lapsi. Naiset ovat nuoria hoikista, kiinteän muodokkaista vartaloista päätellen.

Naisten vieressä olevissa suuripyöräisissä vankkureissa on kaksi valkopukuista vanhusta, mies ja nainen. Mies on makuuasennossa ja hieman pelästyneen näköinen vanha nainen tukee hänen päätänsä. Vankkureiden suuressa pyörässä näkyvät puolien viivat, jotka taiteilija on siihen luonnostellut.

Maalaus on jaettu valon ja varjon alueeseen siten, että Mooses ja hänen perässään tuleva karavaani ovat valoisalla vyöhykkeellä. Varjoon taas jäävät alastomat naiset ja lapsi, sekä vankkureissa makaavat vanhukset. Saattaa olla, että taiteilija on hakenut tällä jännitettä ja syvyyttä teokseen. Valon ja varjon kontrasti saattaa symboloida myös hyvää ja pahaa, pyhää ja epäpyhää. Valo korostaa keskeisiä hahmoja ja varjo vähemmän merkitystä omaavia.

Mielenkiintoinen seikka on figuurien asujen väritys. Vain kahdella henkilöllä on värillinen asu. Se korostaa heidän asemaansa ja merkitystään joukon keskeisinä hahmoina. Heidän asunsa toimivat teoksen värillisinä fokuksina.

Vaikuttaa siltä kuin teoksesta puuttuisi olennainen elementti, joka kertoisi katsojalle, mistä Mooseksen ja Israelin kansan matkan tapahtumasta on kysymys. Näkevätkö vaeltajat Siinain vuoren, Jumalan naamioituneena pilvipatsaaksi vai jonkun muun ihmeen? On myös mahdollista, että maalaus on vain osaluonnos josta-

kin suuresta teoksesta. Tämä selittäisi tärkeän elementin puuttumisen.

## **IKONOGRAFIAA**

Teoksen ikonografinen arviointi on vaikeaa. Voidaan kuitenkin päätellä joukkoa johtavan punapukuisen miehen kädessä olevasta kirjakääröstä, että henkilö on Mooses. Hän on kohottanut kätensä osoittaakseen jotakin, mitä haluaa muidenkin näkevän. Punainen puku Mooseksen yllä symboloi hänen pyhyyttään ja arvoaan. Seuraavana arvoasteikossa on figuuri, jolla on turkoosi puku. Tämä henkilö on todennäköisesti Mooseksen veli, Aaron, jonka tehtäväksi jäi saattaa Israelin kansa perille Luvattuun maahan. Muut figuurit karavaanissa ovat pukeutuneet valkoisiin vaatteisiin.

Kaksi maassa makaavaa alastonta naista ja kapaloitu lapsi ovat symbolisia. Ne kuvaavat paitsi hedelmällisyyttä, myös elämän jatkuvuutta ja kansan lisääntymistä. Naiset, lapset ja vanhukset voidaan käsittää kolmeksi sukupolveksi. Näin on haluttu kuvata vaelluksen kestoa. Alastomilla naisilla on myös toinen merkitys, joka liittyy 1800-luvun boudoir-taiteeseen. Tämä merkitys on erotiikka, joka on ikään kuin "piilotettu" jaloon aiheeseen.

Mooses oli juutalaisten suuri johtaja, lainsäätäjä ja heidän institutionaalisen uskonsa perustaja. Hän oli myös Aaronin veli. Exodus kertoo, kuinka Mooses johti juutalaiset pois Egyptin vankeudesta ja kuinka hän vastaanotti Kymmenen Käskyä Jumalalta. Niiden Vanhan Testamentin figuurien joukossa, joiden kirkko näki edeltävän Kristusta, Mooses oli johtava hahmo. Hän ohitti jopa Daavidin. Mooseksen ja Kristuksen elämän tapahtumista kirkko on löytänyt useita rinnakkaisilmiöitä. Joissakin konteksteissa taas Mooses on nähty Pyhän Pietarin edeltäjänä. Mooses kuvataan tavallisesti patriarkaaliseen tyyliin valkopartaisena vanhempana miehenä, jonka pitkähköt hiukset valuvat olkapäille. Mooseksen nuoruuden kuvuksissa hän kuitenkin on parraton. Valon säteet versovat kuin sarvet joka puolilta hänen päätänsä. Itse asiassa keskiajan ja varhaisrenessanssin taiteilijat laittoivat hänen päähänsä jopa oikeat sarvet. Tämä traditio oli peräisin sanan cornutum, sarvekas, käytöstä Vulgatassa kuvaamaan Mooseksen kasvoja, kun tämä laskeutui Siinain vuorelta Laintaulujen kanssa: "hänen kasvojensa iho säteili". Keskiajan latinan kielessä sana merkitsi myös "valon säteiden leimahdus" ja "sädekehän



saanut". Muita Mooseksen attributteja ovat hänen sauvansa ja laintaulut.<sup>604</sup>

## TUTKIMUSPOLKU

Testamentissa teoksesta käytettiin nimeä Hengellinen kokoontuminen. Siinä oli myös merkinnät: ei signeerausta, öljyväri, unkarilainen, 1800-luku?<sup>605</sup> Lähtötilanne näytti tämän teoksen kohdalla muita lupaavammalta siitä syystä, että teoksen takana, kiilakehyksessä oli taiteilijan nimi: Michael Lieb 1868. Saimme selville taiteilijabiografioista, että Lieb on yhtä kuin Mihaly Munkácsy, unkarilainen 1800-luvulla elänyt taiteilija. Nimi ei kuitenkaan ole tae teoksen aitoudesta. Oli tutustuttava Munkácsyn tuotantoon ja verrattava Toivolan kokoelman teosta siihen. Kai Kartion mukaan Lieb eli Munkácsy oli merkittävä unkarilainen taiteilija, joka sai mainetta muuallakin Euroopassa. Kartion mielestä Toivolan kokoelman teos on aito Munkácsyn luonnos.<sup>606</sup> Kalevi ja Kaarina Pöykkö olivat tutustuneet Mihály Munkácsy tuotantoon Unkarin matkoillaan. He olivat teoksen nähtyään sitä mieltä, että kysymyksessä on melko varmasti Munkácsyn teos. He kertoivat vierailleensa muun muassa Munkácsy-museossa Unkarissa ja nähneensä taiteilijan tuotantoa melko laajasti. Tumma kausi oli Munkácsyn tuotannossa keskeisellä sijalla, mutta alkukauden töissä, kuten tämä, ei ollut tummia värejä.<sup>607</sup> Jukka Ervamaa oli sitä mieltä, ettei teoksen aitoutta ole syytä epäillä.<sup>608</sup>

Muutimme maalauksen nimen, koska aihe mielestämme esitti paremminkin Moosesta ja Israelin kansaa matkalla autiomaassa. Hanna Pirinen oli kanssamme samaa mieltä siitä, että teoksessa saattaisi olla kysymys Mooseksen ja Israelin kansan vaelluksesta autiomaassa.<sup>609</sup> Annika Waenerbergin mielestä maalauksen kohdalla on kysymys uskonnollisesta historiamaalauksesta. Teos on niin sanotusti "alempiarvoinen" historiamaalauksena eli boudoir-maalauksena, mihin viittaavat teoksen oikeaan alalaitaan maalatut alastomat naisvartalot. Tämä oli suosittu suuntaus Ranskassa 1800-luvun puolivälissä. Teos on tyyliltään selvästi ranskalainen. Tuolloin tietyt taiteilijat suosivat teoksen diagonaalista jakoa, mistä tässäkin on

<sup>604</sup>Clark 1984, 213.

<sup>605</sup>Rakel Toivolan testamentti 7.11.1989. TA. KTM.

<sup>606</sup>Kai Kartion tiedonanto 17.2.1999.

<sup>607</sup>Kalevi ja Kaarina Pöykön tiedonanto 13.12.1999.

<sup>608</sup>Jukka Ervamaan tiedonanto 19.10.1999.

<sup>609</sup>Hanna Pirisen tiedonanto 11.3.1999.

kyse.<sup>610</sup> Myös Ojars Sparitiksen mielestä Toivolan maalaus edustaa ranskalaista klassismia. Teoksen kompositio on akateeminen. Alastomat naisvartaloit ovat merkki Pariisiin vaikutuksesta. Sparitiksen mielestä aiheena on Mooses kansansa kanssa erämaassa eli Exodus. Se, että teos on signeerattu kiilakehykseen voi olla merkki siitä, että kysymyksessä on luonnos.<sup>611</sup>

Zsuzsanna Bako Unkarin Kansallisgalleriasta kirjoitti, että Toivolan kokoelman maalauksen aihe on vieras Munkácsyn tuotannossa sekä varhais- että myöhäiskaudella. Hänen mielestään ei näin ollen ole kysymys unkarilaisen taiteilijan työstä tai jos on, on kyseessä Munkácsyn tekemä kopio toisen, ulkomaisen, taiteilijan teoksesta. Hänen ensimmäiset työnsä ovat vuodelta 1861, mutta nämä ovat piirustuksia, jotka on signeerattu nimellä Lieb tai Lieb Miska, ei saksalaisella etunimiversiolla Michael. Munkácsy saapui Pestiin 1863 ensimmäisen mestarinsa Elek Szamosyn suosituksen kanssa. Siitä alkoi hänen uransa. Ennen 1862 maalattuja öljymaalauksia ei häneltä tunneta, kuten ei myöskään mytologisia teoksia hänen varhaiskaudeltaan tai lapsuudestaan. Vuonna 1861 Munkácsy osallistui Szamosyn opetuksessa vierailulle Zsigmond Ormosin (taidekeräilijä) linnaan. Ei ole tietoa siitä, olisiko hän tämän vierailunsa aikana nähnyt tai kopioinut Toivolan kokoelman maalauksen tyyppisiä teoksia. Munkácsyn öljymaalauksen vuodelta 1861 täytyy olla kopio. Bakon mukaan ei siis ole todisteita siitä, että Toivolan teos olisi Mihaly Munkácsyn maalaama. Teksti teoksen takana on hänen mielestään myöhäisempi. Teoksen kiilakehyksen sinettejä Bako ei tunnistanut.<sup>612</sup>

Valitettavasti Bako oli lukenut teoksen kiilakehyksessä olevan vuosiluvun 1868 vuodeksi 1861, eli hän käsitteli kirjeessään aikaa, jolloin taiteilija oli vain 16-vuotias. Tästä syystä hänen tiedonantonsa oli Toivolan maalauksen kannalta merkityksetön. Hänen kummastelemansa saksalainen etunimiversio selittyy mielestämme sillä, että vuonna 1868 Munkácsy opiskeli Saksassa.

Provenienssin kannalta mielenkiintoa herättivät hienot sinetit teoksen kiilakehyksessä. Sinettejä on kolme kappaletta. Ne ovat kaikki erilaisia ja kiinnittävät kankaan kiilakehykseen. Kangas on siis originaali. Sinetit todistavat teoksen kuulu-

<sup>610</sup> Annika Waernerbergin tiedonanto 12.1.2000.

<sup>611</sup> Ojars Sparitiksen tiedonanto 8.2.2000.

<sup>612</sup> Zsuzsanna Bakon kirje Hakkaraiselle ja Koivulahdelle 12.4.2000. HKA.

neen merkittävään yksityiskokoelmaan (KUVAT 73-76). Helsingissä tutustuimme saatavilla olevaan vaakunakirjallisuuteen sekä Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen kirjastossa että Kansallismuseon kirjastossa.

Jouko Aroalho kertoi, että kyseessä voisivat olla yksittäisten virkamiesten ja ammatinharjoittajien lakkasinetit, joilla kangasta on kiinnitetty. Hän kertoi, että lakkasinettejä käytettiin tärkeissä arvolähetyksissä vielä 1800-luvulla.<sup>613</sup> Timo Karjalainen osasi antaa kruunun ja kärpännahkaviitan perusteella vinkin, että vaakunasinetti viittasi ruhtinaskuntaan.<sup>614</sup> Helena Edgren antoi meille sinettiasiantuntija Henrik Degermanin yhteystiedot.<sup>615</sup> Genealogi Degerman kertoi saaneensa selville, että vaakunasinetti on kuulunut itävaltalaiselle ruhtinassuvulle, Colloredo-Mannsfeldille, ja tarkemmin ruhtinas Josef Franz Hieronymus Colloredo-Mannsfeldille (KUVA 77).<sup>616</sup>

Saimme Henrik Degermanilta kirjeen, jossa hän tarkensi, mitä kirjallisuutta oli vaakunan tunnistamisessa käyttänyt: Siebmacher'in Wappenbuch, Rietstap'in Armorial sekä Renesse'n Dictionnaire. Hän perusteli kirjeessä myös sinettien tunnistamistaan. Sinettikuvion kruunusta näkee, että kyseessä on saksalais-roomalaisen valtakunnan ruhtinas. Vaakunoita on sinetissä itse asiassa kaksi: ensimmäisenä Mannsfeld (vanhempi suku) ja sen vieressä Colloredo (myöhemmin liitetty sukuhaara). Kun taulun ajoitus oli tiedossa ja Mannsfeldin vaakunan ympärillä on Itävallan Kultaisen Taljan ritarikunnan ketju, Degerman löysi vanhasta itävaltalaisesta Meyers Konversations-Lexiconista Joseph Franz Hieronymus Fürst von Colloredo-Mannsfeldin (1813-1895), itävaltalaisen valtiomiehen. Hän ehdotti kuitenkin, että pyytäisimme Ritarihuonetta tarkistamaan ruhtinaan henkilötiedot ja sen, oliko hän Kultaisen Taljan ritari. Tiedot löytyisivät Genealogisches Handbuch -teoksesta.<sup>617</sup>

Saimme Ritarihuoneelta kirjeen, joka sisälsi Joseph Franz Hieronymus Colloredo-Mannsfeldin henkilötiedot. Erityisesti meitä kiinnosti tieto, että ruhtinas oli Kul-

<sup>613</sup>Jouko Aroalhon kirje Hakkaraiselle ja Koivulahdelle 14.9.1999. HKA.

<sup>614</sup>Timo Karjalaisen tiedonanto 18.10.1999.

<sup>615</sup>Helena Edgrenin tiedonanto 21.10.1999.

<sup>616</sup>Henrik Degermanin tiedonanto 8.11.1999.

<sup>617</sup>Henrik Degerman kirje Koivulahdelle 13.1.2000. HKA.

taisen Taljan ritari. Tämä tieto varmisti sen, että sinetit olivat kuuluneet juuri hänelle. Sinettien alkuperä oli selvitetty.<sup>618</sup>

Wienin Gemäldegalerien Claudia Koch lähetti meille kopion Theodor von Frimelin julkaisusta "Lexicon der Wiener Gemäldesammlungen" vuodelta 1913, jossa käsitellään Colloredo-Mannsfeld -suvun taidekokoelmaa. Samalla hän ilmoitti meille kreivi Rudolf Colloredo-Mannsfeldin yhteystiedot.<sup>619</sup>

Kreivi Rudolf Colloredo-Mannsfeldille lähettämääme kirjeeseen vastasi Colloredo-Mannsfeld -sukusäätiön puolesta ruhtinas Jerome Colloredo-Mannsfeld, Rudolf Colloredo-Mannsfeldin serkku. Kirjeemme oli herättänyt suvun piirissä suurta kiinnostusta. Selvisi, että Josef F.H. Colloredo-Mannsfeld oli Jerome Colloredo-Mannsfeldin iso-iso-isoisä. Hän omisti suuria maa-alueita Böömin ja Määrin alueella nykyisessä Tsekissä, sekä Habsburgien monarkian aikaisessa Itävallassa. Hänen omaisuutensa käsitti myös suuren taide-esine-, ase- ja taulukokoelman, jonka kartuttamisen Colloredo-Mannsfeld suku oli aloittanut 30-vuotisen sodan aikana 1600-luvulla. Jerome Colloredo-Mannsfeld ei osannut sanoa, oliko hänen iso-iso-isoisällään tapana ostaa taidetta suoraan aikalaistaiteilijoilta. Tietävästi taidekokoelmasta ei ole koskaan myyty pois taidetta. Vuoden 1900 tienoilla kokoelma käsitti noin 11.000 taideteosta ja kokoelmaa säilytettiin Opocnon linnassa Pohjois-Böömissä (KUVA 78). Vuosina 1941/42 koko Colloredo-Mannsfeld suvun omaisuus Tsekkoslovakiassa (Böömin ja Määrin protektoraatti) ja Itävallassa (Ostmark) takavarikoitiin gestapon toimesta, koska sukua pidettiin yhteiskunnan vihollisena. 1947/48 kommunistinen Tsekkoslovakia valtiollisesti suvun omaisuuden. Nykyisin Opocnon linnassa toimii museo, jossa on suurin osa Colloredo-Mannsfeld suvun taidekokoelmasta. Vuodesta 1989 Tsekin Tasavalta on palauttanut suvun omaisuutta. Tällä hetkellä taidekokoelmasta on saatu takaisin noin 8000 teosta tai esinettä. Noin 3000 kappaletta on siis vielä kateissa. Ne ovat kadonneet pimeitä kanavia pitkin vuoden 1942 ja 1989 välillä. Suvulle on merkityksellistä, että Munkácsyn ja Manet'n maalauksissa on suvun sinetit, jotka todistavat teosten kuuluneen suvun kokoelmaan.<sup>620</sup>

<sup>618</sup>Kirje Ritarihuoneelta Koivulahdelle 21.2.2000. HKA.

<sup>619</sup>Claudia Kochin kirje <gemgal@akbild.ac.at> Heikki Hangalle <Hanka@campus.jyu.fi> 23.1.2000. HKA.

<sup>620</sup>Jerome Colloredo-Mannsfeldin kirje Koivulahdelle 28.2.2000. HKA.

Ruhtinaan yhteydenoton jälkeen saimme kirjeen Colloredo-Mannsfeldin asianajajalta Felix Nevrelalta Prahasta. Häntä kahden kadonneen teoksen löytyminen Suomesta kiinnosti, koska suvulla on meneillään perinnönjakoprosessi liittyen ruhtinas Josef Colloredo-Mannsfeldin kokoelmaan. Hän ilmoitti, että kokoelmasta on kommunistisen Tsekkoslovakiassa aikana varastettu noin 3000 teosta. Siksi hän halusi tietää, mistä Toivolat olivat kaksi sinetöityä teosta hankkineet. Tätä kautta päästäisiin mahdollisesti varkaan jäljille.<sup>621</sup>

Jerome Colloredo-Mannsfeldille kirjoitimme kirjeen, jossa tiedustelimme suvun taidekokoelman inventointiluetteloiden olemassaoloa, voidaksemme verrata Toivolan kokoelman teosten suhdetta Colloredo-Mannsfeld -suvun kokoelman muihin teoksiin. Kokoelman hyvä laatu varmentaisi teosten autenttisuutta. Halusimme myös tietää, onko teoksista mahdollisesti tallella hankintatietoja. Koska näissä asioissa meitä voisi parhaiten auttaa Opocnon linnan museo, jonne suvun kokoelma nykyisin on sijoitettu, pyysimme museon yhteystietoja. Ainakin palautetuista töistä pitäisi olla olemassa jonkinlainen luettelo, minkä lisäksi kokoelmasta on todennäköisesti tehty inventointiluettelo 1900-luvun alussa.

Saimme kirjeen myös kreivitär Maria Colloredo-Mannsfeldiltä Itävallasta. Hän kertoi, että hänen serkkunsa Jerome Colloredo-Mannsfeld saattaisi löytää inventointiluettelon taidekokoelmasta. Maria Colloredon tietojen mukaan suvun kokoelma on säilynyt yhtenäisenä. Korkeintaan perinnönjako on voinut tuoda siihen muutoksia. Sierndorfin linnaa, jossa hän itse asuu, ovat sodan aikana vandalisoineet sekä saksalaiset että venäläiset, eikä siellä näin ollen ole säilynyt minkäänlaista luetteloa taidekokoelmasta. On kuitenkin säilynyt eräs pieni kirjanen Josef F.H. Colloredo-Mannsfeldin ajalta, jonka suku sai takaisin. Kirja kertoo Colloredo-Mannsfeld -suvusta ja erityisesti J.F.H. Colloredo-Mannsfeldistä. Julkaisu ilmestyi ruhtinaan kultahääpäivän kunniaksi. Maria Colloredo liitti kirjeeseensä muutamia kopioita tuosta kirjasta. Lähinnä teksti valaisee ruhtinaan persoonaa. Ruhtinas oli monipuolinen persoonallisuus, joka kartutti omalta osaltaan jo olemassa olevaa Opocnon taidekokoelmaa. Maria Colloredo ei kuitenkaan osannut sanoa, miten taidetta hankittiin, milloin teoksia ostettiin ja kuka ne osti. Teosten

---

<sup>621</sup>Felix Nevrelan kirje Koivulahdelle 29.2.2000. HKA.

sinetöinti ei ole mitenkään epätavallista. Maria Colloredon lähettämässä kirjan sivujen kopioissa on kuva myös suvun vaakunasta, joka vastaa toista Munkácsyn teoksen vaakunasinetissä olevista vaakunoista.<sup>622</sup>

### **JOSEF FRANZ HIERONYMUS 5. FÜRST VON COLLOREDO-MANNSFELD**

Colloredo-Mannsfeld suvun 5. ruhtinas Josef Franz syntyi 26.2.1813 ja kuoli Wienissä 22.4.1895. Josef Franz oli valtiomies ja keisarillis-kuninkaallisen kamarin jäsen.<sup>623</sup> Hän oli myös Salaisen Neuvoston jäsen. Josef Franzilla oli periytyvä Itävallan Valtakunnan neuvoston Herrainhuoneen jäsenyys ja hän oli sotilasarvoltaan maavoimien majuri. Hän oli Kultaisen Taljan Veljeskunnan ritari. Josef Franz meni 27.5.1841 naimisiin Wienissä Theresia von Lebzelterin (1818-1900) kanssa, joka oli Itävalta-Unkarin hovissa hovineitinä. Heille syntyi vain yksi poika, Hieronymus Ferdinand Rudolf Graf von Mannsfeld (1842-1881), joka kuoli varhain ja 6. ruhtinaan arvonimi ja omaisuus periytyivät Josef Franzilta suoraan pojanpojalle, Josef Hieronymus Rudolf Ferdinand Franz Maria Colloredo-Mannsfeldille (1866-1957), josta tuli myös Waldseen kreivi.<sup>624</sup>

Colloredo-suku on itävaltalainen aatelissuku. Kantaisä oli Wilhelm von Mels, joka aloitti vuonna 1302 Friaulin linnan rakentamisen. Vuonna 1591 suku liitti nimensä vapaaherra von Waldseen nimen. Kreivilliseksi se tuli vuonna 1624 ja yksi sen sukuhaaroista ruhtinassuvuksi 1763 (Colloredo-Mannsfeld). Huomattavin suvun jäsen oli kreivi Hieronymus Joseph Colloredo (1732-1812), vuodesta 1772 Salzburgin hallitseva arkkipiispa.<sup>625</sup>

### **MIHÁLY MUNKÁCSY**

Unkarilainen taiteilija Mihály Munkácsy (Munkács 1844 - Endenich 1900) tunnetaan myös nimillä Mihály von Munkácsy, Michel Munkácsy, Michel von Lieb ja Michael Lieb.<sup>626</sup> Mihály oli syntymänimeltään Lieb, mutta alkoi vähitellen vuo-

<sup>622</sup>Maria Colloredo-Mannsfeldin kirje Koivulahdelle 30.3.2000. HKA.

<sup>623</sup>Itävallan keisarillinen ja Unkarin kuninkaallinen kamari yhdistyivät yhtenäiseksi instituutioksi 1.1.1868. Genealogisches Handbuch des Adels, Fürstliche Häuser Band IX, 158.

<sup>624</sup>Genealogisches Handbuch des Adels, Fürstliche Häuser Band IX, 158.

<sup>625</sup>Colloredo, Otavan iso tietosanakirja 2.

<sup>626</sup>Lyka 1968, Munkácsy.

desta 1868 käyttää nimeä Munkácsy, kotikaupunkinsa mukaan.<sup>627</sup> Suurimman osan lapsuuttaan Mihály vietti Unkarissa Békéscsaba -nimisessä kaupungissa, missä nykyisin on Mihály Munkácsy -museo.<sup>628</sup> Munkácsy jäi nuorena orvoksi. Hän opetteli puusepän työn, mutta oli jo lapsena innokas piirtäjä.<sup>629</sup> Kun setä laittoi Mihályyn puusepän oppiin, tämä oli vain 10-vuotias. Nöyryytys ja kurjuus, jota Mihály joutui kokemaan puusepän apulaisena jättivät häneen merkkinsä koko elämän ajaksi. Näiden muistojen on täytynyt inspiroida hänen uutta realistisen ilmaisun tapaansa dramaattisissa genre-maalauksissaan, jotka olivat täysin ainutlaatuisia unkarilaisessa maalaustaiteessa tuohon aikaan.<sup>630</sup>

Mihály Munkácsyillä oli mielenkiintoinen ja tapahtumarikas elämä. Tuntemattomasta nuoresta unkarilaistaiteilijasta hän nousi maailmanmaineeseen jo elinaikanaan. Hän tuli taloudellisesti hyvin toimeen ja oli erittäin suosittu taiteilija menestyttyään Pariisiin Salongissa. Munkácsy eli ylellisesti ja hänen talonsa oli aina täynnä pariisilaisyliymystä, jotka halusivat hänen töitään, mutta joista moni myös oli hänen ystäviään. Osoitteessa 53 Avenue de Villiers oli Munkácsyn Pariisin ateljee. Palvelijoiheen ja Pariisin yläluokkaa edustavine vieraineen Munkácsyn ateljee oli pariisilaisen eleganssin tiivistymä. Taiteilijalla sanottiin olevan ajan elegantin asiakaskunta.<sup>631</sup>

Munkácsyn ensimmäinen opettaja oli unkarilainen taidemaalari Elek Szamosy (1826-88) Békésgyulasta, joka opetti Munkácsyille kaiken, minkä itse osasi. Sen jälkeen Elek lähetti Munkácsyn Pestiin (1863)<sup>632</sup>, jossa tämä sai opetusta Antal Ligetiltä ja Mór Thanilta. Munkácsy kiersi Wienissä, Münchenissä ja Düsseldorfissa oppia saamassa.<sup>633</sup> Wienissä hän aloitti opiskelut 1864 C.Rahlin johdolla, Münchenissä 1866 Sándor Wagnerin (1838-1919) johdolla ja Düsseldorfissa kahteen otteeseen 1867 ja 1870 Ludwig Knausin johdolla yhteensä kolmisen vuotta. Noiden kahden vuoden aikana, jotka Munkácsy vietti Münchenissä, hän ehti opiskella myös Adam Eugenin yksityiskoulussa taistelumaalausta. Wilhelm

<sup>627</sup> Aradi 1996, Munkácsy.

<sup>628</sup> Katalin 1993, 139.

<sup>629</sup> Aradi 1996, Munkácsy, 310.

<sup>630</sup> Magyar Nemzeti Galéria, Munkácsy Mihály 1844-1900. Dia-arkisto. JTHL.

<sup>631</sup> Ibid.

<sup>632</sup> Lyka 1968, Munkácsy.

<sup>633</sup> Kampis 1966, 274.

Leiblin vaikutus juontaa juurensa näiltä ajoilta.<sup>634</sup> Vuonna 1867 Munkácsy opiskeli Pariisissa jonkin aikaa, saaden vaikutteita mm. Courbet'ltä.<sup>635</sup> Erityisesti Knausilla näyttää olleen suuri vaikutus Munkácsyn taiteelliseen kehitykseen. Munkácsy seurasi ja otti mallia Ludwig Knausin työskentelystä 1860-luvun loppupuolella. Knaus tutki tarkkaan jokaisen figuurin yksilöllisiä piirteitä genre -maalauksissaan. Munkácsy oppi käyttämään samaa työskentelytapaa.<sup>636</sup> Knausilta hän oppi käyttämään bitumipohjaa maalauksissaan, mikä on heikentänyt useiden teosten kuntoa ajan myötä. Munkácsy sai vaikutteita myös kahdelta unkarilaistaitelijalta, Lászlo Paáililta ja János Jankólta, joiden kanssa hän ystäväystyi opiskellessaan Wienin Kuvataideakatemiassa.<sup>637</sup>

Munkácsy jatkoi unkarilaisen tradition seuraamista maalaamalla talonpoikaisnäkyymiä. Hän kokeili kykyjään myös aikakauslehtien kuvittajana, aiheenaan arkipäivän elämän tapahtumat ja historia, esikuvinaan Mihály Szemlér ja Mór Than. Myöhemmin hän käytti näitä aiheita suurissa öljymaalauksissaan.<sup>638</sup> Aivan aluksi Munkácsy oli kiinnostunut genre-maalauksesta ja psykologisen prosessin kuvaamisesta. Sen lisäksi, että häntä kiehtoivat eleiden ja tunnetilojen tulkitseminen, hän oli kiinnostunut tietyistä kuvaongelmista, kuten valoeffekteistä. Nämä aiheet täyttivätkin hänen koko oevurensa. Maisemat ja asetelmat eivät koskaan kiehtoneet häntä ja jos hän joskus sellaisen valitsi aiheekseen, hän teki sen vain kilpailukseen muiden taiteilijoiden kanssa tai rentoutuakseen vaihtamalla välillä teemaa.<sup>639</sup> Tästä huolimatta hänen tuotantonsa harvoihin maisemamaalauksiin kuuluu muutama mestariteos, kuten esimerkiksi *Pölyinen tie*, jonka esitystavassa on turnermaista herkkyyttä. Munkácsyn metsänlaitoja ja puiden reunustamia kujia kuvaavat maalaukset lähestyvät Barbizonin koulukunnan ja Courbet'n myöhäisempää kypsää tyyliä.<sup>640</sup> Munkácsy maalasi jatkuvasti historiallisia tai kirjallisuuteen liittyviä aiheita.<sup>641</sup> 1870-luvulle tultaessa hän oli hylännyt romantiikan, joka oli leimannut hänen varhaisempia töitään. Myös hänen teostensa koko oli kasvanut al-

---

<sup>634</sup> Aradi 1996, Munkácsy.

<sup>635</sup> Lyka 1968, Munkácsy.

<sup>636</sup> Szabo 1988, 258.

<sup>637</sup> Aradi 1996, Munkácsy.

<sup>638</sup> Szabo 1988, 258.

<sup>639</sup> Kampis 1966, 275.

<sup>640</sup> Aradi 1996, Munkácsy.

<sup>641</sup> Szabó 1988, 275.



kuaikojen huomattavasti pienemmistä maalauksista.<sup>642</sup>

Mihály Munkácsy teki useita harjoitelmia lopullista työtä varten. Joskus hän käytti valokuvaa maalaamisen apuna. Ensin mallista otettiin valokuva ja sen jälkeen taiteilija teki hahmotelman lyijykynällä.<sup>643</sup> Munkácsy maalasi useita muotokuvia muun muassa ystävistään, mutta omakuvia vain muutaman kappaleen. Jotkut omakuvistaan hän maalasi lahjaksi ystävilleen. Hänen omakuvansa ovat joko pieniä muotokuvia tai omakuva on osana suurempaa kompositiota.<sup>644</sup> Nykyisin Munkácsyn muotokuvatuotannosta tunnetaan vain pieni osa.<sup>645</sup>

Vuonna 1867 Munkácsy oli Pariisissa opiskelemassa ensimmäistä kertaa. Tuolloin ranskalainen maalaustaide oli juuri ottanut ratkaisevan askelen kohti maise-mamaalausta. Munkácsya kiinnosti kuitenkin erityisesti sellaisten taiteilijoiden kuin Millet ja Courbet työt tässä vaiheessa. Hän ihaili myös Delacroix 'ta, Rodinia ja Degas 'ta, mutta myös edelleen vanhoja italialaisia ja hollantilaisia mestareita, kuten jo aiemmin.<sup>646</sup> Sen sijaan uusi tuttavuus oli Edouard Manet, jonka taiteen kolorismi vaikutti nuoreen Munkácsyyn.<sup>647</sup> Kun hän samana vuonna palasi Pariisista Müncheniin, hän oli tullut siihen johtopäätökseen, että oli oppinut Akatemiassa sen, mitä voi oppia eli piirustuksen ja maalauksen tekniset perusteet. Hänestä tuntui, että muu vain rajoittaisi häntä. Niinpä hän sitten Müncheniin palattuaan kirjoittautui Adam Franzin yksityiskouluun, jossa viihtyikin hyvin.<sup>648</sup> Münchenissä opiskellessaan Munkácsyyn vaikutti jonkin verran Kaulbachin maalaustapa, mutta ne kaksi maisemaa, jotka taiteilija Münchenissä maalasi osoittavat, ettei häneltä ollut jäänyt huomaamatta myöskään Edvard Schleicherin, joka muuten vieraili Unkarissa useita kertoja, menestyksekkäät työt. Pitkän etsinnän jälkeen Munkácsy löysi oman tyylinsä maalaamalla psykologisia aiheita, joissa oli paljon tunnetta mukana. Tämä johti myös taloudelliseen menestykseen.<sup>649</sup> Pariisista Munkácsy sai vapauttavia vaikutteita. Pariisi myös vapautti hänet vertaamasta itseään opettajiinsa Knausiin ja Vautieriin ja hän alkoi maalata yksinkertaisia ai-

<sup>642</sup> Aradi 1996, Munkácsy.

<sup>643</sup> Szabó 1988, 259.

<sup>644</sup> Szabo 1988, 267.

<sup>645</sup> Aradi 1996, Munkácsy.

<sup>646</sup> Lajos 1958, 86-91.

<sup>647</sup> Lajos 1958, 41.

<sup>648</sup> Lajos 1958, 88.

heita. 1860-luvun loppuun mennessä Munkácsy oli tehnyt useita eri kokeiluja.<sup>650</sup>

Vuonna 1868 Munkácsy tutustui maisemamaalari Laszlo Paáliin, jonka kanssa teki sittemmin paljon yhteistyötä.<sup>651</sup> Paál oli yksi Munkácsyn läheisimmistä ystäväistä. Ajoittain, kun Munkácsy koki elämänsä kestävämmän sekä Düsseldorfissa että Pariisissa -vaikka olikin juhlittu mestari, jolla oli aina ihmisiä ympärillään kutsui ystävänsä Paálin luokseen.<sup>652</sup>

Düsseldorfista sai vuonna 1870 perusteellisen luonnon tutkimisen jälkeen alkunsa Munkácsyn ensimmäinen suuri maalaus *Kuolemaantuomitun viimeinen päivä*, joka palkittiin Pariisissa kultamitalilla. Vuonna 1872 Munkácsy siirtyi asumaan Pariisiin.<sup>653</sup> Pariisissa hän vietti seuraavat 25 vuotta.<sup>654</sup>

Vuonna 1870 Munkácsy voitti kultamitalin Pariisin Salongissa työllään *Kuoleman kuja*, mikä teki hänet kuuluisaksi yhdessä yössä. Hän valmisti tätä teosta varten useita muotokuvatyyppisiä luonnoksia, kuten myös harjoitelmia erilaisista kompositionaalisista ratkaisuista. Tässä maalauksessa näkyy ensimmäistä kertaa Munkácsyn loistava kyky tuottaa dramaattinen jännite asettamalla rinnakkain tummia ja vaaleita värejä. Myös hänen henkilökuvauksensa on voimakasta ja täynnä psykologista jännitettä. Munkácsyn merkittävimpana useita figuureja kuvaavana työnä on kuitenkin pidetty *Liinantekijät*-nimistä maalausta vuodelta 1872. Hänen figuuritutkielmissaan on usein kriittinen sävy.<sup>655</sup>

Munkácsyn muutettua Pariisiin vuonna 1871<sup>656</sup> häneen vaikuttivat voimakkaasti Barbizonin koulukunnan maalarit ja Courbet. Hän osallistui Pariisin Salongin näyttelyihin vuoteen 1878 saakka, jolloin hänelle myönnettiin kultamitali maalauksestaan *Milton*. Sen jälkeen hänen menestyksensä salli hänen hylätä Salongin ja järjestää näyttelyt omassa ateljeessaan. Vuodesta 1889 aina kuolemaansa vuonna

<sup>649</sup>Kampis 1966, 276.

<sup>650</sup>Szabo 1988, 262,264 .

<sup>651</sup>Lyka 1968, Munkácsy.

<sup>652</sup>Szabó 1988, 267.

<sup>653</sup>Lyka 1968, Munkácsy.

<sup>654</sup>Kampis 1966, 276.

<sup>655</sup>Aradi 1996, Munkácsy.

<sup>656</sup>Ibid.

1900 Munkácsy taas osallistui säännöllisesti Salonkiin.<sup>657</sup>

Mentyään naimisiin düsseldorfilaisen ystävänsä paroni De Marches´n lesken kanssa 1874<sup>658</sup> Munkácsy palasi Unkariin joksikin aikaa, jotta vaimo sai nähdä unkarilaista maaseutua.<sup>659</sup> Varakkaalla ylhäisellä vaimolla, Cecil Papierilla, oli linna Luxemburgissa, Capachissa. Täällä Munkácsykin vietti kesänsä.<sup>660</sup> Munkácsyn naimisiinmeno aiheutti hänen elämässään uuden käänteen. Hän hylkäsi aiemmat realistiset kansankuvaukset ja kiinnostui uskonnosta. Häntä inspiroi nyt myös ulkoilmamaalaus.<sup>661</sup> Hän maalasi useita muotokuvia ja ainakin 50 ateljeeinteriööriä. Tuohon aikaan hän myi kaikki maalauksensa melkein saman tien, kun ne valmistuivat. Hän oli nyt kehittänyt virtuoosimaisen tekniikan ja maalasi vielä erinomaisia kukka-asetelmia alustavina luonnoksina, vaikka hänen henkilökuvuksistaan tuli hohdottomia. Vuonna 1878 Munkácsy allekirjoitti kymmenvuotisen sopimuksen taidekauppias Charles Sedelmeyerin kanssa, jolle hän toimitti kaikki teoksensa myytäväksi ja joka jopa konsultoi häntä aiheiden valinnassa. Sedelmeyerin suosituksesta Munkácsy maalasi trilogian Jeesuksen elämään liittyviä maalauksia.<sup>662</sup>

Munkácsyn julkisista töistä mainittakoon Wienin Taidehistoriallisen museon noin 100 neliömetrin suuruinen porraskäytävän kattomaalaus, jonka Munkácsy viimeisteli vuonna 1890. Koska taiteilijalta puuttui kokemus tämäntyyppisten töiden tekemisestä, jäi työ hieman ratkaisemattomaksi monin osin. Lopputulokseen vaikutti myös aiheen anakronistinen luonne; *Valon voitto pimeydestä*. Samoihin aikoihin Munkácsy sai toimeksiannon maalauksen tekemisestä Budapestin uuden parlamenttitalon erääseen huoneeseen. Teos sai nimen *Maan valtaaminen*, mikä viittaa Magyarin heimon Karpaattien jokialueen valtaamiseen 800-luvulla. Taiteilija viimeisteli teoksen 1893 ja se osallistui näyttelyihin Pariisissa ja Budapestissä, mutta sai osakseen paljon kritiikkiä, johtuen osittain teoksen historiallisesta per-

<sup>657</sup>Milner 1988, 177.

<sup>658</sup>[Malyon] 2000, <[http://www.artcyclopedia.com/artists/munkacsy\\_mihaly.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/munkacsy_mihaly.html)>

Elokuu 2000.

<sup>659</sup>Szabo 1988, 264.

<sup>660</sup>Katalin 1993, 139.

<sup>661</sup>Magyar Nemzeti Galeria, Munkacsy Mihaly 1844-1900. Dia-arkisto. JTHL.

<sup>662</sup>Aradi 1996, Munkácsy.

spektiivistä, joka jätti huomiotta Keski-Euroopan kansalliset jännitteet.<sup>663</sup>

Elinaikanaan Munkácsy nautti suurta kansainvälistä mainetta, johtuen osittain hänen henkilökohtaisista taidoistaan ja osittain hänen taidekauppiaansa ponnisteluista. Munkácsy ei koskaan ottanut oppilaita, eikä hänellä ollut seuraajia. Vaikka häntä joskus tervehdittiin sukupolvensa suurimpana taiteilijana, hänen työtään on joskus pidetty myös pelkästään akateemisen taiteen myöhäisenä ilmentymänä.<sup>664</sup> Nykyisin arvostetaan erityisesti taiteilijan voimantäyteisiä öljyharjoitelmia, 1/2 -figuurimaalauksia, maisemia ja asetelmia. Tyypillistä Munkácsylle olivat temperamentikkaat siveltimenvedot, hehkuvat värit ja syvät kontrastit loistavan valkoisesta syvään mustanruskeaan.<sup>665</sup>

## YHTEENVETO

Haastatelluista henkilöistä Kalevi ja Kaarina Pöykkö olivat nähneet luonnossa useita Munkácsyn teoksia. He olivat sitä mieltä, että Toivolan kokoelman teos olisi Munkácsyn varhaisempaa tuotantoa, jolloin hän ei vielä käyttänyt tummia värejä. Myös useimmat muut haastatellut olivat sitä mieltä, ettei ollut mitään syytä epäillä teoksen aitoutta, varsinkin, kun siinä on itävaltalaisen ruhtinashuoneen si-  
nettejä.

Aihe tuntuu jonkin verran oudolta Munkácsyn muuhun tuotantoon verrattuna, vaikka hän onkin myöhemmällä kaudellaan maalannut muun muassa trilogian Kristuksen elämästä. 1800-luvulla maalattiin Raamatun kertomuksiin perustuvia maalauksia, yleensä akatemiataiteen piirissä. Esimerkiksi Saksassa, jossa Munkácsy opiskeli 1860-luvun loppupuolella, maalattiin runsaasti uskonnollisaiheisia maalauksia.<sup>666</sup> Vanhan Testamentin aiheet olivat tuolloin suosittuja.<sup>667</sup> Todennäköisesti Munkácsynkin teos on Akatemiassa tehty luonnos. On mahdollista, että se on tehty jotakin suurempaa teosta varten tai se on luonnos toteuttamatta jääneeseen teokseen. Munkácsylla oli tunnetusti tapana tehdä useita eri luonnoksia, osa- ja kokoluonnoksia teoksiaan varten. Teoksen varhainen tekoaika, 1868,

<sup>663</sup>Ibid.

<sup>664</sup>Ibid.

<sup>665</sup>Lyka 1968, Munkácsy.

<sup>666</sup>Börsch-Supan 1991, 34.

<sup>667</sup>Kaipuu maisemaan. Kuvat sivuilta 44, 57, 63, 118, 136.

osoittaa, että teos on tehty joko Münchenissä heti taiteilijan palattua Pariisista tai Düsseldorfissa, johon hän siirtyi Münchenistä. Toivolan teoksessa näkyy vahvimpana Pariisin akatemiatäiteen vaikutus, joten on mahdollista, että maalaus on aloitettu jo Pariisissa. Se on joka tapauksessa opiskeluaajan työ.

Munkácsyn varhaiset, 1860-luvun teokset ovat tyylieltään suurpiirteisempiä, sävyiltään vaaleampia, eikä niin tarkkoja kuin myöhemmät teokset. Lisäksi luonnos on usein paljon lopullista työtä vaaleampi.<sup>668</sup> Mielenkiintoista on, että luonnoksissa figuurit yleensä ovat kasvottomia tai kasvot on maalattu hyvin ylimalkaisesti. Näyttää siltä, ettei Munkácsy luonnoksissaan juurikaan tukeutunut aluspiirroksiin.<sup>669</sup> Taistelutannerta ja tulvanäkymää kuvaavissa 1867-68 maalatuissa teoksissaan Munkácsy kuvaa joukon eri ikäisiä ihmisiä. Hän käyttää teoksissa, kuten myös useissa muissa 1868 vuoden maalauksissaan luonnosmaista käsittelytapaa. Etualan varjoon jääneissä hahmoissa on yhtäläisyyksiä Toivolan teokseen, samoin kuin *Taistelutanner*-maalauksen vaaleassa taivaassa. Munkácsy on käyttänyt Toivolan kokoelman teoksessaan voimakasta, tummanruskeaa ääriviivaa kuvatessaan etualan alastomia naisia. Samanlaista ääriviivaa hän on käyttänyt myös esimerkiksi *Golgatan* luonnoksissa.<sup>670</sup> Sen sijaan luonnoksessa, jonka Munkácsy teki Wienin taidehistoriallisen museon kattofreskoa, *Renessanssin ihannoiminen*, (Kuva 79) varten 1886-88 hän on jälleen maalannut etualalle oikealle kaksi alastonta naisfiguuria, joista toinen makaa selin katsojaan ja toinen seisoo.<sup>671</sup> Selin makaavan naisfiguurin asento muistuttaa paljon Toivolan maalauksen selin makaavaa naista. Myös värimaailmassa on yhtäläisyyksiä, vaikka teosten valmistumisen välillä onkin 20 vuotta. Wienin luonnoksessa on käytetty fokuksena kirkkaanpunaista ja turkoosin sinistä väriä, muuten teoksen väriskaala noudattaa valkoisen ja ruskean sävyjä, kuten Toivolan maalauksessakin. Teokset tunnistaa saman taiteilijan tekemiksi myös sivellintekniikan perusteella. On huomioitava se seikka, että molemmat ovat luonnoksia ja siksi mielenkiintoisia vertauskohteita keskenään.

Alastomat naisfiguurit ovat olleet 1800-luvulla myös muiden taiteilijoiden suosiossa. Vuonna 1868 Munkácsyn suuresti ihailema Gustave Courbet maalasi teok-

<sup>668</sup>Lajos 1958, XXIV kuvat 79-80.

<sup>669</sup>Lajos 1958, X-XI kuvat 30-32.

<sup>670</sup>Lajos 1958, CXIII kuvat 359 ja 360.

sensa *Lähde*, joka kuvaa alastonta selkäpuolelta nähtyä naista lähteellä. Courbet'n aiheita pidettiin Pariisin piireissä provokatiivisena, mutta hyväksyttävänä teoksena, joka sopi esitettäväksi Pariisin Salongin "kirjavassa" kontekstissa.<sup>672</sup> Courbet'n maalausta voitaisiin pitää niin sanottuna boudoir-maalauksena sen sisältämän eroottisen latauksen vuoksi. Usein nainen voidaan assosioida muusaksi, abstraktiksi ihanteeksi, allegoriseksi hahmoksi, naturalismin ruumiillistumaksi tai nainen voi saada useita symbolisia merkityksiä katsojasta riippuen.<sup>673</sup>

Diagonaalikompositio näyttää olleen Munkácsyille hyvin tyypillinen, koska hän käytti sitä useissa teoksissaan (KUVA 80).<sup>674</sup> Diagonaalikompositiota käyttivät yleisesti myös monet muut 1800-luvun taiteilijat. Erityisen mieltyneitä siihen olivat ranskalaistaiteilijat. Esimerkiksi Francois Bonhomme ja Gustave Brion käyttivät diagonaalikompositiota samoihin aikoihin, kun Munkácsy oli ensimmäistä kertaa Pariisissa.<sup>675</sup> Myös hieman varhaisemmissa ranskalaisissa maalauksissa on käytetty tätä kompositiota. Näistä mainittakoon Gustave Courbet'n *Hautajaiset Ornansissa* (1849-50) ja Rosa Bonheurin *Hevosmarkkinat* (1853).<sup>676</sup> Myös Thomas Couturelle (1815-1879), tunnetulle ranskalaiselle historia- ja muotokuvamaalarille diagonaalikompositio oli hyvin tyypillinen.

Teoksen aitouden puolesta puhuvat paitsi konservaattorin raportti, joka vahvistaa ajoituksen, myös teoksen proveniensi. Josef Franz Hieronymus Colloredo-Mannsfeld oli Munkácsyn aikalainen. Hän oli myös valtiomies ja taiteen kerääjä. Ruhtinas matkusteli paljon ja Pariisi oli hänelle tuttu paikka. Vaikuttaa siltä, että ruhtinas aktiivisesti kartutti suvun taidekokoelmaa ja oli kiinnostunut aikalaistaiteilijoistaan. Koska sekä Munkácsy että ruhtinas Colloredo-Mannsfeld liikkuivat ylhäisöpiireissä, he ovat jopa saattaneet tuntea toisensa henkilökohtaisesti. Lisäksi on epätodennäköistä, että luonnosta, joka on taiteilijan opiskeluajoilta ja joka poikkeaa hänen suosimastaan aihepiiristä, olisi väärennetty.

<sup>671</sup> Magyar Nemzeti Galeria, Munkacsy Mihaly 1844-1900. Dia-arkisto. JTHL.

<sup>672</sup> Frascina; Blake; Fer; Garb; Harrison 1993, 277.

<sup>673</sup> Frascina; Blake; Fer; Garb; Harrison 1993, 237.

<sup>674</sup> Lajos 1958, XXVII kuva 83, LXII kuva 166, LXXIV kuva 193, CXIV kuva 378, CXV kuva 312, CLXXIII kuva 448, CLXXXIII kuva 536.

<sup>675</sup> Weisberg 1980, 78 ja 136.

<sup>676</sup> Frascina; Blake; Ferr; Garb; Harrison 1993, 68, 233.

Jatkotutkimuksen kannalta olisi tärkeää päästä tutustumaan Munkácsyn tuotantoon esimerkiksi Munkácsy museossa Unkarissa. On mahdollista, että taiteilijan teoksille on tehty teknisiä tutkimuksia. Tässä tapauksessa Toivolan kokoelman maalaukselle mahdollisesti tehtävistä täydentävistä teknisistä tutkimuksista olisi apua attribuoinnin varmentamisessa.

## NUOREN TYTÖN MUOTOKUVA

Inventointitietoja: KTM 375  
 Aikaisempi nimi: Tytön pää  
 Tekijä: Edouard Manet (attr.)  
 Alkuperämaa: Ranska  
 Ajoitus: 1874 jälkeen  
 Tekniikka/materiaali: öljy kankaalle  
 Koko: 35x30,5 cm  
 (KUVAT 81-85)

## KONSERVOINTITUTKIMUS

Nuoren tytön muotokuva -maalauksen pohjustus on paikoin tullut näkyviin. Kiilakehykset lienevät alkuperäiset, sillä maalauksen reunoissa ei näy aikaisempia naulanreikiä. Kangas on kiinnitetty kiilakehykseen nupeilla. Mitään deformaatioita tai painumia kankaassa ei ole havaittavissa.<sup>677</sup>

Mikroskoopilla katsottuna maalauksen pinnassa näkyy värin halkeilua, joka ei ole säännöllisen muotoista, mutta seuraa paikoitellen kankaan kudoksen aiheuttamia kohoumia. Mikroskoopilla havaittiin myös, että lakan pinnassa oli pieniä, aivan pyöreitä himmeitä läikkiä melko tiheästi. Lakka on aiemmassa puhdistuksessa paikoin ohentunut hyvin ohueksi. Lakan alla pinta näyttää roskaiselta ja pigmenttipartikkelit erottuvat paikoin selvästi. Jotkut krakelluurit ovat lakan alla, jotkut uudempia ja näkyvät teräväreunaisina.<sup>678</sup>

Nimikirjoitus, Manet, on kaiverrettu väriin siten, että pohjustus on tullut näkyviin.

<sup>677</sup> Konservointiraportti, Martiskainen/Vikström 24.9.1999. TA. KTM.

<sup>678</sup> Ibid.

Kuitenkin on vaikea havaita nimeen kuuluvaa t-kirjainta, sillä siihen kohtaan on keräytynyt väriä. IR-kuvassa ei näy aluspiirroksia. UV-valossa otetussa kuvassa ei näy viitteitä aikaisempiin restaurointeihin. Konservattoreiden mielestä maalaus vaikuttaa paljain silmin ja mikroskoopilla katsottuna liian nuorelta ollakseen Manet'n maalaama.<sup>679</sup>

(KUVAT 86-87)

### TUTKIMUSPOLKU

Toivolan testamenttikokoelmaan kuuluu Nuoren tytön muotokuva –maalaus, jossa on signeeraus Manet. Muotokuva on rintakuva vakavilmaisesta työstä. Hänet on kuvattu puutarhassa kesäisessä lempeässä auringonpaisteessa. Testamentin teosluettelossa teoksesta sanottiin: Tytön pää, ranskalainen, 30x35 cm, sign. Manet (ilmeisesti jäljennös), öljy.<sup>680</sup> Vasta heinäkuussa 1999 päätimme Kuopion taidemuseon johtajan Aija Jaatisen kehotuksesta ottaa tutkimukseemme mukaan Manet'n nimellä signeeratun Nuoren tytön muotokuvan, jotta sen mahdollisesta aitoudesta saataisiin selvyys. Teos kiinnosti meitä lähinnä siksi, että siinä oli samoja sinettejä kuin Toivolan kokoelmaan kuuluvassa Mihály Munkácsyn teoksessa (KUVA 88). Tutkimuksen edetessä selvisi, että sinetit olivat kuuluneet itävaltalaiselle ruhtinaalle Josef Franz Hieronymus Colloredo-Mannsfeldille (1813-1895). Tiedustelimme nykyiseltä ruhtinaalta Jerome Colloredo-Mannsfeldilta, miten Nuoren tytön muotokuva on kokoelmaan hankittu ja milloin. Halusimme myös saada kokonaiskuvan suvun taidekokoelman laadusta, asettaaksemme Toivolan kokoelman teokset siihen kontekstiin.

Koska Suomesta ei löydy Manet-asiantuntijuutta, etsimme ulkomaisia erikoisasiantuntijoita. Brittiläinen taidehistorioitsija Xavier Bray ilmoitti, että valokuvien perusteella on vaikea sanoa mitään. Teos voi olla myös pastissi tai väärennös.<sup>681</sup> Otimme yhteyttä tohtori Marni Kessleriin Wesleyan yliopistoon, Middletowniin Yhdysvaltoihin. Kessler on kirjoittanut useita artikkeleita Manet'sta. Hän ei kuitenkaan vastannut kirjeeseemme. Louvresta ilmoitettiin, etteivät he voi ottaa kan-

<sup>679</sup>Ibid.

<sup>680</sup>Rakel Toivolan testamentti 7.11.1989. TA. KTM.

<sup>681</sup>Xavier Brayn <xavier.bray@ng-london.org.uk> kirje Heikki Hangalle <hanka@campus.jyu.fi>



taa attribuointikysymyksissä.<sup>682</sup> Lähetimme kuvat Nuoren tytön muotokuvasta Orsayn museoon Pariisiin. Orsayn museosta saimme vastauksen tiedustelumme Nuoren tytön muotokuvan aitoudesta Geneviève Lacambrelta. Hän ei kuitenkaan osannut ottaa kantaa teoksen attribuointiin valokuvien perusteella. Sen sijaan hän ehdotti, että ottaisimme yhteyttä Juliet Bareahun, joka on Manet-spesialisti.<sup>683</sup>

Tiedustelimme Juliet Bareaun mielipidettä Nuoren tytön muotokuvasta. Bareau vastasi, ettei ole koskaan nähnyt kyseistä maalausta, eikä kuullut Colloredo-Mannsfeld -suvun kokoelmasta. Hänen mielestään teos on aito siinä mielessä, että se on maalattu siveltimellä kankaalle. Vaikka se onkin signeerattu Manet'n nimellä, se ei hänen mielestään ole Manet'n maalaama. Jos signeeraus on kokonaisuuteen kuuluva osa maalipintaa, teos on väärennös. Provenienssi ei Bareau'n mielestä ole takuu aitoudesta. Jopa Manet'hin läheisesti kytköksissä olevista kokoelmista, esimerkiksi Théodore Duret'n kokoelmasta, on löytynyt väärennöksiä ja pastisseja. Bareau totesi, ettei Toivolan kokoelman maalauksessa ole mitään sellaista, signeeraus mukaan luettuna, mikä vihjaisi, että se on aito. Käsitteilytapa, sivellintyö, figuurin sijoittaminen ja hahmo viittaavat myöhempään pastisiin. Hän ajoittaisi teoksen mieluummin 1900-luvulle kuin 1800-luvulle. Hänen mielestään signeeraus ei ole aito. Se näyttää huolelliselta imitaatiolta. Siitä puuttuu sujuvuus ja määrätietoisuus sekä Manet'n kädenjäljelle tyypilliset muodot. Bareau huomioi, että kiilakehykseen on kiinnitetty kaksi paperilappua, joiden odottaisi olevan yhteydessä maalauksen historiaan, kuten omistajiin ja näyttelyihin. Kuitenkin ylempi lapuista antaa vain taiteilijan syntymä- ja kuolinajan. Alempi näyttää siltä kuin se olisi leikattu saksalaisesta taiteen hakuteoksesta ja antaa minimaalisia tietoja Manet'n elämästä. Paperilaput eivät millään tavalla tue teoksen autenttisuutta. Itse asiassa kumpikin lappu voisi olla väärennös, vaikka Bareau ei mielestään voikaan tuomita näkemättä niitä ja tekemättä jatkotutkimusta. Kiilakehyksen kahdella vahasinetillä ei hänen mielestään näytä olevan merkitystä. Bareau haluaa tehdä selväksi, ettei hän voi tukea teoksen attribuointia Manet'lle. Siinä tapauksessa, että haluaisimme toisen mielipiteen, hän kehotti meitä ottamaan yhteyttä Wildenstein Instituutin johtajaan Pariisiin. Instituutti valmistelee parhaillaan uutta painosta catalogue raisonnésta. Siellä on hyvin laaja kuva-arkisto Manet'lle

<sup>682</sup>Estella Nadaun <nadau@louvre.fr> kirje Hakkaraiselle <sahakkar@cc.jyu.fi>1.2.2000. HKA.

<sup>683</sup>Geneviève Lacambren kirje Koivulahdelle ja Hakkaraiselle 10.2.2000. HKA.

attribuoiduista teoksista, mutta myös sellaisista, joita ei ole hänelle voitu attribuoida.<sup>684</sup>

Kirjoitimme Wildenstein Instituutin johtajalle ja tiedustelimme hänen arviotaan Toivolan teoksen mahdollisesta aitoudesta. Daniel Wildensteinin vastauksesta kävi ilmi, että kirjeemme oli ymmärretty väärin. Vastauksesta saa sen vaikutelman kuin olisimme tarjonneet Nuoren tytön muotokuvaa Manet'n teoksena tekeillä olevaan catalogue raisonneen, joka käsittelee Manet'n tuotantoa. Wildenstein ei ottanut tässä yhteydessä kantaa teoksen aitouteen. Hän ilmoitti, ettei teos tällä kertaa tule julkaisuun.<sup>685</sup>

## PIKTOLOGINEN ANALYYSI

### Morelli

Italialainen luonnontieteilijä, poliitikko, kirjallisuuden – ja taiteentuntija Giovanni Morelli (1816-1891) esitti vuonna 1874 metodinsa pääpiirteet. Hänen mielestään jokainen taiteilija toisti aina samalla tavalla tietyt muodot tai varjostukset. Havaintopsykologia oli Morellin menetelmän ydin. Hän vertasi teoksen yksityiskohtia taiteilijan peruspiirteisiin. Vasta Morellin myötä vertaileva muotoanalyysi tunnustettiin taiteen tutkimuksessa. Morellin metodi on kolmitasoinen. Ensimmäinen vaihe käsittää asennot ja liikkeet, kasvojen muodon, värityksen ja draperian. Näiden perusteella muodostuu yleisvaikutelma. Toisessa vaiheessa käsitellään fyysiomiset yksityiskohdat, maisematausta ja väriharmonia. Kolmannessa vaiheessa tutkitaan taideteoksen kokonaisuuden kannalta marginaaliset piirteet. Ne käsitävät tiedostamatta syntyneet yksityiskohdat. Tällaisia toissijaisia yksityiskohtia olivat esimerkiksi sormien, kynsien muoto tai korvan nipukka. Morelli päätteli, että taiteilija ei ole voinut kiinnittää tällaisiin ei-merkittäviin piirteisiin tietoista huomiota, joten hänen on täytynyt maalata ne hyvin yksilöllisesti.<sup>686</sup>

### Dantzig

Maurits Michel van Dantzig (1903-1960), alankomaalainen taidehistorioitsija, kehitti Morellin menetelmästä piktologian. Se perustuu 21 tärkeään piktologiseen

<sup>684</sup>Juliet Bareaun <julietbareau@attglobal.net> kirje Koivulahdelle <tikoivul@cc.jyu.fi>23.2.2000. HKA.

<sup>685</sup>Daniel Wildensteinin kirje Koivulahdelle 20.3.2000. HKA.

<sup>686</sup>Wind 1985, 32-38.

kuvaelementtiin ja 100 muuttuun sekä korrelaation laskentaan ja tätä kautta attribuointiin. Dantzig otti käyttöön kvantitatiivisen menetelmän. Hänen kehittämällään 100 ominaispiirteen listalla on mahdollista selvittää teoksen tekijä. Jos listan ominaispiirteet osuvat 75 %:sti kohdalleen, työ on miltei varmasti oletetun maalarin. Jos taas prosenttiosuus on alle 50%, työ on melko varmasti toisen taiteilijan. Dantzig jakoi Morellin mielipiteen teosten vähämerkityksisten osien tutkimisen tärkeydestä. Näissä osissa taiteilija maalaa rutiinilla eli hänen oma kädenjälkensä on tunnistettavinta. Pelkän rutiinisuuden tarkastelu ei anna todellista kuvaa taiteellisesta mestaruudesta. Siksi täytyy tarkastella tärkeämpiä osia ja niiden suhdetta rutiinisuuteen.<sup>687</sup>

Piktologiassa on kaksi funktiota: identifioida kuvan tekijä ja määrittää kuvan relaatiivinen laatu. Järjestelmä perustuu Dantzigin käsitykseen, jonka mukaan originaali taideteos heijastaa konfliktin kahden asian välillä: taiteilijan luomisen tarpeen ja aiheen tunnistettavuuden välillä. Originaali taideteos sisältää runsaasti spontaanisuutta, kun taas väärennös on täynnä estoja. Aitous on Dantzigin piktologisten tutkimusten päätavoite. Jokaisella kuvantekijällä on hänelle ominaisia manereita. Kun verrataan yksittäistä teosta koko taiteilijan tuotantoon, huomataan, että yhtäläisyydet ovat suuremmat kuin erot. Aitous pyritään selvittämään käymällä ominaispiirteiden lista kohta kohdalta läpi ja vertaamalla niitä teokseen. Merkittävä osa alitajuisista elementeistä taiteilijan töissä säilyy pysyvinä suurimman osan hänen elämänsä. Kenenkään tuotanto ole tasalaatuista. Laadun määrittelyssä Dantzig tutkii spontaanisuutta analysoimalla taiteilijan piirtämää viivaa. Dantzigin metodin pääkohtana on tehdä kuvasta analyysi tiettyjen ominaispiirteiden mukaan. Ominaispiirteet on ryhmitelty kuvallisiksi elementeiksi, jotka on jaoteltu osioihin: identiteetti, identiteetti ja laatu, laatu.<sup>688</sup>

---

<sup>687</sup>Dantzig 1973, 3-5.

<sup>688</sup>Dantzig 1973, 3-5.

## NUOREN TYTÖN MUOTOKUVAN PIKTOLOGINEN ANALYYSI JA TEOKSEN VERTAAMINEN MANET'N TUOTANTOON

### 1) Aihe ja sen kuvaus

Teos on nuoren tytön muotokuva. Valkopukuinen tyttö on kuvattu rintakuvana. Figuuri on kuvapinnan keskellä, kääntyneenä hieman vasempaan. Hänellä on pitkät, ruskeat avoimena olevat hiukset. Katse on surumielinen. Lämmin, kesäinen auringonvalo osuu tytön kasvoihin. Maalauksen abstrakti tausta antaa mielikuvan puutarhassa maalatusta ulkoilmateoksesta.

Nuoren tytön muotokuvan kaltainen kompositio, jossa figuuri on kuvapinnan keskellä ja jossa figuurin molemmille sivuille ja yläpuolelle jää tilaa on tyypillinen Manet'lle muotokuville.<sup>689</sup> Toivolan kokoelman teoksessa olevan figuurin pään asento on ollut Manet'lla käytössä myös muissa muotokuvissa (KUVA 89).<sup>690</sup> Teoksen malli on Manet'n maun mukainen. Hän käytti mallinaan tummatukkaisia, kapeakasvoisia ja nuoria kauniita naisia. Toivolan kokoelman teoksen tytön avoimet hiukset kertovat hänen nuoresta iästään. Nutturakampausta käyttivät hieman vanhemmat naiset. Manet'n muotokuvissa naisten ilmeet ovat yleensä vakavia, kuten Toivolan kokoelman teoksessakin. Puutarhassa maalattuja ulkoilmateoksia Manet näyttää tehneen usein 1870-luvulla.<sup>691</sup> Hän maalasi runsaasti erityisesti nuorten naisten muotokuvia. Hänen naismallinsa, vaikkakin edustivat kaikkia yhteiskuntaluokkia, toivat miltei poikkeuksetta esille viehättävän, hemmotellun ja huolitellun naisen. Manet maalasi muotokuvia vaimostaan ja oppilaistaan, ystäviensä vaimoista, kreivittäristä, näyttelijöistä, tarjoilijoista, huonesiivoojista ja ammattimalleista.<sup>692</sup> Taiteilija kertoo kirjeessään Antonin Proustille 1880:”...Et voi kuvitellaakaan, kuinka vaikeaa, rakas ystäväni, on sijoittaa yksittäinen figuuri kan-kaalle ja keskittää kaikki mielenkiinto siihen yhteen ja ainoaan figuuriin, ilman että siitä tulisi eloton ja epätodellinen. Tähän verrattuna on lasten leikkiä maalata

<sup>689</sup> Courthion 1984, 59 (Portrait of Victorine Meurend, 1862); Rewald 1947, 19 (Nainen turkissa), 28 (Méry Laurent turkispuuhkassa), 30 (Neiti Suzette Lemaire), 37 (Ruskea hattu), 41 (Madame Zola), 53 (Madame Martin); Tout l'oeuvre peint d' Edouard Manet, 98 kuva 125 (Berthe Morisot höyhenhatussaan).

<sup>690</sup> Rewald 1947, 41 (Madame Zola), 28 (Méry Laurent turkispuuhkassa), 18 (Méry Laurent ja Pug); ; Tout l'oeuvre peint d' Edouard Manet, kuva 42 (Tarjoilijatar), kuva 37 (Luistelemassa).

<sup>691</sup> Manet - a Retrospective, 180 (Puutarhassa), 233 (Pääskyselä), 302 (Madame Manet sisäpuutarhassa), 303 (Lukemassa), 306 (Sisäpuutarhassa), 331 (Nuori tyttö puutarhassa).

yhdessä kaksi figuuria, jotka täydentävät toisiaan”.<sup>693</sup>

## 2)Kuvapinnan järjestäminen

Kun Nuoren tytön muotokuvan kuvapinta jaetaan yhdeksään vyöhykkeeseen, tytön kasvot sijoittuvat keskimmäiseen niistä. Ylimmät kolme vyöhykettä kuvaavat taustaa. Teoksen vasemmassa ylänurkassa on hyvin ohut maalipinta. Se on jätetty keskeneräiseksi niin, että pohjustus kuultaa läpi ja kankaan struktuuri on näkyvisä. Väreinä on käytetty ruskeaa ja okraa. Yleissävy on vihertävä. Tällä vyöhykkeellä siveltimen vedot ovat lyhyitä, leveitä ja erisuuntaisia. Tytön pään lähellä sininen väri kuultaa läpi. Uloimmaisessa värikerroksessa on pieniä valkeita korostuksia. Päätä ympäröivät ohuet pystysuuntaiset vedot.

Keskellä ylhäällä vyöhyke numero 2:ssa kuultaa koboltinsinistä väriä päällimmäisen värikerroksen alta, johon on käytetty tummanruskeaa ja kellertävän ruskeaa väriä. Yleissävy on vihertävä. Siveltimenvedot ovat lyhyitä, leveitä, satunnaisen suuntaisia ja reipasotteisia. Tässä vyöhykkeessä näkyy taustan lisäksi tytön hiuksia päältaelta.

Oikealla ylhäällä, vyöhyke numero 3:ssa on käytetty väreinä tumman ruskeaa ja mustaa. Siveltimenvedot ovat yhdensuuntaisia, ylhäältä oikealta vasemmalle alas viistosti kulkevia. Vedot ovat hieman pidempiä kuin keskivyöhykkeellä, mutta leveitä. Valkoisella värillä, johon on lisätty sinistä, on tehty alueelle pieniä heittoja.

Vyöhyke numero 4:ssä vasemmassa reunassa, on pohjalla ruskeita ja kitin sävyisiä vertikaalisia vetoja. Yleissävy on vihertävä. Alueella on pieni heitto valkoiseen sekoitettua sinistä väriä. Päällimmäisessä kerroksessa on mustia vetoja oikealta ylhäältä vasemmalle alaviistoon. Vedot ovat reiluja, mutta eivät kuitenkaan kovin leveitä. Alueella on kuvattu myös hiuksia.

Vyöhyke numero 5 käsittää tytön kasvot. Kasvoissa ei ole ääriviivaa. Ne ovat soikeat, sirot ja hieman lapsekkaat. Kasvojen pohjaväriä on käytetty harmaansinistä väriä. Kasvojen väri on terve, lämmin ja persikkaisen raikas. Varjostukset

<sup>692</sup> Rewald 1947, 48-49.

<sup>693</sup> Manet - a Retrospective, 169.

on tehty pehmeästi ruskehtavilla sävyillä. Tytön katse on surumielinen. Hän katsoo ulos kuvasta. Valo heijastuu hänen tummista silmistään. Silmän valkuaiset on maalattu sinertävän harmaalla värillä, mutta ne ovat kuulaat. Silmien rajaukseen ei ole käytetty ääriiviivaa. Rajaus on tehty väreillä. Ripsirajassa on käytetty tummaa punaruskeaa, luomelle on tehty valoheijastuksia vaalean kellertävällä. Kulmakarvat on maalattu punertavan ruskealla värillä. Vaalean punainen ja vaalean sininen kuultavat kulmakarvojen alta. Alaluomen varjostus on tehty ruskealla ja vihertävällä sävyllä. Alaluomen reunassa on vaaleankeltainen heijastus. Oikeassa alaluomessa sisä- ja ulkonurkassa on käytetty tummaa punaista ohuina pieninä siveltimenkosketuksina. Silmän sisäkulman ja nenänvarren varjostus on tummanpunaruskea. Nenän varjostukseen on käytetty punaista, tummaa ruskeaa, vaaleanpunaista, sinertävää ja valkoista. Siinä ei näy rajoja, vaan se on muotoiltu väreillä. Siveltimenvedot suuntautuvat nenän kärkeä kohti. Kasvoissa näkyy valoheijastuksia nenänvarressa, -päässä ja alla. Pehmeää valonkorostusta näkyy leuassa, otsassa, suun ympärillä, kulmaluissa ja poskipäissä. Suu on väreillä muotoiltu. Väreinä on voimakkaan ruskean punainen ja heleä ruusunpunainen. Säännöllisiä siveltimenvetoja ei näy. Amorin kaari on selkeä vaaleanpunertava viiva.

Keskellä oikealla vyöhyke numero 6:ssa alla oleva sininen väri ja sen päällä käytetty okra, musta ja tummaharmaa muodostavat vihertävän yleissävyn. Siveltimenvedot ovat ohuita, päällekkäisiä, epäsäännöllisiä oikealta vasemmalle alaspäin vinosti kulkevia. Ne ovat muodoltaan leveitä ja kapenevat loppua kohti. Valkoisilla siveltimenvedoilla, joihin on sekoitettu sinistä, on saatu aikaan valoefekti.

Vyöhyke numero 7, vasemmassa alareunassa, sisältää taustaa, hiuksia, hieman oikeaa olkapäätä ja Manet-signeerauksen. Vyöhykkeen pohjalla on voimakas koboltin sininen väri. Pehmeäreunaiset siveltimenvedot muodostavat akvarellimaisen pinnan, jota täydentävät musta ja okra, joista rakentuu sinivihreä yleissävy. Siveltimenvedot erottuvat parhaiten hiusten kohdalla terrakottana ja mustana. Siveltimenvetojen liikerata kulkee oikealta ylhäältä vasemmalle alaviistoon. Tässä vyöhykkeessä on myös signeeraus, joka on kaiverrettu kosteaan maaliin. Pohjalta näkyy kellertävä pohjustus ja kankaan struktuuria. Signeeraus on tekstauskirjaimin tehty. Se on suora ja kirjaimet ovat irti toisistaan. Kirjaimet ovat keskenään saman kokoisia ja tyyllisiä. T-kirjaimen päälle on valunut hieman maalia.

Vyöhykkeessä 7 kuten muissakin vyöhykkeissä on kuvattu tytön hiuksia. Hiusten maalauksessa on käytetty useita eri ruskean sävyjä, kuten terrakottaa, tupakkaa, okraa, punaruskeaa, mutta myös mustaa ja keltaista. Useat värit sekoittuvat keskenään uudeksi värikokonaisuudeksi. Värikerrokset ovat kuultavia. Kampaus muodostuu näkyvistä siveltimenvedoista, jotka eivät ole tasalaatuisia. Hiusten tummemmat siveltimenvedot ovat pidempiä ja korostusvärit lyhyitä. Näin on saatu elävä kampaus. Tytön pitkät suortuvat ovat pään muotoa mukailevia. Tässä vyöhykkeessä näkyy, että hiuksia on ikään kuin pidennetty. Tämä näkyy vasemmassa alareunassa, jossa hiukset laskeutuvat puvun päälle.

Vyöhyke 8:ssa, alhaalla keskellä, sisältää puvun rintamuksen ja kauluksen. Puku on korkeakauluksinen ja väriltään valkoinen. Voimakasta koboltinsinistä on käytetty valkoisen rinnalla. Tuloksena on violetin sävyinen vaikutelma. Valkoinen maalikerros on paksumpi kuin muut värikerrokset. Myös impastoa on havaittavissa. Puvussa valkoisen värin joukosta kuultaa paikoitellen vanha roosa. Siveltimenvedot ovat puvussa pystysuuntaisia ja vasemmalta oikealle alaviistoon kulkevia, mutta myös leveitä lyhyitä ja ristikkäisiä. Maalauksen alareunassa kellertävä pohjustus tulee esille.

Vyöhyke 9, alhaalla oikealla, sisältää vasemman olkapään, hiuksia ja taustaa. Alueen pohjalla on väreinä käytetty sinistä, harmaata, valkoista, kellertävän ruskeaa ja kirkasta okrankeltaista. Maalikerrokset ovat ohuita ja kuultavia. Siveltimenvedot ovat melko huomaamattomia. Ne ovat ylhäältä alaspäin suuntautuvia. Pieni osa vyöhykkeen alanurkassa on väritykseltään koboltinsinistä ja harmaata.

Useissa Manet'n muotokuvissa on käytetty jaottelua, jossa figuurin kasvot sijoituvat keskimmäiseen vyöhykkeeseen, kuten Nuoren tytön muotokuvassa. Taustaa jää tällöin näkyviin sekä sivuille että yläpuolelle.<sup>694</sup>

### **3)Materiaalit ja tekniikka**

Nuoren tytön muotokuva on öljymaalauksena kankaalle. Maalaus rakentuu useista ohuista, kuultavista värikerroksista. Öljyvärejä on ohennettu. Tekijän maalaustek-

<sup>694</sup> Rewald 1947, 19 (Nainen turkissa), 28 (Méry Laurent turkispuuhkassa), 37 (Ruskea hattu), 50 (Wienitär), 53 (Madame Martin).

niikka on vapaa. Manet'n maalasi mieluiten öljyväreillä kankaalle. Hänen sivelintekniikkansa oli varsinkin 1870-luvulla vapaa ja lennokas. Taiteilijan värinkäytölle oli tyypillistä läpikuultavuus.<sup>695</sup> Hän kehitti tekniikan, jossa sekoitti väreit suoraan kankaalla, siten että edellinen värikerros oli vielä märkä, kun uusi kerros lisättiin.<sup>696</sup> Sama tekniikka näkyy myös Toivolan teoksen värin käsittelyssä.

#### 4) Työtapa variaatiot

Nuoren tytön muotokuvassa on monenlaisia siveltimenvetoja. Tekijällä on variaatioita siveltimenvedoissa, suunnissa ja käytössä. Tyypillisimmillään siveltimenvedot ovat leveitä ja varmoja. Muotokuvan tekijä on maalannut vertikaaliset ja diagonaaliset vedot ylhäältä alaspäin. Siveltimenvedot kapenevat alaspäin. Horisontaaliset poikkivedot ovat lyhyitä ja suunnaltaan satunnaisia. Taustan pitkissä diagonaalivedoissa on suunta oikealta vasemmalle. Siveltimenvedot eivät ole estoisia, vaan niissä näkyy tekemisen vauhti. Maalauksessa on käytetty useanlaisia siveltimiä. Taustassa on käytetty erilaista sivellintä kuin hiuksissa, puvussa taas samanlaista kuin taustassa. Kasvoissa on käytetty ohutta, hienoa sivellintä. Kasvoissa ei näy siveltimenvetoja paitsi voimakkaimmissa valo- ja varjokohdissa. Niissä on satunnaisia suunnanvaihteluja.

Nuoren tytön muotokuvan tekijän työtapa on huomattavan paljon samanlainen kuin Manet'lla. Manet'n 1870-luvun teoksille on ominaista vapaa sivellintekniikka. Hänen siveltimenvetonsa ovat vauhdikkaita ja estottomia.<sup>697</sup> Siveltimenvetoja on useanlaisia. Tavallisesti ne ovat leveitä ja rohkeita. Tämä tulee ilmi useissa Manet'n teoksissa.<sup>698</sup> Toivolan teoksessa taiteilija on tehnyt vertikaaliset ja diagonaaliset vedot ylhäältä alaspäin. Diagonaaliset siveltimenvedot kapenevat alaspäin. Tämä on havaittavissa myös Manet'n töissä.<sup>699</sup> Lyhyitä ja suunnaltaan satunnaisia horisontaalisia poikkivetoja ilmenee myös Manet'n teoksissa.<sup>700</sup> Manet'n pitkille diagonaalivedoille on ominaista niiden suunta oikealta vasemmalle. Hä-

<sup>695</sup> Techniques of the Great Masters of Art –Manet, 144.

<sup>696</sup> Techniques of the Great Masters of Art - Manet, 130.

<sup>697</sup> Techniques of the Great Masters of Art - Manet, 206; Adler 1986, 221 (Peilin edessä, 1876), 205 (Carolus Duranin muotokuva 1876).

<sup>698</sup> Techniques of the Great Masters of Art - Manet, 207; Manet - a Retrospective, 303 (Lukemassa), 332 (Madame Manet'n muotokuva).

<sup>699</sup> Tout l'oeuvre peint d' Edouard Manet, kuva nro 42 (Tarjoilijar); Courthion 1984, 115 (Chez le Pere la Thuille).

<sup>700</sup> Manet - a Retrospective, 303 (Lukemassa); Tout l'oeuvre peint d' Edouard Manet, kuva nro 49 (Laulaja kahvilakonsertissa); Adler 1986, 221 (Peilin edessä).



nellä on variaatioita sivellintekniikassa (KUVA 90).<sup>701</sup> Nuoren tytön muotokuvassa on teoksen taustalla pehmeitä, akvarellimaista vertikaalisia sivellinvetoja. Tämä näkyy myös Manet'n teoksissa (KUVA 91).<sup>702</sup>

Nuoren tytön päätä ympäröivät siveltimenvedot ovat suunnitelmalliset. Pään vasenta puolta, pään takaosaa, kehystävät pitkät vertikaaliset siveltimenvedot. Pään ylä- ja oikealla puolella siveltimenvedot lyhenevät ja muuttuvat horisontaaliksiksi ja diagonaaliksiksi. Esimerkkinä samanlaisesta käsittelytavasta Manet'n *Madame Manet'n muotokuva* (1880)<sup>703</sup>

Manet alkoi 1870-luvulla käsitellä maalauksissaan hiuksia vapaamuotoisesti, mistä on useita eri variaatioita. Hiukset koostuivat erivärisistä siveltimenvedoista. Samaa tekniikka on käytetty myös Toivolan teoksessa. Muina esimerkkeinä samantapaisesta hiusten muotoilusta mainittakoon *Manet'n omakuva* (1879)<sup>704</sup>, *Lukemassa* (1879), *Lise Campineano* (1878) ja *Madame Manet'n muotokuva* (1880).<sup>705</sup>

## 5)Väritys

Nuoren tytön muotokuvassa on käytetty lämpiminä väreinä eri ruskean sävyjä (kupari, terrakotta, tupakanruskea, tumma ruskea); keltaista ja okrankeltaista; tummaa punaista, vanhaa roosaa, vaaleanpunaista. Teoksen kylmät värit ovat koboltinsininen, siniharmaa, lila, tumma ja vaalea sinertävän vihreä sekä vaaleansininen. Neutraaleja värejä ovat hiilenmusta ja valkoinen.

George Moore, jonka muotokuvia Manet maalasi, kertoo Manet:n maalaustekniikasta: ”Hänellä ei ollut metodia. Vaisto ohjasi häntä, hän vain maalasi. Hän ei valmistellut palettiaan. Värit eivät olleet olemassa hänen paletillaan ennen kuin hän laittoi ne kankaalle.”<sup>706</sup> Manet toimi välittömästi kuten silmä hänelle saneli. Hän nappasi värisävyt vaistonvaraisesti ilman, että olisi harkinnut niitä ennakol-

<sup>701</sup> Manet - a Retrospective, 303 (Lukemassa); Tout l'oeuvre peint d' Edouard Manet, kuva nro 49 (Laulaja kahvilakonsertissa); Adler 1986, 221 (Peilin edessä).

<sup>702</sup> Manet - a Retrospective, 303 (Lukemassa), 325 (Nuori nainen pyöreässä hatussa); Tout l'oeuvre peint d' Edouard Manet, kuva nro 49 (Laulaja kahvilakonsertissa); Adler 1986, 221 (Peilin edessä); Courthion 1984, 111 (Kahvilassa).

<sup>703</sup> Manet - a Retrospective, 332.

<sup>704</sup> Tout l'oeuvre peint d' Edouard Manet, kuva 48;

<sup>705</sup> Manet - a Retrospective, 303, 282, 332.

ta.<sup>707</sup> Hän käytti uusia värejä, kuten koboltinsinistä sekä Napoleonin keltaista.<sup>708</sup>  
1870-luvun alkupuolella Manet alkoi luopua tummista taustoista.<sup>709</sup>

Manet'n teokset, joissa on samankaltainen värimaailma Toivolan kokoelman teoksen kanssa sijoittuvat 1870-luvun loppupuolelle. Toivolan teoksessa on käytetty ruskeita ja okransävyjä, jotka esiintyvät Manet'n tuotannossa usein. Tästä esimerkkinä mainittakoon *Omakuva* (1879) (KUVA 92) sekä *Stéphane Mallarmén muotokuva* (1876).<sup>710</sup> Toivolan työn ohella hän on molemmissa teoksissa kuten useissa muissakin käyttänyt umbraa, puhdasta siennaa, keltaista okraa, punamultaa, kirkkaan punaista. Esimerkkinä samoista kylmistä väreistä, koboltinsininen, ultramariininsininen, siniharmaa, vaaleansininen, sinertävän vihreä, joita Manet käytti Toivolan teoksessa voidaan mainita *Nana* (1877) ja *Nuori nainen pyöreässä hatussa* (1879).<sup>711</sup> Vihreät värit ja sinisen ja harmaan eri sävyt muodostuvat teoksissa päällekkäisistä värikerroksista ja valkean sekoittamisesta muihin väreihin. Neutraalit värit musta ja valkoinen itsenäisinä sekä sekoitettuna toisiin väreihin esiintyvät läpi Manet'n tuotannon. Toivolan teoksessa on käytetty paljon eri värejä. Silti yleisvaikutelma teoksesta on rauhallinen, ei-kirjava.

## 6)Maalauksen rakentuminen

Nuoren tytön muotokuva on pohjustettu kellertävällä värillä. Sinertävä värikerros on tehty seuraavaksi. Sen päälle on hahmoteltu figuuri. Luultavasti teoksen figuuri on maalattu ennen taustan päällimmäisen kerroksen maalaamista. Joissakin kohti taustan siveltimenvedot menevät tytön hiuksien päälle. Mitä ilmeisimmin kaikki valkoisella olevat värikentät ja siveltimenvedot on tehty viimeisessä vaiheessa. Hiusten viimeistely on kuulunut aivan loppuvaiheeseen.

Manet käytti usein pohjustukseen siniharmaata tai kermanvaaleaa.<sup>712</sup> *Konsertti Tuileries'ssa* -teoksessa taiteilija on käyttänyt okrankeltaista pohjustuksessa.<sup>713</sup>

Tämä lienee sama sävy kuin Toivolan teoksessa. Toivolan maalausta vastaava rakenne näkyy Manet'n teoksessa *Nuori nainen pyöreässä hatussa*. Teoksessa on

<sup>706</sup> Rewald 1947, 37.

<sup>707</sup> Rewald 1947, 38.

<sup>708</sup> Wright 1993, 16.

<sup>709</sup> Farwell 1996, Manet.

<sup>710</sup> Tout l'oeuvre peint d' Edouard Manet, kuva nro 48; Manet - a Retrospective, 256.

<sup>711</sup> Manet - a Retrospective, 257, 325.

<sup>712</sup> Techniques of the Great Masters of Art - Manet, 130.

kellertävä pohjustus, jonka päälle on vedetty ohut, akvarellimainen sininen värikerros. Tämän päälle on tehty viimeinen maalauskerros, johon on käytetty erilaisia värejä ja siveltimenvetoja. Värikerrokset ovat ohuita ja läpikuultavia.<sup>714</sup>

### **7)Piirustus vai maalaus**

Nuoren tytön muotokuva on öljymaalauksessa ei ole piirustuksenomaisuutta eikä jälkiä aluspiirroksista. Tekijä on keskittynyt pintojen ja muotojen rakentamiseen värin ja erilaisten siveltimenvetojen avulla.

Vuoden 1874 jälkeen Manet luopui aluspiirroksista. Taiteilija korosti teoksissaan väriä ja valoa ja hylkäsi piirustuksen ja muotoilun. Kun hänen maalauksensa saavuttivat pisteen, joka tyydytti häntä, hän jätti teoksen siihen, eikä viimeistellyt sitä. Manet'n maalaukset ovat läheltä katsottuna luonnosmaisia, ääriiviivattomia ja käsittelytavaltaan karkeahkoja. Hänen teoksiaan tulee katsoa muutaman metrin päästä.<sup>715</sup>

### **8)Viivat, pinnat ja niiden suhde**

Pinnat muodostuvat siveltimenvedoista. Tasasävyistä väripintaa ei Toivolan teoksessa ole. Maalauksessa on käytetty useita erilaisia siveltimenvetoja, jotka kulkevat erisuuntiin diagonaalisesti, vertikaalisesti ja horisontaalisesti, jopa ristikkäin. Vetoja on eripituisia ja erilevyisiä. Siveltimenvedot eivät vaikuta suunnitelmallisilta. Maalauksen eri elementtejä ei ole rajattu ääriviivoin, vaan kahden erilaisen väripinnan avulla.

Diagonaalisten siveltimenvetojen muoto on suorahko, hieman kaareva pidemmässä vedoissa. Muoto on loppua kohti kapeneva, keskiosastaan veto on leveimmillään. Lyhyet vaakavedot ovat tasapaksuja ja suorina. Pystysuorat vedot ovat suorina, alaspäin kapenevia, keskiosastaan tasaisia. Vedoissa ei ole kulmikkautta eikä kurvikkautta.

Maalauksesta voidaan erottaa tietoiset liikkeet, joilla on pyritty tiettyyn muotoon,

<sup>713</sup> Techniques of the Great Masters of Art - Manet, 144.

<sup>714</sup> Manet - a Retrospective, 325.

<sup>715</sup> Hamilton 1986, 191.

tiedostamattomista liikkeistä, jotka ovat tyypillisiä tekijälle. Tietoiset liikkeet näkyvät tytön kasvoissa ja tiedostamattomat liikkeet taustassa, hiuksissa ja puvun kauluksessa.

Manet tunsi olonsa epämukavaksi viivojen maailmassa, niin kauan kun viiva ei tarkoittanut väriä. Vain harvoissa tapauksissa hän yritti ilmaista itseään piirtämällä. Hänen herkkä värisilmänsä teki mahdottomaksi vangita vaikutelmat mustilla vedoilla.<sup>716</sup> Manet'n impressionistiselle kaudelle oli tyypillistä, ettei hän käyttänyt monokromaattista väripintaa eikä ääri viivoja (KUVA 93).<sup>717</sup>

### 9) Toistuvat piirteet

Diagonaalisten sivellinvetojen luonne ja muoto toistuu Toivolan maalauksessa. Taustan siveltimenvetojen rytmi säilyy samana, lyhyenä ja terävänä. Vedot ovat loppua kohti kapenevia. Tietyt värit toistuvat useissa teoksen alueissa ja osittain sekoittuvat toisiinsa. Erityisesti sininen väri toistuu teoksessa. Valkoiset valokorostukset toistuvat pieninä täplinä. Nämä piirteet ovat havaittavissa myös Manet'n teoksissa *Kadunkorjaajat Rue de Bernellä* (1878)<sup>718</sup> ja *Kahvila konsertin laulaja* (1880)<sup>719</sup> sekä *Lukemassa* (1879).<sup>720</sup>

### 10) Tyhjät tilat

Tyhjiksi tiloiksi määritellään teoksen osat, jotka jäävät useiden objektien tai niiden osien ääri viivojen väliin. Tällaisia negatiivisia muotoja ei Nuoren tytön muotokuvassa ole, kuten ei myöskään Manet'n 1870-1880-luvun tuotannossa. Esimerkkinä tästä mainittakoon kolme naismuotokuvaa: *Lukemassa* (1879), *Nuori nainen pyöreässä hatussa* (1879) ja *Madame Manet'n muotokuva* (1880).<sup>721</sup>

### 11) Koristaminen ja yksinkertaistaminen

Toivolan teos ei ole koristeellinen, koska siihen ei ole lisätty enempää kuin on tarpeellista kuvan selvyyden kannalta. Teoksessa ei ole myöskään mitään mikä vähentäisi sen selvyyttä. Maalaus on yksinkertaistettu, siinä ovat läsnä vain ne

<sup>716</sup> Rewald 1947, 42.

<sup>717</sup> Manet - a Retrospective, 231 (Sininen Venetsia 1875), 303 (Lukemassa 1879), 333 (Nuori tyttö puutarhassa 1880).

<sup>718</sup> Shone 1985, kuva nro 31.

<sup>719</sup> Tout l'oeuvre peint d' Edouard Manet, kuva nro 49.

<sup>720</sup> Manet - a Restrospective, 303.

elementit, jotka ovat tarpeellisia ymmärrettävän kuvan saamiseksi. Spontaanisuus, suoruus, välittömyys, ja yksinkertaisuus olivat Manet'n tavoitteita.<sup>722</sup>

## 12) Valon ja varjon välinen suhde

Nuoren tytön muotokuvassa figuurin kasvot on muotoiltu valoilla ja varjoilla. Valo tulee tytön kasvoihin edestä, viistosti oikealta. Voimakkaimmin valo lankeaa kasvojen ulkoneviin kohtiin, kuten otsaan, nenään, leukaan, poskipäihin, mutta myös puvun valkoiseen kaulukseen. Puolivalo vaalentaa kasvoja reunustavia hiuksia. Valo heijastuu tytön silmistä. Valon porrastus on pehmeää ja valosta siirtyään varjoon asteittain. Puolivarjo on havaittavissa tytön oikeassa poskessa, silmäkuopissa, nenänvarressa, kauluksen oikealla puolella. Jyrkin varjokohta tulee tytön hiuksiin oikealle puolelle, jossa hiukset näyttävät lähes mustilta.

Manet suuntasi valon suoraan kohteeseen. ”Figuurimaalauksessa on etsittävä vahvin valo ja varjo” sanoi Manet. Mieltymys vahvoihin voimakkaisiin tummuuseroihin ja värin plastisiin ominaisuuksiin erottaa Manet'n impressionisteista.<sup>723</sup> Samankaltainen valon käsittely kuin Toivolan kokoelman teoksessa on havaittavissa muun muassa *Tutkielma alastomasta naisesta* (1880)<sup>724</sup>, *Victorine Meurendin muotokuva* (1862)<sup>725</sup> ja *Emilie Ambre Carmenin roolissa* (1879-1880).<sup>726</sup>

## 13) Pinnan esittäminen

Toivolan kokoelman teoksen maalipinta on tehty siveltimellä. Värikerrokset ovat ohuita ja kuultavia. Niiden alta näkyy paikoitellen pohjustusta ja kankaan struktuuria. Impastoa on tehty hyvin vähän ja se näkyy valkealla maalatuissa kohdissa. Valkea väri on paksumpaa. Vähiten siveltimenvedot erottuvat kasvoista. Sen osiin on käytetty ohuinta sivellintä. Tausta, hiukset ja puku on maalattu karkeammalla, leveämmällä siveltimellä.

<sup>721</sup> Manet - a Retrospective, 303, 325, 332.

<sup>722</sup> Farwell 1996, Manet.

<sup>723</sup> Wright 1993, 20.

<sup>724</sup> Tout l'oeuvre peint d' Edouard Manet, kuva nro 50.

<sup>725</sup> Courthion 1984, 59.

<sup>726</sup> Manet - a Retrospective, 326.

Manet kehitti märkää märälle tekniikan, sekoittamalla värit suoraan kankaalla<sup>727</sup>. Sama tekniikka näkyy myös Toivolan teoksen värin käsittelyssä. Manet ei käyttänyt teoksissaan paksuja värikerroksia. Impasto näkyy yleensä vain valkoisessa värikerroksessa, jos ollenkaan. Kaikkia edellä mainittuja piirteitä löytyy muun muassa *Nuori nainen pyöreässä hatussa* (1879) *Lukemassa* (1879), *Lukeva* (1865-73?).<sup>728</sup>

#### 14)Perspektiivi

Nuoren tytön muotokuvasta ei tule perspektiivivaikutelmaa. Maalauksen yleisvaikutelma on litteä. Taustassa ei ole perspektiiviä. Figuurin kasvoihin on sen sijaan saatu kolmiulotteisuutta valon ja varjon sekä värien avulla.

Manet'n kompositioiden litteyttä on usein painotettu.<sup>729</sup> Kuvaesimerkkeinä mainittakoon *Madame Manetin muotokuva* (1880) ja *Lisa Campineanon muotokuva* (1878).<sup>730</sup> Manet oli yksi ensimmäisistä, jotka ottivat vapauksia renessanssin perspektiiviopista.<sup>731</sup>

#### 15)Anatomia

Nuoren tytön kuvaamisessa on pyritty näköisyyteen. Kasvot on maalattu realistisesti, muttei kovin yksityiskohtaisesti. Kasvojen muoto on soikea ja mittasuhteet sopusuhtaiset. Otsa on matala, silmät ovat tummat ja mantelinmuotoiset. Kulmakarvat ovat pehmeästi kaartuvat. Nenä on suora ja pienehkö. Suu on pieni ja vakavilmeinen. Leuka on pyöreä. Kasvoissa on nuorekasta heleyttä ja hieman lapsekasta pyöreyttä. Samat anatomiset ominaisuudet näkyvät muun muassa Manet'n *Berthe Morisotin muotokuvassa* (1872)<sup>732</sup> ja *Stephane Mallarmen muotokuvassa* (1876)<sup>733</sup> sekä *Omakuvassa* (1879).<sup>734</sup>

#### 16)Ääriiviiva ja sen rajaamat pinnat

Toivolan maalauksessa ääriiviiva muodostuu kahden värin välisestä rajapinnasta.

<sup>727</sup> Techniques of Great Masters of Art - Manet, 130.

<sup>728</sup> Manet - a Retrospective, 303, 325, 90.

<sup>729</sup> Manet - a Retrospective, 25.

<sup>730</sup> Manet - a Retrospective, 332, 282.

<sup>731</sup> Farwell 1996, Manet.

<sup>732</sup> Adler 1986, 162.

<sup>733</sup> Courthion 1984, 101.

Väripintaa ei ympäröi ääriiviiva. Tämä kuuluu Manet'n impressionistisen kauden tyylipiirteisiin.<sup>735</sup>

### 17)Erikoispiirteet

Toivolan kokoelman teoksen signeeraus on kaiverrettu vasempaan alakulmaan kosteaan maaliin niin, että kellertävä pohjustus tulee näkyviin. Signeeraus on tehty tekstaamalla. Kirjaimet ovat selvämuotoisia, samantyyllisiä ja irti toisistaan. M ja n-kirjaimet muodostuvat identtisistä kaarevista viivoista. T-kirjaimen päälle on levinnyt maalia. Signeeraus on pienikokoinen.

Manet'lla on maalauksia, joissa signeeraus on kaiverrettu kosteaan maaliin (KUVA 82).<sup>736</sup> Useimmiten Manet signeerasi joko vasempaan tai oikeaan alakulmaan. Signeerauksesta on useita variaatioita. Tekstaamalla tehtyjä signeerauksia, jotka muistuttavat Toivolan teoksessa olevaa signeerausta löytyy lähinnä impressionistiselta kaudelta.<sup>737</sup>

### 18)Tyyli

Nuoren tytön muotokuvan tyyli on impressionismiin pyrkivää. Maalauksessa on pyritty vaihtuviin valo- ja värivaikutelmiin. Tausta on viitteellinen. Se antaa impression puustosta, jonka lomasta pilkottaa taivaansineä. Hiuksissa on käytetty samaa käsittelytapaa kuin taustassa. Vaikutelma on tarkoituksella viimeistelemätön. Figuurissa ja kompositiossa näkyy tekijän perehtyneisyys klassisen taiteen traditioon. Figuuri on keskellä kuvapintaa ja täyttää kuva-alasta noin puolet. Kompositio on tasapainoinen ja rauhallinen. Figuurin suhde taustaan on harmoninen. Tytön kasvot ovat realistisen oloiset ja maalattu huolella. Henkilö on kuvasta tunnistettavissa.

Vaikka Manet maalasi muotokuvat mallista, hän ei kopioinut lainkaan luontoa, vaan hänelle oli tärkeää vaikutelman esille tuominen.<sup>738</sup> Manet'n muotokuville on tyypillistä, että henkilö on kuvasta tunnistettavissa. Hän ei koskaan täysin antau-

<sup>734</sup> Tout l'oeuvre peint d' Edouard Manet, kuva nro 48.

<sup>735</sup> Manet - a Retrospective, 284 (Tarjoilijatar 1877-9), 282 (Lise Campineano 1878), 256 (Stéphane Mallarmé 1876).

<sup>736</sup> Gordon; Forge 1986, 21.

<sup>737</sup> Manet - a Retrospective, 331; Tout l'oeuvre peint d' Edouard Manet, kuva nro 52; Gordon; Forge 1986, 19, 43.

<sup>738</sup> Manet - a Retrospective, 173.

tunut impressionismille, vaan säilytti realistisen käsittelytavan sen rinnalla. Manet'n mottona oli, että kenenkään ei pitäisi maalata maisemaa ja figuuria saman prosessin mukaan, samalla tiedolla tai samalla tavalla.<sup>739</sup> Manet'n sivellintekniikan vapaus ja luonnosmaisuus selittyy hänen yhteyksistään impressionistien nuorempaan sukupolveen. Taiteilija vietti kesän 1874 Gennevilliers'ssä lähellä Argenteuil'a, jossa Monet työskenteli ja jossa hän tapasi myös Renoir'n. Manetin tuon kesän aiheet, värien voimakkuus ja katkonainen sivellintekniikka oli impressionistien vaikutusta.<sup>740</sup> Kesän 1874 jälkeen Manet'n paletti tuli keveämmäksi, valoisammaksi ja kirkkaammaksi. Vaikkei hän eliminoinutkaan mustaa tai maan värejä, hän omaksui asteittain vaaleammat sävyharmoniat kuin mitä hän oli käyttänyt 1860-luvulla.<sup>741</sup> Manet vaati, että hänen aiheensa oli hänen edessään maalaamisen aikana; käytäntö jonka hän omaksui impressionisteilta. Myös ilman ja valon muutosten vangitseminen oli hänelle tärkeää.<sup>742</sup>

### 19) Tärkeät ja vähemmän tärkeät kohdat

Koska kyseessä on muotokuva, teoksen tärkein osa on tytön pää. Siinä on suuri määrä yksityiskohtia. Sen maalaamiseen on käytetty useita eri värejä ja siinä on suurimmat valo- ja varjokonstrastit. Se on myös ainoa osa, jossa on käytetty syvyysvaikutelmaa. Tausta on vähemmän tärkeä osa maalausta.

Manet näyttää 1870-luvun loppupuolen muotokuvissaan, mutta myös muissa maalauksissaan omaksuneen tietynlaisen tavan rakentaa tausta. Hän teki ensin pohjustuksen päälle akvarellimaisen vertikaalisista siveltimenvedoista muodostuvan pinnan ja sen päälle hän rakensi erilevyisistä, eripituisista ja erisuuntaisista siveltimenvedoista ulommaisen pinnan. Taustaan hän jätti viimeistelemättömän ilmeen ja keskittyi olennaiseen eli figuuriin. Figuurissa hän käytti yleensä tarkempaa sivellintekniikkaa ja pienempiä yksityiskohtia.<sup>743</sup> Manet'illa oli tapana korostaa jotakin maalauksen elementtiä. Impressionistit puolestaan käsittelivät maiseman kaikkia osia tasavertaisesti, yhtä tarkasti tai suurpiirteisesti.<sup>744</sup> Manet käytti irrallisia väriläikkiä ja kuvasi todellisuutta jäljitellen. Jotkin alueet hän kuvasi tarkasti ja

<sup>739</sup> Manet - a Retrospective, 145.

<sup>740</sup> Farwell 1996, Manet.

<sup>741</sup> Adler 1986, 167.

<sup>742</sup> Farwell 1996, Manet.

<sup>743</sup> Adler 1986, 217, 221; Manet - a Retrospective, 303, 332, 357.



jätti toiset epätarkoiksi.<sup>745</sup>

## 20) Viiva ja rytmi

Nuoren tytön muotokuva -maalauksen muodostuu kasvoja lukuun ottamatta spontaaneista siveltimenvedoista. Vedot ovat rytmikkäitä. Rytmillä on vaihteleva, koska viivojen suunnat, koot ja muodot muuttuvat. Säännöllisintä rytmiä on diagonaali-vedoissa. Siveltimenvedot antavat vaikutelman nopeasta ja varmasta maalaustekniikasta. Manet'n teoksissa on 1870-luvun puolestavälisestä eteenpäin siveltimenvedoissa selkeä rytmi. Niissä näkyy nopea alla prima -maalaustekniikka.<sup>746</sup>

## 21) Kokonaisuus

Toivolan kokoelman teos muodostaa harmonisen kokonaisuuden. Manet'n muotokuvissa kokonaisuus oli täydellisen harmoninen ja herkkä.<sup>747</sup> Vaikka hänen impressionistisen kauden teoksissaan on luonnosmainen ulkoasu, ne ovat harkittuja ja tasapainoisia kokonaisuuksia. Niissä on hiljaista eleganssia.

## ATTRIBUOINTIPERUSTEET

Teos on signeerattu nimellä Manet. Signeeraus on kaiverrettu kosteaan maaliin tekstauskirjaimin. Manet'n signeeraustapa vaihteli paljon. Hän signeerasi joko kaunokirjoituksella tai tekstaamalla.<sup>748</sup> Nuoren tytön muotokuvassa oleva signeeraus muodostuu Manet'ille hyvin tyypillisistä tekstauskirjaimista (KUVA 94). Kirjainten rakenne vastaa hänen käsialaansa. Erityisesti tämä näkyy m- ja n-kirjaimista, jotka muistuttavat antiikva-tekstaustyyliä. Muiden kirjainten väliin jää tilaa, mutta e- ja t-kirjaimet liittyvät, kuten Manet'n signeerauksissa yleensäkin, toisiinsa. Oli yleistä, että Manet signeerasi vasempaan alareunaan. Signeerausten kaivertaminen teoksiin ei ollut taiteilijalle tyypillistä, mutta sitäkin tapaa hän käytti (KUVA 95). Koska signeeraus on kaiverrettu tekstauskirjaimin maaliin, siitä puuttuu lennokkuus. Lennokkuutta ilmenee yleensäkin vain kaunokirjoitus signeerauksissa. Kaiverrus on tehty maalauksen ollessa vielä kostea. Olisiko vääräntäjä tehnyt signeerauksen kaivertamalla, vaikka se poikkesi Manet'n yleisestä

<sup>744</sup> Wright 1993, 55.

<sup>745</sup> Wright 1993, 16.

<sup>746</sup> Ibid.

<sup>747</sup> Manet - a Retrospective, 173.

<sup>748</sup> Tout l'oeuvre peint d' Edouard Manet, 83.

tavasta signeerata?

Teoksessa olevien sinettien perusteella tiedetään, että Nuoren tytön muotokuvan on hankkinut kokoelmaansa itävaltalainen ruhtinas Josef F. H. Colloredo-Mannsfeld (1813-1895), joka oli Manet'n aikalainen. Colloredo-Mannsfeldin kokoelmaan kuuluu myös unkarilaisen taiteilijan Mihaly Munkacsyn teos. Sekä Manet että Munkacsy työskentelivät ja asuivat 1870- ja 1880-luvulla Pariisissa. On mahdollista, että ruhtinas hankki teokset 1870-luvun lopussa tai 1880-luvulla suoraan taiteilijoiden ateljeesta. Molemmat taiteilijat kuuluivat ylempään yhteiskuntaluokkaan ja heillä oli siten taiteesta kiinnostuneita tuttavuuksia myös ylhäisö ja diplomaattipiireistä, jotka vierailivat heidän ateljeissaan. Ruhtinaalla on voinut olla myös oma hankkija, joka osti hänelle taidetta. J.F.H. Colloredo-Mannsfeld matkusteli valtiomiehenä paljon Euroopassa. Colloredo-Mannsfeld suku oli hyvin varakas ja pystyi jatkuvasti kartuttamaan mittavaa taidekokoelmaansa. Maalauksia, taide-esineitä ja aseita sisältävä kokoelma käsitti 1900-luvun alkuun mennessä noin 11 000 objektia. J.F.H. Colloredo-Mannsfeld pystyi ostamaan tai tilaamaan hinnasta riippumatta haluamiaan teoksia joko taiteilijoita suoraan tai nimekkäiltä taidekauppailta.

Nuoren tytön muotokuvan päätymisestä Toivolan taidekokoelmaan ei ole tietoa. Tiedämme kuitenkin, että Urho Toivola oli natsivastainen. Tämän vuoksi hänet syrjäytettiin vakinaisesta toimestaan ulkoministeriössä toisen maailmansodan alettua ja lähetettiin Washingtoniin lähetystöneuvokseksi.<sup>749</sup> Hänellä ei ollut natsikontakteja, joten ei ole todennäköistä, että hän olisi tietoisesti hankkinut natsien välittämää taidetta. Oletettavasti Urho Toivola hankki kokoelmansa ”sinetöidyt teokset” Tšekistä ollessaan siellä erikoislähettiläänä 1950-luvulla. Kommunistinen Tšekkoslovakia valtiollisesti Colloredo-Mannsfeldin omaisuuden 1940-luvun lopulla. Ei ole tietoa katosiko kokoelmasta teoksia Gestapon pakkolunastuksen yhteydessä vai vasta Tšekkoslovakian valtiollistettua Colloredo-Mannsfeldin taidekokoelman.

Manet alkoi saada vasta vuoden 1872 jälkeen teoksiaan myydyksi eräille yksityi-

---

<sup>749</sup> Toivola 1946, 379-380.

sille keräilijöille ja taidekauppiaas Paul Durand-Ruel'ille.<sup>750</sup> On hyvin epätodennäköistä, että Manet'a olisi väärennetty hänen elinaikanaan. Tuolloin hän ei ollut vielä suosittu taiteilija eikä hänen teostensa väärentäminen siis olisi ollut taloudellisesti kannattavaa. Nuoren tytön muotokuva ei ole kopio, sillä vastaavaa teosta eivät Manet-asiantuntijat tunne. Koska teoksessa on J.F.H. Colloredo-Mannsfeldin henkilökohtainen arvosinetti, kyseessä täytyy olla ennen hänen kuolinvuottaan 1895 tehty taidehankinta. Manet'n teosten arvo nousi vasta 1900-luvun puolella, jolloin keräilijät alkoivat kiinnostua niistä. Tässä vaiheessa Manet'a alettiin väärentää.

Manet-asiantuntijan Juliet Bateau'n lausunto Nuoren tytön muotokuvasta oli perustelematon. Hänen mielestään teos ei ole Manet tekemä. Bateauun mukaan se on väärennös, jos signeeraus on kokonaisuuteen kuuluva osa maalipintaa. Vertailumateriaalin perusteella useissa autenttisissa Manet'n maalauksissa signeeraus kuitenkin on osa maalipintaa. Toivolan teoksen signeeraus on kaiverrettu. Bateauun mukaan proveniensi ei ole takuu teoksen aitoudesta. Tässä tapauksessa proveniensi on mielestämme merkityksellinen, sillä teoksen alkuperäinen omistaja oli Manet'n aikalainen, varakas valtiomies ja merkittävän taidekokoelman aktiivinen kartuttaja. Sen sijaan kiilakehykseen kiinnitetyillä paperilapuilla, jotka sisältävät Manet'n biografisia tietoja, ei ole merkitystä teoksen aitoutta tutkittaessa. Bateau puolestaan osoitti kiinnostusta kiilakehyksen paperilappuihin. Colloredo-Mannsfeldin vahasinettien hän totesi olevan merkityksettömiä. Bateau sanoo, ettei Toivolan teoksessa ole mitään mikä vihjaisi, että se on aito. Muotoanalyysi kumoaa tämän väittämän. Lausunnosta tuli vaikutelma, että Bateau ei pitänyt teosta aitona, koska ei itse ollut aikaisemmin nähnyt sitä eikä kuullut Colloredo-Mannsfeldin kokoelmasta. Mielestämme asiantuntijan intuitio ei riitä attribuoinnin hylkäämisen perusteeksi. Erikoisasiantuntija ei kyseenalaistanut kuvien perusteella tehtyä teosarviotaan.

Teoksen taustan maalaamistekniikan perusteella, voidaan olettaa, että Manet maalasi Nuoren tytön muotokuvan 1870-luvun loppupuolella. Vuoteen 1880 saakka Manet käytti enimmäkseen öljyvärejä. Tuolloin öljyvärimaalausten teko

---

<sup>750</sup> Manet - a Retrospective, 30.

alkoi käydä sairauden vuoksi hänen voimilleen ja hän siirtyi pastelliväreihin.<sup>751</sup> Manet’lla oli tapana viettää perheineen kesälomia maaseudulla, jossa hän maalasi aktiivisesti.<sup>752</sup> Hän alkoi 1870-luvun alussa maalata enemmän ulkosalla.<sup>753</sup> Manet’n luona maalla kävi runsaasti vieraita. Usein hän käytti heidän vierailunsa hyväkseen tekemällä heistä muotokuvia. Hän maalasi mielellään kauniita naisia kesäleningeissään ja hatuissaan omassa puutarhassaan.<sup>754</sup> Vaikuttaa todennäköiseltä, että Nuoren tytön muotokuva on juuri tällainen kesällä puutarhassa nopeasti maalattu alla prima -teos. Tähän viittaa myös teoksen pieni koko. Naismuotokuvat olivat tärkeä osa Manet’n tuotantoa. Nuoren tytön muotokuva on hyvin tyypillinen 1870-luvun naismuotokuvaksi. Samanlaista kompositiota, sivellintekniikkaa, värejä, pohjustusta ja valon käsittelyä löytyy runsaasti Manet’n tuon kauden tuotannosta. Toivolan teosta tutkiessamme Dantzigin metodologiaa soveltamalla, emme löytäneet Nuoren tytön muotokuvasta mitään, mikä kyseenalaistaisi attribuoinnin. Kaikki Nuoren tytön muotokuvassa olevat elementit olivat löydettävissä Manet’n tuotannosta.

Lopullisen vahvistuksen aitouskysymykseen antaisivat konservaattorin tekemä pigmenttianalyysi ja röntgentutkimus. Tämä taas edellyttäisi sitä, että Manet’n muistakin teoksista olisi tehty vastaavat tutkimukset, jotta saataisiin vertailukelpoista tutkimusmateriaalia.

## TUTKIMUSTAVOITTEET JA NIIDEN TOTEUTUMINEN

Tutkimuksemme päätavoitteena oli kontekstittietoja vailla olevien Toivolan kokoelman vanhojen eurooppalaisten teosten attribuointi ja ajoitus. Halusimme jäljittää myös teosten provenienssin eli teosten omistajat ja vaiheet, sikäli kuin mahdollista. Saavutetut tutkimustulokset vastasivat hyvin tavoitteitamme. Yhdestätoista teoksesta yhdeksän pystyimme joko attribuimaan yksittäiselle taiteilijalle

<sup>751</sup> Rewald 1947, 47.

<sup>752</sup> Manet - a Retrospective, 15-16.

<sup>753</sup> Wright 1993, 54.

<sup>754</sup> Rewald 1947, 50.

tai koulukunnalle. Kokoelmaan kuuluvaa keskiaikaista veistosta ja kansanomaista maalausta ei sen sijaan voi attribuoida yksittäiselle taiteilijalle. Muutamasta teoksesta saimme selville teoksen provenienssin. Provenienssitutkimusta hankaloitti se, ettei Urho Toivola säilyttänyt teoksista hankintaan liittyviä dokumentteja.

Tutkimuksen nykytilaan on päästy käyttämällä Suomessa saatavilla olevaa lähdemateriaalia ja ulkomaisia asiantuntijakontakteja. Koska Suomessa on niukalti kirjallista lähdemateriaalia ja autenttista vertailumateriaalia vanhasta eurooppalaisesta taiteesta, vaativat attribuoinnit varmentamista. Attribuoinnin tarkastaminen edellyttää pigmenttianalyysin, röntgentutkimuksen ja puulajimäärityksen teettämistä teoksille. Tämän jälkeen tutkimustuloksia on verrattava taiteilijoiden autenttisista teoksista tehtyihin vastaavanlaisiin tutkimuksiin. Jatkotutkimus vaatii ulkomailla tehtävää autenttiseen ja arkistomateriaaliin pohjautuvaa vertailututkimusta. On tekijöitä, jotka vaikeuttavat tutkimuksen loppuun saattamista, attribuoinnin varmentamista. Aiemmin tuntemattomia teoksia on vaikea saada sisällytettyä taidehistoriallisesti merkittävien taiteilijoiden tuotantoon. Tämän estävät erikoisasiantuntijat, jotka toimivat ”maailmantaiteen portinvartijoina”. Heillä on kyseenalaistamaton auktoriteetti kaanonin suojelijoina. Mitä he eivät tunne, sitä ei ole olemassa. Uuden teoksen hyväksyminen valmiiseen kaanoniin voi vaarantaa aiempia tutkimuksia ja attribuointeja. Kaanonin suojeluun liittyy myös teosten markkina-arvon säätely.

Teostietojen selvittämisen lisäksi tavoitteenamme oli Toivolan kokoelman ulkomaisen taiteen kerääjän identifioiminen ja taiteen keräysmotiivien kartoittaminen. Alkuvaiheessa pidettiin Toivolan kokoelman testamenttaajaa, Rakel Ilona Toivola, kokoelman kerääjänä. Selvisi kuitenkin, ettei hänellä ollut osuutta kokoelman kartuttamiseen. Sen sijaan Urho Toivola osoittautui kokoelman varsinaiseksi kerääjäksi. Hän keräsi taidetta paitsi sijoitusmielessä, myös rakkaudesta taiteeseen. Urho Toivola ihaili vanhoja mestareita ja halusi kerätä laadukkaan eurooppalaisen taiteen kokoelman, jossa olisi edustettuna taidetta keskiajalta modernismiin.

## JATKOTUTKIMUS

Jatkotutkimuksessa luovumme Toivolan kokoelman vanhaa eurooppalaista taidetta koskevasta esinetutkimuksesta. Yksittäisen kokoelman jatkotutkimukseen on vaikea löytää rahoitusta. Väitöskirjamateriaaliksi on mielekkäämpää valita kansainvälisen ilmiön tutkiminen. Pro gradu –tutkimuksen aikana selvisi, että kaksi Toivolan kokoelman teoksista on toisen maailmansodan aikana natsien Colloredo-Mannsfeldin ruhtinassuvulta takavarikoimaa yksityisomaisuutta. Kiinnostuimme natsi-Saksan takavarikoimasta taiteesta ilmiönä ja ilmiön laajuudesta. Kahden ihmisen projektiksi tutkimuskohde on liian suuri. Tästä syystä koetamme rakentaa tutkimusprojektista yhteispohjoismaisen. Projektin muita tutkijajäseniä etsimme pohjoismaisista yliopistoista.

Projekti keskittyy Pohjoismaissa olevaan natsien Euroopasta anastamaan taiteeseen. Natsi-Saksa takavarikoi yksityisomaisuutta valloittamistaan maista. Esimerkiksi Colloredo-Mannsfeldin suvun taidekokoelma takavarikoitiin gestapon toimesta toisen maailmansodan alussa. 11 000 taideteosta sisältävä kokoelma joutui sodan jälkeen kommunistiselle Tsekkoslovakian valtiolle. Tsekin tasavalta on tähän mennessä palauttanut suvulle noin 8000 teosta. Ei tiedetä missä vaiheessa ja miten kokoelmasta katosi noin 3000 teosta. Vastaavanlaisia tapauksia on Euroopassa runsaasti. Tutkimuksessamme haluaisimme löytää vastauksia muun muassa seuraaviin kysymyksiin. Kuinka paljon julkisissa taidekokoelmissa on natsien käsien kautta kulkeutunutta taidetta? Mitä reittiä anastetut teokset kulkeutuivat Pohjoismaihin? Mitä väyliä natsit käyttivät teosten myynnissä? Ketä ja missä olivat ne taidekauppiat, jotka välittivät eteenpäin natsien anastamaa taidetta? Millä hinnalla teoksia myytiin? Kuinka nopeasti varastetut teokset myytiin edelleen? Oliko sota-ajalle tyypillisen ”oman käden oikeuden” käytön lisäksi teosten anastuksen taustalla organisoitua taidერიkollisuutta? Oliko varastettujen teosten valinta selektiivistä? Millaiset yksityishenkilöt ja mitkä julkiset tahot joutuivat taideri-kosten uhreiksi? Onko mahdollista saada selville kadonneiden teosten proveniensi? Kuinka paljon varastettuja teoksia on tuhoutunut tai saatu takaisin alkuperäisille omistajilleen?

Tällaisen ilmiön tutkiminen on arkaluontoista ja dokumenttien vähäisyys vaikeuttaa tutkimusta. Hyvä lähtökohta tutkimuksellemme on kuitenkin Kuopion taidemuseossa olevat Colloredo-Mannsfeldin kokoelmasta kadonneet teokset. Tutkimuksessamme käytämme tämän itävaltalaisen ruhtinassuvun tapausta esimerkkinä natsi-Saksan toisen maailmansodan aikana tekemistä taidერიkoksista. Koska meillä on valmiit kontaktit Colloredo-Mannsfeld –sukuun, toivomme saavamme heistä yhteistyökumppanin tutkimukseemme.

## LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

### Painamattomat lähteet

Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitos (JTHL), Jyväskylä.

Pro gradu –arkisto

Reinikainen, Sanna, Urjalan varhaisgoottilainen alttarikaappi ja ns. Sääksmäen mestarin uudistama keskusveistos. Pro gradu 1997.

Rajaniemi, Marja-Liisa, Vanhan testamentin kuva-aiheet Pohjanmaan kirkkojen alttariseiniin liittyvissä maalauksissa 1740-l:n lopulta 1800-l:n ensimmäiselle vuosikymmenelle. Pro gradu 1999.

Lahjoituskuva-arkisto

Hnizdo, V.V., Tsekin taide.

Dia-arkisto

Munkácsy Mihály 1844-1900. Magyar Nemzeti Galéria.

Kansallisarkisto (KA), Helsinki.

Urho ja Rakel Toivolan arkisto (TA)

Rakel Kansanen Kuopion suomalaisen tyttökoulun päästötodistus.

Rakel Kansanen-Toivolan kirje Joel Toivolalle 3.1.1945.

Juho Rissasen kirje Rakel Kansanen-Toivolalle 4.6.1943; 23.11.1943.

Hilary O'Rourken kirje Rakel Kansanen-Toivolalle 21.4.1949.

Joel Toivolan kirje Urho Toivolalle 4.4.1954.

Joel Toivolan kirje Urho Toivolle 29.11.1957.

P.K.Tarjanteen kirje Urho Toivolalle 11.11.1947.

Kuopion taidemuseo (KTM), Kuopio.

Toivola-arkisto (TA)

Rakel Toivolan testamentti 7.11.1989

Toivolan teosten konservointiraportit 24.8.1999, 24.9.1999.

Toivolan kokoelman teoskuvat

Urho Toivolan kirjasto

Ulkoministeriön biografisia tietoja Urho Toivolasta

Maarit Hakkaraisen ja Tiina Koivulahden Toivola-arkisto (HKA), Jyväskylä

Kirjekokoelma

Kirjeet Suomesta Hakkaraiselle ja Koivulahdelle

Appelgren, Kari, 4.11, 17.11, 18.11.1999



Aroalho, Jouko, 14.9.1999  
 Degerman, Henrik, 13.1.2000.  
 Halmesvirta, Anssi, 10.2.2000.  
 Humina, Katariina, 14.3.2000.  
 Vuorinen, Raija, 21.1, 24.1.2000.

Kirjeet ulkomailta Hakkaraiselle ja Koivulahdelle

Abel, Ulf, 25.1.2000.  
 Bakó, Zsuzsanna, 12.4.2000.  
 Bergvelt, Ellinoor, 18.4.2000.  
 Bray, Xavier, 29.10.1999.  
 Colloredo-Mannsfeld, Jerome, 28.2.2000.  
 Colloredo-Mannsfeld, Maria, 30.3.2000.  
 Johns, Derek, 22.12.1999.  
 Jonker, Michiel, 17.4, 24.4.2000.  
 Koch, Claudia, 3.1.2000, 3.2.2000.  
 Lacambre, Genevieve, 10.2.2000.  
 Nadau, Estella, 1.2.2000.  
 Nevrela, Felix, 29.2.2000.  
 Pesenti, Franco, 22.11.1999.  
 Quiviger, Francois, 27.10.1999.  
 Renger, Konrad, 25.10.1999.  
 Ryan, W.F., 22.10.1999.  
 Sidén, Karin, 27.1.2000.  
 Sparitis, Ojars, 6.12.1999.  
 Spicer, Joaneath, 25.4.2000.  
 Syre, Cornelia, 24.3.2000.  
 Wildenstein Daniel, 20.3.2000.  
 Wilson-Bareau, Juliet, 23.2.2000.

Haastattelut

Kansanen, Riitta, 21.9.1999.  
 Toivola, Joel, 19.7.1999.  
 Tolvanen, Saara, 10.1.2000.

Kuva-arkisto

Toivolan kokoelman vanhan ulkomaisen taiteen  
 teoskuvat

Museovirasto (MV), Helsinki.

Kuva-arkisto

Keskiaikaiset kirkkoveistokset.

Pohjanmaan museo (PM), Vaasa.

Kuva-arkisto

Pyhän katariinan kihlaus, Bonifazio Veronese (attr.)

Turun yliopiston taidehistorian laitos (TTHL), Turku.

Pro gradu –arkisto

Vuola, Katri, Seisovat ja istuvat figuurit ns. Liedon mestarin tuotannossa. Pro gradu 1997.

Varkauden taidemuseo (VTM)

Rakel Kansanen-Toivola arkisto (TA)

Haastattelut

Kansanen, Eero, 21.12.1989.

Kortekallio, Marja-Liisa, 21.12.1989.

Toivola, Joel, 21.9.1990.

### **Suullisia tietoja antaneet**

Ahvenisto, Tapani, tutkija, Helsinki  
 Boman, Christian, taidekauppias, Helsinki.  
 Degerman, Henrik, genealogi, Helsinki.  
 Edgren, Helena, FT, Helsinki.  
 Ervamaa, Jukka, FT, Helsinki.  
 Hanka, Heikki, FT, Jyväskylä.  
 Hätönen, Helena, FM, Helsinki.  
 Jolkkonen, Nina, konservaattori, Heinävesi.  
 Karjalainen, Timo, numismaatikko, Kuopio.  
 Kartio, Kai, intendentti, Turku.  
 Kyden, Tarja, FL, Jyväskylä.  
 Lintula, Sari, konservaattori, Helsinki.  
 Martiskainen, Auli, konservaattori, Heinävesi.  
 Nikkanen, Helena, konservaattori, Heinävesi.  
 Pirinen, Hanna, FT, Jyväskylä.  
 Pöykkö, Kaarina, FT, Jyväskylä.  
 Pöykkö, Kalevi, FT., Jyväskylä.  
 Santala, Maija, konservaattori, Helsinki.  
 Schnitt, Michael, Helsinki.  
 Sparitis, Ojars, FT, Riika.  
 Vakkari, Johanna, FM, Helsinki.  
 Waenerberg, Annika, FT, Jyväskylä.

## PAINETUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

- Adler**, Kathleen, 1986. Manet. Great Britain.
- Alexander**, Edward P., 1982. Museums in Motion. USA.
- Alsop**, Joseph, 1982. The Rare Art Traditions. The History of Art Collecting and its Linked Phenomena. New York.
- Alte Pinakothek München**. München 1986. (Kokoelmaluettelo).
- Andrews**, Malcolm, 1990. The Search for the Picturesque. Great Britain.
- Aradi**, Nora, 1996. Munkácsy Mihály. The Dictionary of Art 22. Edit. Turner, Jane. USA.
- Artner**, Tivadar; Kiadó, Corvina, 1982. Horse and Horsemen in Art. Hungary.
- Asemissen**, H.U.; Schweikhart, G., 1994. Malerei als Thema der Malerei. Deutschland.
- Aspelin**, Eliel, 1878. Siipialttarit. Väitöskirja. Helsinki.
- Barral i Altet**, Xavier, 1996. The Expansion of Gothic Sculpture (1150-1280). The Great Art of the Middle Ages from the fifth Century to the fifteenth Century. Edit. Duby; Barral i Altet, Guillot de Suduiraut. Germany.
- Baudouin**, Frans, 1977. Rubens. Belgium.
- Baxandall**, Michael, 1981. The Limewood Sculptors of Renaissance Germany. Great Britain.
- Beaufort-Spontin**, Christian, ei painovuotta. Harnisch und Waffe Europas, die Militärische Ausrüstung im 17. Jahrhundert. Ei painopaikkaa.
- Beckett**, Wendy; Wright, Patricia, 1997. Sisar Wendyn taidematka länsimaisen maalaustaiteen historiaan. Italia.
- Beguín**, Sylvie; Zampetti, Pietro, 1971. Tout l'oeuvre peint de Giorgione. France.
- Benezit**, E., 1976. Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs 5. France.
- Berenson**, Bernard, 1954 a. Italian Painters of the Renaissance. Great Britain.
- Berenson**, Bernard, 1954 b. Painters of the Renaissance. Italia.
- Bernt**, Walther, 1969. Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts II. Germany.
- Bernt**, Walther, 1970. Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts III. Germany.
- Bok**, Marten Jan, 1993-1994. Roelandt Savery. Dawn of the Golden Age, Northern Netherlandish Art 1580-1620. Edit. Luijten, van Suchtelen, Baarsen, Kloek, Schapelholman. Rijksmuseum, Amsterdam. Zwolle 1993-1994.
- von Bode**, Wilhelm, 1956. Die Meister der Hollaendischen und Flaemischen malerschulen. Liebig.
- The Book of Art 3**, Flemish and Dutch Art. Edit. Hammacher; Hammacher Vandenberghe. Italy 1967.
- The Book of Art 2**, Edit. Monteverdi, Mario. Italia 1966.
- Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst, Münchner Maler im 19. Jahrhundert**, Band 1. Germany 1981.
- Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst, Münchner Maler im 19. Jahrhundert**, Band 2. Germany 1982.
- Burckhardt**, Jacob, 1988. The Altarpiece in Renaissance Italy. Italy.
- Börsch-Supan**, 1991. Romantiikan maalaustaide Saksassa. Kaipuu maisemaan, saksalaista romantiikkaa 1800-1840. Näyttelyjulkaisu. Tampere.

- Carli, Enzo**, 1955. *Profilo dell'arte italiana*. Italia.
- Clark, Kenneth**, 1976. *Landscape into Art*. Lontoo.
- Clark, Kenneth**, 1984. *Hall's Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. Great Britain.
- Courthion, Pierre**, 1984. *Manet*. USA.
- Dantzig, Michel, M.**, 1973. *Piktology*. Netherlands.
- Davies, Randall**, 1914. *Six Centuries of Painting (1300-1900)*. London.
- Dawn of the Golden Age, Northern Netherlandish Art 1580-1620**. Edit. Luijten, van Suchtelen, Baarsen, Kloek, Schapelholman. Rijksmuseum, Amsterdam. Zwolle 1993-1994.
- Devisscher, Hans**, 1991. *Rubens-näyttely Retretin taidekeskuksessa. Retretin näyttelyjulkaisu*. Turku.
- Dugné Mac Carthy, Marcel**, 1984. *Soldats du Roi. Les armées de l'ancien régime 1610-1789*. France.
- Ertz, Klaus**, 1986. *Josse de Momper der Jüngere 1564-1635*. Germany.
- Eschenburg, Barbara**, 1991. *Saksan maisemamaalaus 1800-luvun alkupuolella. Kaipuu maisemaan, saksalaista romantiikkaa 1800-1840. Näyttelyjulkaisu*. Tampere.
- Farwell, Beatrice**, 1996. *Manet. The Dictionary of Art 20*. Edit. Turner, Jane. USA.
- Fiocco, Giuseppe**, 1948. *Giorgione*. Italia.
- Forman, W.V.B.**, 1959. *Wandteppiche aus Tschechoslowakischen Sammlungen*. Tsekkoslovakia.
- Forssman, Erik**, 1958. *Tyskt måleri från romantiken till expressionismen*. Sweden.
- Franz, Heinrich, Gerhard**, 1969. *Niederländische Landschafts Malerei im Zeitalter des Manierismus*. Austria
- Frascina; Blake; Fer; Garb; Harrison**, 1993. *Modernity and Modernism. French Painting in the Nineteenth Century*. Hongkong.
- Freedberg, S.J.**, 1975. *The Pelican History of Art. Painting in Italy 1500-1600*. USA.
- von Frimmel, Theodor** 1913. *Geschichte der Wiener gemäldesammlungen*. Deutschland.(Moniste).
- Fuchs, R.H.**, 1978. *Dutch Painting*. Great Britain.
- Fuciková, Eliška**, 1997. *Rudolf II and Prague*. Italy.
- Galaune, P.; Vienozinskis**, 1931. *Litavens konst*. Malmö.
- Genealogisches Handbuch des Adels. Fürstliche Häuser, Band IX**. 1971. Deutschland.
- Gentili, Augusto**, 1998. *Giovanni Bellini. Giunti - Dossier Art, nro 135*. Firenze.
- Goldene Hochzeit, Colloredo-Mannsfeld**, 1891. Österreich. (Moniste).
- Gordon, R.; Forge, A.**, 1986. *The Last Flowers of Manet*. Japan.
- Guillot de Suduiraut, Sophie**, 1996. *Glow and Afterglow of Gothic (1400-1530). Sculpture. The Great Art of the Middle Ages from the Fifth Century to the Fifteenth Century*. Edit. Duby; Barral i Altet; Guillot de Suduiraut. Germany.
- Gösta Stenmanin kokoelma ennen ja nyt**. Helsinki 1967

- Hadeln**, 1967. Bonifazio. Thieme-Becker IV. Deutschland.
- Hamilton**, G. H., 1986. Manet and his Critics. USA.
- Hauser**, Arnold, 1965. Mannerism. Great Britain.
- Heiliga Anna**, Grote Moeder. Museum voor Religieuze Kunst. Uden 1992.
- Hibbard**, Howard, 1983. Caravaggio. USA.
- The History of Art**. Edit. Myers; Coplestone. Slovenia 1993.
- Hollstein**, F.W.H. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, XXIII. Edit. de Hoop Scheffer. Netherlands 1980.
- Hollstein**, F.W.H. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, XXII Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II. Edit. de Hoop Scheffer. Netherlands 1980.
- Hollstein**, F.W.H. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, vol. XLI. Edit. de Hoop Scheffer. Netherlands 1992.
- Hollstein**, F.W.H. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, vol. XL. Edit. de Hoop Scheffer. Netherlands 1992.
- Honour**; Fleming, 1994. Maailman taiteen historia. Hongkong.
- Hovi**, Olavi, 1995. Leppävirran historia II. Pieksämäki.
- Humfrey**, Peter, 1988. Competitive Devotions: The Venetian Scuole Piccole as Donors of Altarpieces in the Years around 1500. Art Bulletin. Sept. 1988, no.3, Vol. LXX,
- Humfrey**, Peter, 1993. The Altarpiece in Renaissance Venice. Singapore.
- Humfrey**; Mackenney, 1986. The Venetian Trade Guilds as Patrons of Art in the Renaissance. Burlington Magazine. May 1984, n:o 998 vol. CXXVIII.
- Hütt**, Wolfgang, 1995. Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1869. Germany.
- The Illustrated Bartsch** 39. Edit. Bohn Babette. USA 1980.
- The Illustrated Bartsch** 72 II. Edit. de Ramaix Isabelle. USA 1998.
- Illustrerad katalog** - Utländsk maleri. National Museum. Stockholm 1990.
- Italialaisia maalauksia**. Ulkomaisen taiteen museon julkaisu. Helsinki 1992.
- Jaffe**, Michael, 1989. Catalogo completo - Rubens. Milano.
- Johan Christian Dahl** 1788-1857. Jubileumsutställning 1988. Sverige 1988.
- Johnson**, Ragnar, 1986. Accumulation and Collecting: an Anthropological Perspective. Art History, vol.9, nro 1. Great Britain.
- Judith Leyster: A Dutch Master and her World**. Frans Hals Museum, Haarlem, Worcester Art Museum. Näyttelyjulkaisu. Iso-Britannia 1993.
- Kaipuu maisemaan, saksalaista romantiikkaa 1800-1840**. Näyttelyjulkaisu. Tampere 1991.
- Kampis**, Antal, 1966. The History of Art in Hungary. Hungary.
- Katalin**, Kürti, 1993. Mihály Munkácsy's Painting Portraying Christ. Hungary.
- Kiuru**, Elina, 1995. Rakkaista esineistä kulttuurirelativismiin. Jyväskylä.
- Kloek**, Wouter, 1993-1994. Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580-1620. Edit. Luijten, van Suchtelen, Baarsen, Kloek, Schapelholman. Rijksmuseum, Amsterdam. Zwolle.
- Knuttel**, Gerard, 1962. Adriaen Brouwer. Haag.
- [**Kren ja Marx**] 1996, <<http://www.kfki.hu/~arthp/art/t/teniers/apes.jpg>>  
Elokuu 2000. Web Gallery of Art.
- [**Kren ja Marx**] 1996, <<http://www.kfki.hu/~arthp/art/m/molenaer/denying.jpg>>  
Maaliskuu 2000. Web Gallery of Art.

[Kren ja Marx]1996, <<http://www.kfki.hu/~arthp/art/m/molenaer/peasant.jpg>>  
Maaliskuu 2000. Web Gallery of Art.  
[Kren ja Marx] 1996, <[http://www.kfki.hu/~arthp/art/s/savery/rocky\\_la.jpg](http://www.kfki.hu/~arthp/art/s/savery/rocky_la.jpg)>  
Huhtikuu 2000. Web Gallery of Art.  
[Kren ja Marx] 1996, <<http://www.kfki.hu/~arthp/art/s/savery/landscap.jpg>>  
Huhtikuu 2000. Web Gallery of Art.

**La pittura italiana.** Italia 1998.

**Lajos, Vegvari,** 1958. Mihály Munkácsy - élete és művei. Hungary.

**Land of the Winged Horsemen.** Art in Poland 1572-1764. Art Services Internationalin näyttelyjulkaisu USA. Hongkong 1999.

**Latvijas PSR** vestures muzeja kokskulpturas. Riga 1984.(Moniste).

**Le Blanc, Charles,** 1888. Manuel de l'amateur d'estampes III. Paris. (Le Blanc, Charles, 1970. Manuel de l'amateur d'estampes III. Netherlands.)

**Liedtke, Walter,** 1997. Style in Dutch Art. Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Edit. Wayne Franits. USA.

**Liepe, Lena,** 1995. Den medeltida träskulpturen i Skåne. Skånsk senmedeltid och renässans. Skriftserie utgiven av Vetenskap-Societen i Lund; 15. Lund.

**Lyka, K.,** 1968. Munkácsy. Thieme-Becker XXV. Germany.

**Maailman taidearteita 4.** Italia 1969.

**Maailman taidearteita 5.** Italia 1969.

[Malyon] 2000, <[http://www.artcyclopedia.com/artists/teniers\\_the\\_younger\\_david.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/teniers_the_younger_david.html)>Maaliskuu 2000.Arteyclopedia. Minneapolis Institute of Art. Prodigal Son.

[Malyon] 2000,<[http://www.artcyclopedia.com/artists/munkacsy\\_mihaly.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/munkacsy_mihaly.html)>  
Elokuu 2000. Arteyclopedia.

**Manet – a Retrospective.** Edit. Gronberg, T.A. Hong Kong 1990.

**Martin, W.,** ei painovuotta. Die Holländische Malerei in der Zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Germany.

**Matejcek, Antonin,** 1931. Samtida konst i Tseckoslovakien. Sweden.

**Medieval Wooden Sculpture in Sweden, Volume IV.** The Museum Collection Catalogue. Uppsala 1975.

**Meinander, K.K.,** 1908. Medeltida altarskåp och träsniderier i Finlands kyrkor. Helsingfors.

**Mihály Munkácsy, A Golden Age, Art and Society in Hungary 1896-1914.**

Gyöngyi éri - zsuzsa jobbágyi. Hungary 1994.

**Milner, John,** 1988. The Studios of Paris. Hongkong.

**Mitchell, Peter,** 1981. European Flower Painters. Netherlands.

**Mitchell, Timothy. F.,** 1993. Art and Science in German Landscape Painting 1770-1840.Great Britain.

**Molesworth, H. D.; Cannon Brookes, P.,** 1966. Euroopan veistotaidetta romanttikasta Rodiniin. Italia.

**Moore, Andrew,** 1996. Crome. The Dictionary of Art 8. Edit. Turner, Jane. USA.

**Morrall, Andrew,** 1988. The History and Techniques of the Great Masters - Rubens. Hongkong.

**Munkácsy Mihály (1844-1900).** Nemzetközi tudományos enkeküles. Unkari 1994.

[National Gallery of Art. Washington D.C] 2000, <<http://www.nga.gov/cgi->

- bin/pinfo?object=72225+0+none>Elokuu 2000. Teoskuva David Teniers II:n maalauksesta Talonpojat tavernassa.  
 [National Gallery of Art Washington D.C.] 2000. <<http://www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?Object=69818+0+none>> Huhtikuu 2000. Teoskuva Roelandt Saveryn maalauksesta Pako Egyptiin.  
**National Gallery.** Näyttelyjulkaisu. Great Britain 1986.  
**Neovius, Ad,** 1898. Suomen evankelis-lutherilaisen kirkon matrikkeli. Kuopio.  
**Neumann, Jaromir,** 1958. Die Neue Tschechische Malerei und ihre Klassische Tradition. Tsekkoslovakia.  
**Nichols, Thomas,** 1996. Bonifazio. The Dictionary of Art 24. Edit. Turner, Jane. USA.  
**Nordberg, Rune,** 1974. Nordisk medeltid. Bildkonsten i Norden, del 1. Falköping.  
**Nordman, C.A.,** 1951. Suomen keskiaikaista kuvanveistoa. Porvoo.  
**Norman, Geraldine,** 1987. Biedermeier Painting. Japan.
- Oldenbourg, Rudolf,** 1983. Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert. Germany.  
**Otavan iso tietosanakirja 2.** Porvoo 1961.
- Pearce, Susan, M.,** 1993. Museums, Objects and Collections. USA.  
**Pesina, Jaroslav,** 1958. Tafelmalerei der Spätgotik und der Renaissance in Böhmen 1450-1550. Tsekkoslovakia.  
**Petterson, Susanna,** 1998. Julkinen kokoelma, maku ja markkinat. Taide 4/98.  
**Pettersson, Susanna,** 1999. Taideteos museokokoelmassa. Nykytaiteen keräämisestä. Valtion taidemuseon julkaisu. Helsinki.  
**Phaidon Encyclopedia of Art and Artists.** Great Britain 1978.  
**Pomian, Krzysztof,** 1990. Collectors and Curiosities. Great Britain.  
**Prahan kansallismuseon julkaisu, ei painovuotta, Tsekki.** (Moniste).  
**Prahl, Roman,** 1996. Hynais. The Dictionary of Art 15. Edit. Turner, Jane. USA.  
**Prince, Hugh** 1989. Art and Agrarian Change 1710-1810. The Iconography of Landscape. Edit. Cosgrove; Daniels. Great Britain.  
**Pöyhkäri, Ari,** 1996. Keräilystä kokoelmaan, sosiologia ja filosofisia näkökulmia keräilyyn. Jyväskylä.  
**Pöykkö, Kaarina ja Kalevi,** 1998. Neitsyt Maria ja Jeesus-lapsi. Jyväskylä.
- Raamattu.** Vanha Testamentti.  
**Radler, Gudrun,** 1990. Die Schreinmadonna "Vierge Ouvrante". Deutschland. (Moniste).  
**Renger, Konrad,** 1996. Brouwer. The Dictionary of Art 4. Edit. Turner, Jane. USA.  
**Renger, Konrad,** 1996. Craesbeeck. The Dictionary of Art 8. Edit. Turner, Jane. USA.  
**Rewald, John,** 1947. Edouard Manet Pastels. Great Britain.  
**Reynolds, Graham,** 1984. The Later Paintings and Drawings of John Constable. Italy.  
**Rigas Vestures un Kugniecibas Muzejs.** Riga 1990.  
**Ringbom, Lars-Ivar,** 1947. Hedmanin kokoelman italialaista taidetta. Vaasa.  
**Riska, Tove** 1987. Keskiajan puuveisto ja maalatut alttarikaapit. Ars, Suomen taide 1. Keuruu.  
**Rosenthal, Michael,** 1982. British Landscape painting. Singapore.

- Rubens** – Retretin näyttelyjulkaisu. Turku 1991.
- Rylands, Philip**, 1988. Palma Il Vecchio. Italia.
- Rönkkö, Marja-Liisa**, 1998. Taidemuseo-mestarikeräilijä vai julkisen maun vartija? Taide 4/98.
- Salvini, Roberto**, 1969. Medieval Sculpture. England.
- Samling, Gösta Stenman** finländsk konst. Helsingfors 1932.
- Schillemans, Robert**, 1989. Bijbelschilderkunst rond Rembrandt. Netherlands.
- Schneider, H.**, 1968. Huchtenburg. Thieme-Becker XVIII. Germany.
- Shearman, John**, 1983. The Early Italian Pictures. The Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen. Great Britain.
- Shone, Richard**, 1985. Manet. Hongkong.
- Slavicek, Lubomir** 1991. Rubens ja Böömi. Retretin näyttelyjulkaisu. Turku.
- Slive, Seymour**, 1995. Dutch Painting 1600-1800. Singapore
- [ **Speel**] 1996. <<http://www.speel.demon.co.uk/other/norsch.htm>> Huhtikuu 2000. Tietoja Norwichin koulukunnasta.
- Spemann, Wilhelm**, 1905. Kunstlexicon. Deutschland.
- Spicer, Joaneth**, 1996. Savery. The Dictionary of Art 27. Edit. Turner, Jane. USA.
- Stechow, Wolfgang**, 1980. Dutch Landscape Painting of Seventeenth Century. USA.
- Stechow, Wolfgang**, 1981. Dutch Landscape Painting of Seventeenth Century. USA.
- Steer, John**, 1970. A Concise History of Venetian Painting. Great Britain.
- Stepanow, Giovanni**, 1950. Rubens (1577-1640). Italia.
- Sternin, Grigori**, 1984. Ilja Repin. Venäjä.
- Sternin, Grigori**, 1987. Maailman maalaustaiteen mestareita - Ilja Repin. Venäjä.
- van Suchtelen, Ariane**, 1993-1994. Hans Bol. Dawn of the Golden Age, Northern Netherlandish Art 1580-1620. Edit. Luijten, van Suchtelen, Baarsen, Kloek, Schapelholman. Rijksmuseum, Amsterdam. Zwolle.
- Szabó, Julia**, 1988. Painting in Nineteenth Century Hungary. Hungary.
- Sztuka sredniowiecza na Pomorzu**. Pazdziernik 1989. (Moniste).
- Tamis, Dorien**, 1993-1994. Jacques Savery. Dawn of the Golden Age, Northern Netherlandish Art 1580-1620. Edit. Luijten, van Suchtelen, Baarsen, Kloek, Schapelholman. Rijksmuseum, Amsterdam. Zwolle 1993-1994.
- Techniques of the Great Masters of Art - Manet**. Hongkong 1985.
- Tehtoonstelling van Werken van Joost de Momper**. Näyttelyjulkaisu. Amsterdam 1930-1931.
- Timpe-Paajanen**, 1991. Taitelijat. Kaipuu maisemaan, saksalaista romantiikkaa 1800-1840. Näyttelyjulkaisu. Tampere.
- Toivola, Urho**, 1946. Amerikka varoitti. Helsinki.
- Tout d'oeuvre peint d' Edouard Manet**. Paris 1970.
- Walek, Janusz**, 1988. A History of Poland in Painting. Varsova.
- Vaughan, William**, 1991. Romantic Art. Spain.
- Vaughan, William**, 1994. German Romantic Painting. Singapore.
- Vehvilä, Schalin**, 1939. Kuvaamataidetyylit. Porvoo.
- Weisberg, G.**, 1980. The Realist Tradition - French Painting and Drawing 1830-1900. USA.
- Vey, Horst**, 1969. Pelican History of Art, Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands, 1500-1600. Edit. Pevsner, Nikolaus. Great Britain.



- White**, Christopher, 1982. The Dutch Pictures. The Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen. Great Britain.
- Viita**, Vuokko, "Rakel Kansasen tummat silmät katsoivat kuvataiteen tulevaisuuteen." Savon Sanomat (SS) 24.3.1999, n:o 83.
- Wind**, Edgar, 1985. Art and Anarchy. Great Britain.
- Vliege**, Hans, 1996. Rubens. The Dictionary of Art 27. Edit. Turner, Jane. USA.
- Vliege**, Hans, 1996. Teniers II. The Dictionary of Art 30. Edit. Turner, Jane. USA.
- de Voragine**, Jacobus 1995. The Golden Legend, volume II. USA.
- Wright**, Patricia, 1993. Manet. Italy.
- Vydra**, Josef, 1957. Die Hinterglasmalerei. Tsekkoslovakia.
- Zakavec**, F., 1968. Hynais. Thieme-Becker XVIII. Germany.

# KUVALIITE

Tiina Koivulahti ja Maarit Hakkarainen

KUOPION TAIDEMUSEON  
TOIVOLAN KOKOELMAN  
VANHA EUROOPPALAINEN  
TAIDE

Pro gradu –tutkielma  
Jyväskylän yliopisto  
Taidehistorian laitos  
SI 2000

## KUVALUETTELO

1. Pyhä Anna ja Maria. Kari Jämsén, 1999. TA. KTM.
2. Pyhä Anna ja Maria. Yksityiskohta. Kari Jämsén, 1999. TA. KTM.
3. Pyhä Anna ja Maria. Yksityiskohta. Kari Jämsén, 1999. TA. KTM.
4. Pyhä Anna ja Maria. Selkäpuoli. Kari Jämsén, 1999. TA. KTM.
5. Giovanni Pisano. Jeesuksen syntymä ja pako Egyptiin, 1302-1310. Yksityiskohta. Salvini 1969, kuva n:o 270.
6. Nicola Pisano. Tietäjien kumarrus, 1255-60. Yksityiskohta. Salvini 1969, kuva n:o 245.
7. Pyhä Anna kolmantena, n. 1520. Yksityiskohta. Heilige Anna 1992, kuva n:o 91.
8. Pyhä Anna kolmantena, n. 1480-90. Heilige Anna 1992, kuva n:o 107.
9. Kalastaja. Petter Martiskainen, 1999. TA. HKA.
10. Kalastaja. Yksityiskohta. Petter Martiskainen, 1999. TA. HKA.
11. Kalastaja. Yksityiskohta. Petter Martiskainen, 1999. TA. HKA.
12. Kalastaja. UV-kuva. Petter Martiskainen, 1999. TA. KTM.
13. Kalastaja. IR-kuva. Petter Martiskainen, 1999. TA. KTM.
14. Wilhelm Boshart. Järvimaisema, 1832. Bruckmanns Lexicon, Band 1 1981, 119.
15. John B. Crome. Näkymä St. Edmundsin hautausmaan läheltä, 1832. Rosenthal 1982, 117.
16. Kyläpuoskari. Petter Martiskainen, 1999. TA. HKA.
17. Kyläpuoskari. Yksityiskohta. Petter Martiskainen, 1999. TA. HKA.
18. Kyläpuoskari. UV-kuva. Petter Martiskainen, 1999. TA. KTM.
19. Kyläpuoskari. IR-kuva. Petter Martiskainen, 1999. TA. KTM.
20. Adriaen Brouwer. Dorfbaderstube, 1631/2. The Book of Art 3 1971, 174.
21. Jan Miense Molenaer. Pietari kieltää, 1636. Yksityiskohta. [Kren ja Marx] 1996, <<http://www.kfki.hu/~arthp/art/m/molenaer/denying.jpg>>Maaliskuu 2000.
22. Majatalo. Petter Martiskainen, 1999. TA. HKA.
23. Majatalo. Yksityiskohta. Petter Martiskainen, 1999. TA. HKA.
24. Majatalo. Yksityiskohta. Petter Martiskainen, 1999. TA. HKA.
25. Majatalo. Yksityiskohta. Petter Martiskainen, 1999. TA. HKA.
26. Majatalo. UV-kuva. Petter Martiskainen, 1999. TA. HKA.
27. Majatalo. IR-kuva. Petter Martiskainen, 1999. TA. HKA.

28. Aegidius Sadeler. Inn and Houses near a Bridge. The Illustrated Bartsch 72 II 1998, 27.
29. Gillis van Coninxloo. Metsänäkymä, n.1600. Slive 1995, 178.
30. Roelandt Savery. Vuoristomaisema. Yksityiskohta. [Kren ja Marx] 1996, <[http://www.kfki.hu/~art/s/savery/rocky\\_la.jpg](http://www.kfki.hu/~art/s/savery/rocky_la.jpg)>Huhtikuu 2000.
31. Roelandt Savery. Tobias ja enkeli. Fucikova 1997, 62.
32. Roelandt Savery. Tanssivien talonpoikien kylä. Dawn of the Golden Age 1993/4, 62.
33. Vanhan miehen muotokuva. Kari Jämsén, 1999. TA. KTM.
34. Vanhan miehen muotokuva. UV-kuva. Petter Martiskainen, 1999. TA. KTM.
35. Vanhan miehen muotokuva. IR-kuva. Petter Martiskainen, 1999. TA. KTM.
36. Vojtech Hynais. Valta ja Edistys -allegoria. Yksityiskohta. Prahan Kansallismuseon julkaisu, ei painovuotta, kansilehti (Moniste).
37. Vojtech Hynais. Taiteilijan vaimo ja poika, 1891. Neumann 1958, 34.
38. Abrahamin uhri. Kari Jämsén, 1999. TA. KTM.
39. Abrahamin uhri. UV-kuva. Petter Martiskainen, 1999. TA. KTM.
40. Abrahamin uhri. IR-kuva. Petter Martiskainen, 1999. TA. KTM.
41. Pako Egyptiin. Vydra 1957, 21.
42. Pyhä Wenzel. Vydra 1957, 71.
43. Taistelukohtaus. Kari Jämsén, 1999. TA. KTM.
44. Taistelukohtaus. Yksityiskohta. Kari Jämsén, 1999. TA. KTM.
45. Taistelukohtaus. Yksityiskohta. Kari Jämsén, 1999. TA. KTM.
46. Taistelukohtaus. UV-kuva. Petter Martiskainen, 1999. TA. KTM.
47. Taistelukohtaus. IR-kuva. Petter Martiskainen, 1999. TA. KTM.
48. Jan van Huchtenburg. Kahakka turkkilaisten kanssa. Martin, ei painovuotta, kuva n:o 151.
49. Madonna, Jeesus-lapsi ja Johannes Kastaja. Petter Martiskainen, 1999. TA. HKA.
50. Madonna, Jeesus-lapsi ja Johannes Kastaja. Yksityiskohta. Petter Martiskainen, 1999. TA. HKA.
51. Madonna, Jeesus-lapsi ja Johannes Kastaja. Yksityiskohta. Petter Martiskainen, 1999. TA. HKA.
52. Madonna, Jeesus-lapsi ja Johannes Kastaja. Yksityiskohta. Petter Martiskainen, 1999. TA. HKA.

53. Madonna, Jeesus-lapsi ja Johannes Kastaja. Yksityiskohta. Petter Martiskainen, 1999. TA. HKA.
54. Madonna, Jeesus-lapsi ja Johannes Kastaja. UV-kuva. Petter Martiskainen, 1999. TA. HKA.
55. Madonna, Jeesus-lapsi ja Johannes Kastaja. IR-kuva. Petter Martiskainen, 1999. TA. HKA.
56. Bonifazio Veronese (attr.) Pyhän Katariinan kihlaus. Erkki Salminen. Kuvaarkisto. PM.
57. Palma Vecchio. Le nozze mistiche di S. Caterina, con S. Pietro, 1516-18. Rylands 1988, 208.
58. Bonifazio Veronese. Pyhä perhe, Maria Magdalena ja pyhä Katariina, 1525. Rylands 1988, 296, A69.
59. Bonifazio Veronese. Madonna pyhimysten seurassa, 1530. Rylands 1988, 288, A54.
60. Bonifazio Veronese. Pyhä perhe pyhimysten seurassa, 1525-30. Rylands 1988, 288, A52.
61. Bonifazio Veronese. Neitsyt keisari Konstantinuksen, pyhän Helenan ja pyhän Johanneksen seurassa, 1520-25. Rylands 1988, 277, A27.
62. Apostoli. Petter Martiskainen, 1999. TA. HKA.
63. Apostoli. Yksityiskohta. Petter Martiskainen, 1999. TA. HKA.
64. Apostoli. Yksityiskohta. Petter Martiskainen, 1999. TA. HKA.
65. Apostoli. UV-kuva. Petter Martiskainen, 1999. TA. HKA.
66. Apostoli. IR-kuva. Petter Martiskainen, 1999. TA. HKA.
67. Rubens. Parrakas mies. Rubens – Retretin näyttelyjulkaisu 1991, 79.
68. Rubens. Ambrogio Spinola. Rubens – Retretin näyttelyjulkaisu 1991, 121.
69. Mooses ja Israelin kansa matkalla luvattuun maahan. Kari Jämsén, 1999. TA. KTM.
70. Mooses ja Israelin kansa matkalla luvattuun maahan. Yksityiskohta. Kari Jämsén, 1999. TA. KTM
71. Mooses ja Israelin kansa matkalla luvattuun maahan. UV-kuva. Petter Martiskainen, 1999. TA. KTM.
72. Mooses ja Israelin kansa matkalla luvattuun maahan. IR-kuva. Petter Martiskainen, 1999. TA. KTM.

73. Mooses ja Israelin kansa matkalla luvattuun maahan. Kääntöpuoli. Kari Jämsén, 1999. TA. KTM.
74. Mooses ja Israelin kansa matkalla luvattuun maahan. Kääntöpuoli. Vaakunasinetti. Kari Jämsén, 1999.TA. KTM.
75. Mooses ja Israelin kansa matkalla luvattuun maahan. Kääntöpuoli. Arvosinetti. Kari Jämsén, 1999.TA. KTM.
76. Mooses ja Israelin kansa matkalla luvattuun maahan. Kääntöpuoli. Monogrammisinetti. Kari Jämsén, 1999.TA. KTM.
77. Ruhtinas Josef Franz Hieronymus Colloredo-Mannsfeld. Goldenen Hochzeit 1891, 2 (Moniste).
78. Opocnon linna. Goldenen Hochzeit 1891, 13 (Moniste).
79. Mihály Munkácsy. Renessanssin ihannoiminen, 1886-88. Dia-arkisto. JTHL.
80. Mihály Munkácsy. Golgata, 1883-84. Lajos 1958. CXIV n:o 378.
81. Nuoren tytön muotokuva. Kari Jämsén, 1999. TA. KTM.
82. Nuoren tytön muotokuva. Yksityiskohta. Kari Jämsén, 1999. TA. KTM.
83. Nuoren tytön muotokuva. Yksityiskohta. Kari Jämsén, 1999. TA. KTM.
84. Nuoren tytön muotokuva. Yksityiskohta. Kari Jämsén, 1999. TA. KTM.
85. Nuoren tytön muotokuva. Yksityiskohta. Kari Jämsén, 1999. TA. KTM.
86. Nuoren tytön muotokuva. UV-kuva. Petter Martiskainen, 1999. TA. KTM.
87. Nuoren tytön muotokuva. IR-kuva. Petter Martiskainen, 1999. TA. KTM.
88. Nuoren tytön muotokuva. Kääntöpuoli. Sinetit. Kari Jämsén, 1999. TA. KTM.
89. Edouard Manet. Méry Laurent turkispuuhkassa. Rewald 1947, 28.
90. Edouard Manet. Kahvilakonsertin laulaja. Tout l'oeuvre paint d' Edouard Manet 1970, n:o 49.
91. Edouard Manet. Nuori nainen pyöreässä hatussa. Manet – a Retrospective 1990, 325.
92. Edouard Manet. Omakuva. Tout l'oeuvre paint d' Edouard Manet, 1970 n:o 48.
93. Edouard Manet. Lukemassa, 1879. Manet – a Retrospective 1990, 303.
94. Edouard Manet'n signeeraus. Gordon; Forge 1986, 19.
95. Edouard Manet'n signeeraus. Gordon; Forge 1986, 21.