

**This is an electronic reprint of the original article.
This reprint *may differ* from the original in pagination and typographic detail.**

Author(s): Waenerberg, Annika

Title: Luonnikas puulusikka : kansanomaisen ja järkipäisen risteymä Emil Cedercreutzin esineellisessä ajattelussa

Year: 2017

Version:

Please cite the original version:

Waenerberg, A. (2017). Luonnikas puulusikka : kansanomaisen ja järkipäisen risteymä Emil Cedercreutzin esineellisessä ajattelussa. In J. Katajamäki, H. Liikkanen, M. Mälikalli, & S. Ylimartimo (Eds.), *Ultima Thule : taidetta ja tarinoita antiikista pohjan perille*. Juhlakirja Tuija Hautala-Hirviojalle hänen täyttäessään 60 vuotta (pp. 142-155). Lapland University Press.

All material supplied via JYX is protected by copyright and other intellectual property rights, and duplication or sale of all or part of any of the repository collections is not permitted, except that material may be duplicated by you for your research use or educational purposes in electronic or print form. You must obtain permission for any other use. Electronic or print copies may not be offered, whether for sale or otherwise to anyone who is not an authorised user.

Annika Waenerberg

Luonnikas puulusikka

Kansanomaisen ja järkipärisen risteymä Emil Cedercreutzin esineellisessä ajattelussa

Kuvanveistäjä ja siluettitaiteilija Emil Cedercreutz (1879–1949) oli tuottelias ja monipuolinen taiteilija. Hän teki elämänsä aikana sadoittain veistoksia ja reliefejä eri aiheista ja eri materiaaleihin sekä leikkasi tuhansittain siluetteja. Hän rakennutti ensimmäisen oman kotinsa Köyliöön 1905, toisen kodin Harjavallan Harjulaan 1914 ja sisusti 1920-luvulla kaksi kotia Helsinkiin. Hän rakensi Harjulan tontille 1910-luvulta lähtien uudisraivaajien työlle pyhitettyä Maahengen temppeliä ja 1930-luvulla taiteilija-ateljeen, jotka yhdessä taiteilijakodin kanssa muodostavat nykyisen Emil Cedercreutzin museon ytimen. Cedercreutz keräsi kymmenittäin vanhoja, kuluneita ryijyjä ja sadoittain muita jo käytöstä poistettuja esineitä hevosvaunuista puulusikoihin, joita hän sitten sijoitteli Maahengen temppeliin ja koteihinsa keräämiensä ja itse tekemiensä taideteosten lomaan.

Cedercreutz vietti yli kymmenen vuotta elämästään ulkomailla, ennen kaikkea Brysselissä, Roomassa, Pariisissa ja Pohjois-Italiassa. Hän matkusti myös Pietariin, Espanjaan, Saksaan ja Egyptiin. Hän vietti seuraelämää, järjesti näyttelyitä, toimi taiteilijaseurassa, kuvanveistäjäliitossa ja useissa yhdistyksissä. Hän oli mukana Satakuntalaisen Osakunnan sivistystyössä sekä Satakunnan seudun kansanvalistustoiminnassa. Cedercreutz rakasti eläimiä, varsinkin hevosia. Hän kuvasi niitä usein taiteessaan, ja hän toimi myös eläinsuojelun parissa. Kaiken tämän lisäksi Cedercreutz oli kuvataiteilijaksi varsin ahkera kirjoittaja. Hän kirjoitti ruotsiksi, suomeksi ja tarvittaessa usealla muulla kielellä. Runsaan kirjeenvaihdon rinnalla hän julkaisi viisitoista kirjaa ja joukon erilaisia tekstejä muistelmista, vaikutelmista ja muista kansantajuisista kirjoitelmista aina satuihin ja murretarinoihin saakka.

Tämän kirjoituksen ytimenä on Emil Cedercreutzin suhde esinekkulttuuriin.¹ Hänen käsityksensä kansankulttuuriin kuuluvien esineiden luonteesta muotoutui olennaisesti 1904–1914, jolloin Köyliöön 1904–1905 suunniteltu ja rakennettu Ilmilinna (ruotsiksi Hästebohus) oli hänen kotinaan; tuolloin hän asui kuitenkin useimmat talvet Pariisissa.

Kysyn, miten Cedercreutz hahmotti aikansa modernismin yhteyden kansankulttuurin esineisiin ja minkälaista käsitystä hän välitti niistä laajalle yleisölle. Kesäjuhlat puheineen ja joululehdet kansantajuisine kirjoituksineen olivat otollisia kanavia kansanvalistukseen, sillä niiden kautta oli mahdollista tavoittaa myös koteja, joissa luettiin harvoin. Cedercreutz ryhtyi yhteistyöhön kirjailija Maila Talvion (Maila Mikkola, 1871–1951) kanssa, jonka 1913 perustama *Kulkuset. Joululukemista maalaisille* julkaisi Cedercreutzin siluettien, tarinoiden ja muistelmien ohella hänen ajatuksiaan taiteesta sekä esineellisen kansankulttuurin luonteesta ja tilasta.

Rakennusten, kodinsisustuksen sekä työ- ja tarvekalujen kannalta keskeinen Cedercreutzin kirjoitus ”Miten me koristaisimme kotiamme, kirkkoamme ja kouluamme?” ilmestyi *Kulkuset*-lehdessä 1914. Se kuultiin myös puheena Porin työväenopistossa 1919 ja julkaistiin toistamiseen Cedercreutzin *Maata ja ilmaa* -kirjoituskokoelmassa 1920.² Kansallispukujen suunnitteluperiaatteet

nostivat Cedercreutzin julkisuuteen *Suomen Nainen* -lehden haastattelussa 1913 otsikolla ”Jokaiselle Suomen naiselle kansallispuku”.³ Keskeistä teesiään ”Käytännöllisemmiksi tehtäköön mutta kauneus entisellään säilytettäköön” Cedercreutz puolusti 1914 *Käsateollisuus*-lehdessä; nämä ajatukset ilmestyivät uudelleen 1920 *Maata ja ilmaa* -kokoelmassa.⁴ Vuonna 1939 ilmestyneessä *Yksinäisyyttä ja ihmisvilinää* -muistelmateoksessaan, joka koostui eri aikoina laadituista kirjoituksista, Cedercreutz pohdiskeli tapahtunutta ja kokemuksiaan.⁵

Cedercreutzin kirjoitusten lisäksi olen hyödyntänyt erityisesti hänen kirjeenvaihtoaan arkkitehti Sigurd Frosteruksen (1876–1956) kanssa. Myös Frosteruksen julkaisemilla kirjoituksilla modernista muotokielestä on tässä tärkeä sija. Tarkoitukseni on näet osoittaa, että Cedercreutzin kansanomaisia esineitä kohtaan osoittama kiinnostus, jonka kotiseutututkija Ritva Kava on yhdistänyt satakuntalaisen kulttuurin vaalimiseen ja *satakuntaismiin*⁶, yhtyi merkittäväällä tavalla Frosteruksen rationalistiseen – järkiperäiseen – näkemykseen muodon rakenteesta ja yksinkertaisesta, niukkaan koristeluun tai koristeettomuuteen pyrkivästä tyylistä. Tämän näkemyksen taustalla vaikutti belgialainen arkkitehti ja taideteollisuusuudistaja Henry Van de Velde (1863–1957), jonka keskeistä merkitystä Frosterukselle Kimmo Sarje on käsitellyt tutkimuksessaan *Sigurd Frosteruksen modernin käsite* (2000).⁷ Kyseessä eivät olleet vaikutussuhteet, joiden myötä omaksuttiin kattavasti yhteinen näkemys, vaan oman yksilöllisen käsityksen muodostaminen. Tällöin rationalistinen tarkoituksenmukaisuus ja koristeiden niukkuus saivat eri suunnittelijoiden ajatuksissa perustelunsa hieman eri tavoin – aina totaaliseen koristeettomuuteen saakka, jota edusti itävaltalainen arkkitehti ja arkkitehtuurikriitikko Adolf Loos (1870–1933).⁸

Menetelmällisesti kirjoitukseni perustuu pääasiassa kontekstualisoimiseen kirjallisten alkuperäislähteiden varassa. Siihen ovat teksteistä ilmenevän suoran informaation rinnalla ohjanneet myös hitaammin avautuvat intertekstuaaliset viitteet. Ne ovat avanneet tarkastelun kohteena olevat rationaalisen ja funktionaalisen esineellisyden aspektit vaihtoehtoina kansalliselle tyyllille tai kansainväliselle tyylikkyydelle sekä käytännöllisyytenä, kauneutena ja luonnikkuutena. Päättösepiologia lukuun ottamatta keskustelu pysyttelee ajassa ennen funktionalismin saapumista Suomeen. Kuitenkin ennen syventymistä Cedercreutzin ja Frosteruksen suhteeseen ja kyseisiin esineellisyden aspekteihin on syytä esittää pääkohdat siitä, miten kansan esinekkulttuuri ylipäänsä tuli Cedercreutzille tutuksi.

Kosketuskohtia esineelliseen kansankulttuuriin

Emil Cedercreutz vietti varhaislapsuutensa Köyliönsaaren Vanhakartanossa. Perhe oli ruotsinkielinen, mutta lastenhoitajana toiminut Vanha Manta eli Amanda Lovisa Grönlund (1835–1905) puhui pikku Emilille aina suomea. Hänen ansiostaan Emil oppi maalaisympäristöön kuuluvan suomen kielen sanaston, ja joidenkin esineiden nimitykset jäivätkin hänen muistiinsa vain suomenkielisinä.⁹ Perhe muutti lasten koulunkäynnin ja ehkä myös isän luottamustehtävien vuoksi Helsinkiin. Kesäksi ja jouluksi kuitenkin palattiin Köyliönsaareen. Siten Cedercreutzin lapsuuden ja nuoruuden kokemusmaailmassa ristesivät aristokraattisen sivistyneistön ja suomenkielisen maatyöväestön tavat ja tavarat.

Vanhakartanossa lähestulkoon kaikki tarvittava tehtiin vielä 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa kotona ja kotikonstein. Käytettiin puuta, nahkaa, villaa, pellavaa ja muita materiaaleja, joita itse kasvatettiin tai joita oli luontaisesti saatavissa. Köyliön saven oli todettu soveltuvan hyvin polttamiseen, ja taloissa oli vielä vuosisadan vaihteessa kotitarvetiilenpolttouuneja.¹⁰ Nuori Cedercreutz ei kuitenkaan sulautunut – ehkä hänen ei suvaittu sulautua – paikallisen väestön arkeen siinä määrin, että hän olisi ollut kaikkien sen esineiden parissa kuin kotonaan. Jo kotimatkan kieverissa hän vieroksui emännän ojentamaa yksikorvaista ruskeaa saviastiaa: ”Astia oli varsin epäilyttävän näköinen, mutta kun ei jäänyt turhia miettimään, saattoi kaljaa hyvinkin niellä (...).”¹¹ (Kuva 67)

Toisaalta ison kartanon joulujuhlat, peltotyöt ja elonkorjuu jäivät Cedercreutzin mieleen suurina, kiehtovina speaktaakkeleina. Ruis leikattiin yleensä yhden päivän aikana, jolloin yhtä aikaa ruokittiin päätilalla 400 ja ulkokartanoissa 300 henkeä: ”Viiliä syötiin puisista kehoista puulusikoilla, joita säilytettiin suuressa silppukorissa, mistä kukin sai valita suuhunsa sopivan. Asiaan kuului lusikoitten koetteleminen, ja sopimattomaksi havaitut heitettiin takaisin koriin.”¹² Aristokraattisen perheen jäsenet tuskin söivät puulusikoilla yhteisestä astiasta, ellei kyse ollut erityisestä tilanteesta, kuten matkanteosta saloseuduille tai mainituista vuodenkiertoon kuuluvista tapahtumista, joissa osanottajat olivat etupäässä niin sanottua rahvasta.

Cedercreutz kuului vapaaherralliseen sukuun, jonka jäseniltä odotettiin menestystä ja toivottiin merkittävää panosta yhteiskunnallisen kehityksen hyväksi – maanviljelyn edistäminen ja ”hyvä hallinto” kuuluivat patriarkaalisen yhteisön hyveisiin.¹³ Säätynsä ja sivistyksensä edellyttämällä tavalla Cedercreutz otti 1910-luvulla sydämen asiakseen valistaa kansaa puheina ja kansantajuina suomenkielisin kirjoituksin.¹⁴

Nuori Emil ei ollut tietoinen maaseutu- ja kansankulttuuriin kuuluvista esineistä pelkästään käyttöesineinä vaan myös keräilyesineinä, mikä on nähtävä erityisesti hänen isänsä, Axel Fredrik Nicolaus Cedercreutzin (1847–1909) ansioksi. Muistelmissaan hän kertoi isästään tietyllä ylpeydellä: ”Ylioppilaitten perustaessa Helsinkiin kansatieteellisen museon isä avusti yritystä sanoin ja teoin, ja laaja Säkylä-kokoelma on pääpiirteittäin hänen lahjoittamansa. Hänen ansiotaan on suurelta osalta myös, että Säkylän tuvasta tuli Pariisiin niin edustava, että se palkittiin kultamitalilla kansatieteen kansainvälisellä kilpailulla.”¹⁵ Kyse oli vuoden 1878 Pariisin maailmannäyttelystä. Ylioppilaiden kansatieteellinen kokoelma päätyi valtiolle 1894.¹⁶ Emil Cedercreutz puolestaan ryhtyi keräämään paikallisen kansankulttuurin esineitä suunnitellessaan kesällä 1904 tulevaa kotiaan Ilmilinnaa.

Rauta- ja aivotyölin ihailija

Cedercreutz lähti toukokuussa 1902 Brysseliin perehtyäkseen kuvanveistäjä Charles Van der Stappenin (1843–1910) opetukseen.¹⁷ Tuolloin Sigurd Frosterus ja Gustaf Strengell (1878–1937) olivat valmistumassa arkkitehdeiksi. He perustivat samana vuonna yhteisen arkkitehtitoimiston nimeltä Frosterus och Strengells Arkitektbyrå.¹⁸ Frosterus otti Cedercreutzin välikädeksi neuvotellakseen työskentelypaikkaa brysseliläisen arkkitehdin Victor Hortan (1861–1947) toimistosta. Suunnitelma

ei toteutunut, mutta Cedercreutz sai tilaisuuden tutustua Frosterukseen ja hänen ajatteluunsa lähemmin. Heidän tuttavuuksensa lienee alkanut jo kouluaikoina Nya Svenska Läroverketissä tai niin kutsutussa Euterpe-ryhmässä, jonka keskeisiin hahmoihin Frosterus ja Cedercreutzin isovelji Axel jr. (1873–1946) kuuluivat.¹⁹ He kirjoittivat *Euterpe*-lehteen (1902–1905), joka julkaisi keväällä 1903 Emil Cedercreutzin artikkelin Van der Stappenista.²⁰

Historioitsija Stefan Nygård on luonnehtinut euterpelaisia sivistysaristokraateiksi, joilla oli demokraattisia – joskaan ei puoluepoliittisia – ja radikaaleja sympatioita. Euterpelaiset pitivät tehtävänään herättää ja ärsyttää. Heidän vastarintansa kohdistui ennen kaikkea akateemisuuteen, kirkon ja armeijan luutuneisiin normeihin ja yleisesti ottaen poroporvarillisuuteen. Euterpelainen elämänsänsä kytkeytyi olennaisesti Friedrich Nietzschen (1844–1900) filosofiaan.²¹ Historioitsija Kristina Ranki on nostanut euterpelaiden yhteiseksi kiinnostuksen kohteiksi Euroopan, Ranskan ja kulttuurin.²²

Syksyllä 1904, ennen lähtöään stipendimatkalle Roomaan, Cedercreutz tilasi Frosterukselta piirustukset rakennukseen, jonka oli määrä valmistua hänen matkansa aikana. Hän esitti innokkaasti ajatuksiaan ja toiveitaan talon suhteen, mutta lopullisen suunnittelun hän uskoi kokonaan Frosteruksen käsiin. Vanha hirsitalo oli hankittu tulevan rakennuksen rungoksi, joten selkeä perusrakenne oli jo olemassa. Cedercreutz kuitenkin vannotti arkkitehtia huolehtimaan, etteivät rakennuksen ”ehdoton yksinkertaisuus ja niukkuus” häiriintyisi.²³

Yksinkertaisuudella Cedercreutz viittasi erityisesti siihen, ettei hän halunnut huvilansa edustavan Helsingin rannoille levinyttä pittoreskia huvilatyyliä, jolle olivat ominaisia erkkerit, tornit ja kuistit. Tosin hän myönsi, että kuisti saattoi olla käytännöllinen ja siksi hyväksyttävissä, mutta hän jätti tämänkin kysymyksen Frosteruksen ratkaistavaksi.²⁴ Frosterus oli tarttunut kyseiseen tyylikysymykseen 1902 *Euterpe*-lehdessä. Kansallismuseosuunnitelmia arvostellessaan hän torjui muun muassa tornien ja päätyjen sekamelskan, jolla ei ollut yhteyttä rakennuksen pohjakaavaan: ”On ilmeinen väärinkäsitys yrittää rikkaalla ja vaihtelevalla julkisivulla peittää – kulttuurihistoriallisesti katsoen – verrattain laihaa sisältöä.”²⁵ Kokonaismuodon yksinkertaisuus oli sekä Frosteruksen että Cedercreutzin katsannossa suomalaisen kulttuurin – niukan tai köyhän – luonteen mukaista. Rakennuksista ja sisustuksesta puhuttaessa se merkitsi pelkistynyttä muotoa ja niukkaa koristelua tai jopa koristeettomuutta.

Keskustelua uudesta rakennus- ja koristetyylistä, joka perustuisi kansalliselle tai suomalaiselle pohjalle, käytiin jo 1890-luvulla.²⁶ Cedercreutzin torjuva asenne tyyliin, jota hän Frosteruksen tapaan kutsui *suomalaiseksi* tai *kansalliseksi* ja joka sitten taidehistoriassa nimettiin kansallisromantiikaksi, johtui muotokielen vieraudesta ja sen ”keksitystä” ja rakenteellisesti perusteettomasta luonteesta. Cedercreutzin mielestä kyseessä ei ollut ”mikään tyyli, ei edes suomalainenkaan”, vaan ”mauton vussin klikin keksintö”.²⁷ Arkkitehti pystyttää ” (...) kirkonkylään suuren, peloittavan tiililaitoksen tai vuolukivipalatsin, jossa on maalatut ikkunalasit ja pilarien päissä kaikennäköisiä kivisiä kukkakoristeita. (...) Näitä outoja laitoksia nähdessäni ajattelen aina kaiholla ja kaipuulla vanhoja puukirkkojamme ja harmaita kivikirkkojamme (...) Kuinka paljon kauniimmat ne olivat yksinkertaisuudessaan!”²⁸

Cedercreutzin suhtautuminen suomalaiseen tyyliin on palautettavissa Frosteruksen 1900-luvun alkuvuosina esittämään kritiikkiin, jonka mukaan Herman Gesellius (1874–1916), Armas Lindgren (1874–1929) ja Eliel Saarinen (1873–1950) turvautuivat anglosaksisiin esikuviiin luodakseen kansallista tyyliä. Nuo anglosaksiset esikuvat eivät sinänsä haitanneet Frosterusta. Niiden käyttäminen kansallisen tyylin luomiseen oli hänen mielestään kuitenkin sekä turhaa, mahdotonta että tarpeetonta, sillä ihmisten katsantokannat eivät enää määräytyneet maantieteellisesti tai poliittisesti vaan yksilöllisesti, mikä saattoi merkitä tyylin katoamista jopa itse käsitteen tasolla. Joka tapauksessa Frosteruksesta oli selvää, ettei arkkitehtuurin painopiste ollut enää koristeissa.²⁹ Toukokuussa 1904 Frosterus toisti näitä perusteluja, kun hän ja Strengell julkaisivat kritiikkinsä nykyarkkitehtuurista Helsingin rautatieasemakilpailun yhteydessä, Frosterus *Helsingfors-Postenissa*³⁰ ja Strengell *Hufvudstadsbladetissa*³¹. Pian Euterpe kustansi Frosteruksen ja Strengellin tekstit myös erillisenä kiistakirjoituksena nimeltä *Arkitektur. En stridskrift våra motståndare tillägnad*.³²

Frosterus katsoi modernin suomalaisen tyylin perustuvan järjenvastaiselle romantiikalle, sadan vuoden takaa periytyvälle aikansa eläneelle idealismille ja väärin käsitetyille individualismille. Ajan taide vaati kansainvälisyyttä ja suuria yleisinhimillisiä kiinnostuksen kohteita. Hänen näkemyksensä mukaan kunkin rakennustyyppin tuli saada oma tyyliinsä, jolloin erilaisia rakennustyypppejä kattava kansallinen tyyli menettäisi merkityksensä. Vaihtelua ilmaisuun tulisi yksilön mielenlaadun ja rodun myötä.³³ Sarjea lainaten: ”Tulkinnoissaan kukin kansa tai rotu saattoi antaa niille oman leimansa ja sävynsä, mihin kulttuurien hienosyisyys Frosteruksen mielestä perustuikin.”³⁴ Cedercreutz omaksui tällaisen rotukäsityksen ja korosti, että rotusekoitukset saattoivat tuottaa poikkeuksellista verevyyttä taiteeseen ja kulttuuriin.³⁵

Frosterus päätti kiistakirjoituksensa huudahdukseen: ”Haluaamme rauta- ja aivotyylin (*en järn- och hjärnstil*) asema- ja näyttelyrakennuksiin!”³⁶ Frosteruksen ajatukset vaikuttivat Cedercreutziin voimakkaasti. Kirjeessään Cedercreutz ylisti häntä ”(...) semmoiseksi oikeaksi todelliseksi rauta- ja aivotyylin arkkitehdiksi (...)”³⁷ Lokakuussa 1905 Cedercreutz tunnusti isälleen olevansa kokonaan Frosteruksen maun orja ja ihailevansa häntä äärettömästi.³⁸ Pian tämän jälkeen hän kertoi lukeneensa *Euterpesta* Frosteruksen kirjoituksen arkkitehtonisesta orientaatiosta. Kirjoitus käsittelee itävaltalaista arkkitehtia Joseph Maria Olbrichia (1867–1908), joka Frosteruksen mielestä oli onnistunut vain huvila-arkkitehtina.³⁹ Mahdollisesti tämä näkemys heijastui Cedercreutziin, jonka kirjastossa ovat säilyneet Olbrichin vuonna 1900 ilmestyneen suunnittelu- ja sisustusideoita sisältävän albumin 1904 painetut lisälehdet.⁴⁰ Ehkä hän haki Olbrichin huvilasisustuksista virikkeitä Ilmilinnaan, joka esitettiin ajan kirjoituksissa usein huvilana tai taiteilijahuvilana.

”Oikein hyvä!” huudahti Cedercreutz Frosteruksen kirjallisista pohdinnoista ja jatkoi kirjettään ylistämällä tämän omia rakennussuunnitelmia: ”Näin Sydvästissä Viipurin asemataloprojektit. Sinun oli ainoa, jossa oli viivakauneutta, ainoa jossa oli jonkinlainen idea ja miellytti minua niin muodoin eniten.”⁴¹ Tähän mielipiteeseen tekee mieli yhtyä. Vaikka Frosteruksen ehdotus *Ornerad kvadrat* ei noudattanutkaan kilpailun yksityiskohtaista ohjeistusta ja jäi siten palkinnotta, se nousi

esiin poikkeavalla pelkistyneisyydellään ja koristeettomuudellaan.⁴² (Kuva 68) Cedercreutz ylisti Frosteruksen makua, jonka hän tunsi hyväksi ja koki myös omakseen.⁴³

Ilmilinnan tyylikkyys

Palattuaan 1905 kesän kynnyksellä Roomasta, Pariisista ja Brysselistä Cedercreutz näki vihdoin, millaiseksi hänen uusi kotinsa oli muotoutunut. Frosterus oli päätynyt Weimariin Van de Velden toimistoon, jossa hän työskenteli 1903–1904 peräti kolmeen otteeseen.⁴⁴ Frosteruksen ja Strengellin arkkitehtitoimiston hajottua Ilmilinnan suunnittelu jäi Gustaf Strengellille. Hän allekirjoitti piirustukset sekä arkkitehtitoimiston nimissä että omalla nimellään ja julkaisi suunnitelmat 1906. Strengell oli tavoitellut nykyaikaista muotoa suomalaisesta mansardikattoisesta herraskartanosta.⁴⁵ Cedercreutz taas odotti tietynlaista tunnelmaa ja oli halunnut ”vaatimattoman herraskartanon, pappilan, sanoisinko mukaelman tuollaisesta puolittain unohdetusta leskentilasta valkoisine nappulahuonekaluineen tai yksinkertaisine barokkisisustuksineen, yksivärisin seinin, kukkineen ja lavendelin tuoksuineen”.⁴⁶ Lähtötilanne ei ollut aivan niin selkeä kuin Cedercreutz sittemmin muisti: ”Joitakin väliseiniä oli määrä poistaa, muuten piti kaiken jäädä ennalleen.”⁴⁷ Joka tapauksessa hän pettyi talonsa muodonmuutokseen nähdessään siinä ”lahjattomuuden kaininmerkin”.⁴⁸ Cedercreutzin pettymys lienee ollut osaksi sitä, ettei hän ollut valvomassa suunnittelua ja rakentamista paikan päällä eikä Frosterus ollut hoitanut tehtävää käytännössä.⁴⁹

Cedercreutzin suhteessa Strengelliin ilmeni jo ennen Ilmilinnan suunnittelua näyttelykriittikistä syntynyttä kitkaa⁵⁰. Silti Cedercreutzin väheksyvässä mielessä Ilmilinnasta käyttämä luonnehdinta ”arkkitehtihuvila” kaipaa selvennystä. Joulukuussa 1904 *Kotitaide* totesi ”omatakeisen sisustamisen” olevan nousussa. Tukeakseen sisustusharrastajia lehti oli järjestänyt suunnittelukilpailun mallipiirustuksista ”huvilatupaan”, jossa kansanomaisen talonpoikaistupa ympättiin huvila-arkkitehtuuriin.⁵¹ Kilpailuun osallistunut Strengell vei kolmannen palkinnon. Hän sai kiitosta piirustusten teknisestä suorituksesta, mutta kielteistä palautetta tyylistä: ”Kansanomaisuus ei kuitenkaan tule missään kohdassa näkyviin; luonne niin kuin motiivitkin ovat suomalaiselle huvilatuvalle vieraita.”⁵²

Strengell muokkasi Cedercreutzin hirsimökistä mansardikattoisen herraskartanon ja wieniläisjugendin risteymän; siinäkin kansainvälinen tyyli oli vaikuttajana. Kyseessä oli kehitys, jonka johdosta arkkitehti Adolf Loos oli nostanut kissan pöydälle jo 1898: hänen mukaansa tilaajat joutuivat sopeutumaan arkkitehdin tyyli-iratkaisuihin.⁵³ Tyylikkääät asunnot pysyivät Loosin mukaan aina sen henkilön henkisenä omaisuutena, joka ne oli suunnitellut: ”Jumalan kiitos en ole kasvanut aikuiseksi tyylikkäässä asunnossa (...). Asunto ei ollut tyylikäs, mutta silti siinä oli tyyliä: perheen tyyli.”⁵⁴ Cedercreutzin arkkitehdikseen valitsema Frosterus vastusti Loosin tavoin koristeaiheiden varaan kehiteltäviä tyyli-iratkaisuja.

Uusia koristeellisia tyyli-iratkaisuja edisti 1900-luvun alussa myös arkkitehti Vilho Penttilä (1868–1918) sekä *Kotitaide*-lehden että *Rakentaja*-lehden toimituksessa. Julkaisut kuuluivat *Suomen Teollisuuslehden* liitelehtiin, ja ne esittelivät runsaasti erilaisia arkkitehtonisia ja esineellisiä koristemuotoja ja niiden käyttöä niin teoriassa kuin käytännössäkin. Uudet koristemuodot olivat

joko arkkitehtien visuaalisen mielikuvituksen tai Karjalassa tehdyn keräystyön tuloksia, jotka tarjosivat – tosin eri tavoin ja osin eri kannattajien voimin – virikkeitä ”suomalaiseen tyyliin”.⁵⁵ Frosteruksen tavoin Cedercreutz ei kannattanut kumpaakaan.

Cedercreutzilla ei ollut syytä hylätä Frosteruksen perimmäisiä suunnitteluperiaatteita, jotka kirkastuivat hänelle selvemmin ehkä vasta Ilmilinnan valmistuttua. Frosterus ei irrottanut aiemmasta perinteestä, vaan hän suvaitsi arkkitehtuurin ja muotoilun kentällä merkittävän liikkumavaran:

*Katkos traditioon on yhdeksässä tapauksessa kymmenestä sisällötön fraasi – ainoastaan kymmenennessä se on typeryyttä. Ei ole kyse siitä, että vanhan vastustaminen edistää uusien tyylien luomista – meidän aikamme yhtä vähän kuin ennenkään – vaan [vanhasta saatujen] elinvoimaisten käytännön tulosten varttamisesta tuoreeseen ja karaistuneeseen runkoon.*⁵⁶

Kyse oli järkiperaisestä kehittelystä, jota Cedercreutz oli tavoitellut Ilmilinnassa. Hän rinnasti oman tavoitteensa Eliel Saarisen kodinsisustuksiin, jotka olivat ”jonkinlaisia suomalaisen talonpoikaistuvan mukaelmia, samaan tapaan minä halusin tehdä omasta kodistani (...) sanoisinko mukaelman tuollaisesta puoliksi unohdetusta leskentalasta”.⁵⁷ Cedercreutz reagoi eri tavoin Saarisen sisustuksiin kuin Gesellius-Lindgren-Saarisen rakennusten ulkoasuun. Siten hän oli johdonmukainen arvostellessaan toisaalta ”keksittyä” tyyliä ja toisaalta hyväksyessään olemassa olevasta muodosta tai tyylistä ajan tarpeita vastaavaksi kehitetyn muodon.

Järkiperaisyydestä ja käytännöllisyydestä

Brysselistä palattuaan kesällä 1902 Cedercreutz pohti belgialaista kuvanveistäjää Constantin Meunieria (1831–1905) käsittelevässä kirjoituksessaan kysymystä materiaalista ja materiaalille ominaisesta tekotavasta; ainoa todella esteettinen esine Meunierille oli kyläsepän ja puusepän tekemä työkalu eikä mikään ”teräspaloilla kokoon niitattu tehdastavara”.⁵⁸ Tämän arkipäiväisen esineen kauneusarvo ei kuitenkaan määräytynyt ulkonäön sulavuuden perusteella. Tehdastekoinen työkalu oli jo tuohon aikaan yleisempi kuin kyläsepän takoma. Yhdestä kappaleesta taottu työkalu olikin kestävämpi kuin useasta kappaleesta yhteen niitattu varsinkin silloin, jos osat olivat valu- eikä sitkeää takorautaa. Kauneusarvo syntyi siten esineen, sen materiaalin ja tekotavan käytännöllisyydestä. John Ruskinin (1819–1900) silmissä käsityönä tehty takorautaesine oli toki parempi kuin valurautainen, mutta tämä seikka ei itse asiassa kuulunut Ruskinin kauneuskäsityksen piiriin. Kauneus oli Ruskinin mielestä ainoastaan lepohetkiä varten. Työkaluja ei sopinut koristella, eivätkä ne niin muodoin olleet ”kauniita” vaan pelkästään käytännöllisiä.⁵⁹

Cedercreutzin laajassa kirjastossa on kaksi Ruskinin teosten ruotsinnosta.⁶⁰ Cedercreutz näyttää kuitenkin jättäneen Ruskinin ja William Morrisin (1834–1896) sekä *Arts and Crafts* -liikkeen kirjoituksissaan kutakuinkin huomiotta. Arkkitehti Strengell totesi vuonna 1908, että Ruskinin ja Morrisin sekä *Arts and Crafts* -liikkeen toiminta oli Suomessa niin tunnettua, ettei sitä tarvinnut tarkemmin selitellä.⁶¹ Ilmeisyys tai itsestäänselvyys saattoi kuitenkin johtua siitä, ettei se ollut enää

ajanmukaista. Ajallisilla muutoksilla sekä yhteiskunnallisilla ja kulttuurisilla eroilla on huomattava merkitys, kun eritellään englantilaisen *Arts and Crafts* -liikkeen ja belgialaisen taideteollisuuden sisältöjä ja rinnastettavuutta.

Jo Ruskinin ja Morrisin näkökannat erosivat toisistaan huomattavasti, vaikka 1900-luvun alkupuolen modernistit usein niputtivat heidät yhteen; esimerkiksi Ruskinin uskonnollisuus, vanhoillisuus ja koneviha tulkittiin myös Morrisin ominaisuuksiksi.⁶² Belgiassa englantilaisten nähtiin joiltain osin juuttuneen harmittavasti 1880-luvulle. Frosterus antoi 1905 sen käsityksen, että Morrisin yhteiskuntautopian ihailusta Van de Velde itse asiassa siirtyi eteenpäin ja vapautui menneisyyden painolastista.⁶³ Ruskinin ja Morrisin hakiessa taiteeseen ja taidekäsityöhön puhtia keskiajasta Van de Velde suuntautui nykyisyyteen ja tulevaisuuteen: taideteollisuuteen, suurteollisuuteen ja aiemmista tyyleistä vapaan viivakielen soveltamiseen tarkoituksenmukaisen muodonannon haasteisiin.⁶⁴ Frosterus osoittautui kuitenkin Van de Veldeä käytännöllisemmäksi, sillä hän näki Van de Velden pakottavan puun materiaalina metallin muotoihin.⁶⁵

Siinä missä hyvin tarkoitustaan palveleva työkalu sai ihailua osakseen, oli auto Cedercreutzin silmissä ruma, "aikakautemme keksintö ja sen ivakuva." Osin kyseessä saattoi olla retorinen keino saada lukija ymmärtämään kyseisen auton peittona olleen vanhan ryijyn arvo.⁶⁶ Mutta tähänkin mielipiteeseen löytyy Frosterukselta selitys. Hän kirjoitti 1905 *Euterpeessa*, että raitiovaunu oli jo muuttunut kasvaneen nopeuden myötä insinöörien käsissä elefanttia tai virtahepoa muistuttavasta välineestä nykyajan virtaviivaiseksi vaunuksi. Auto sitä vastoin ei ollut ehtinyt vielä kehittyä, vaan sen ulkomuoto perustui toistaiseksi hevosvetoisen vaunun ominaisuuksiin: "Mutta niin kuin vanhojen purjelaivojen kömpelöistä rungoista koneiden paine on vähitellen tuonut esiin uusia ja tarkoituksenmukaisia tyyppejä, (...) niin tulee myös automobiili asteittain saavuttamaan *sen täydellisyyden, jota ihailemme menneiden aikojen sovelletun taiteen esineissä.*"⁶⁷

Erinomaisen esimerkin edellä olevassa lainauksessa mainitun periaatteen soveltamisesta antaa Cedercreutzin poleeminen kirjoitus "Kansallispuvuistamme".⁶⁸ Kyse oli kansanpuvun läpikäymästä evoluutiosta, vähittäisestä kehitysprosessista, jonka myötä vaatekokonaisuus oli aikojen kuluessa hioutunut muotoonsa. Satakunnassa oli moderni kansallispuku kehitetty kansan "pilaamattoman aistin kirkastaman" asun pohjalta niin, että "koko kansa, talojen ja torppien reippaat ja kauniit tytöt ja pojat" sitä nyt käyttivät. Tapaan, jolla pukuihin oli tehty nykyajan tarpeiden sanelemia muutoksia, Cedercreutz oli varsin tyytyväinen. Naisten hameisiin tehtiin vähemmän laskoksia, joten ne olivat keveämpiä ja kesällä viileämpiä; samalla ne olivat kapeampia, joten niihin meni vähemmän kangasta. Miesten puvussa taas epäkäytännölliset ja kalliit säämiskähousut oli vaihdettu "somiin" lyhyisiin solkihousuihin.⁶⁹ Muutosperiaatteista Cedercreutz totesi: "Yleensä on noudatettu sitä periaatetta, ett'ei mitään ole vanhasta pois jätetty kauneus-syistä, ainoastaan käytännöllisistä. Tämä on minusta oikea prinsippi tässä asiassa, sillä kukapa tietää, mikä on kaunista ja mikä ruma."⁷⁰ Periaate vastasi Frosteruksen käsitystä tyylin kehittymisestä ulkoisten tekijöiden ja muutosten paineessa ainoastaan käyttöominaisuuksien perusteella. Siten niin sanotulla kauneudella kauneuden vuoksi ei ollut merkitystä, koska Frosteruksen mukaan *de gustibus non est disputandum.*⁷¹

Tehdastekoisia Väinö- ja Aino -pukuja, joita 1900-luvun alkuvuosina käytettiin paljon Satakunnassakin, Cedercreutz piti rumina. Rumuus syntyi teollisista kankaista ja väreistä sekä siitä, etteivät asut olleet muotoutuneet aikojen saatossa – evoluution kautta – vaan ne olivat taiteilijan suunnitteleamia. Hän ei suinkaan väittänyt, etteivätkö useatkin kansallispuvut olleet jäljentäneet eri aikakausien ”herrasmuoteja”.⁷² Ydin oli siinä, että tämä oli tapahtunut ilman opittujen esteettisten sääntöjen painolastia. Niinpä käyttö määräsi muodon. Hänen polemiikkinsa kohdistui sitä komiteaa vastaan, jota oli ehdotettu perustettavaksi, jotta se ”lahjoittaisi kullekin seudulle sen oman vanhan puvun taiteellisen kiirastulen kirkastamana”. Hän epäili suuresti, että Suomesta löytyisi niin suureen tehtävään kypsyneitä taiteilijoita, ”heillä kun ei ollut vanhojen kulttuurikansojen makua ja aistia”. Kyseiset puvut olivat ”aikakausien kuluessa käyneet läpi paljon ankaramman kiirastulen kuin minkään sen, jonka ne voisivat komitean tutkimina käydä”.⁷³ Mistä kiirastuli tähän tuli? Puhuessaan käytännöllisyydestä kauneutena Van de Velde käytti mottona Michelangelon maksimin ranskannosta: ”Le Beau est la purgation de toute superfluité.” – ”Kauneus on puhdistamista kaikesta ylimääräisestä.” Kiirastuli on ranskaksi varsinaisesti *purgatoire*, joka on huomattavasti ”kirkastuneempi” kielikuva kuin pelkkä puhdistus saati ”ulostyöntäminen”.⁷⁴

Kauneuden lajeja

Yhteisenä piirteenä englantilaiselle käsityölle, belgialaiselle taideteollisuudelle ja esimerkiksi suomalaisen Iris-tehtaan tuotteille oli pyrkimys tuottaa ”kauneutta” kaikille – ja toisaalta tämän pyrkimyksen mahdottomuus. William Morris laskeskelehti 1881, että ”viimeisen päälle” käsityönä tehdyt työmiehen mökin huonekalut eivät tulleet kaksi vaan kaksikymmentä kertaa kalliimmiksi kuin tehdastekoiset. Ja vaikka olisi tehnyt karkeampaa jälkeä, sellaista kuin talonpoikien kodeista löytyi ennestään, niin silloinkin hinta nousi hänen mielestään pöyristyttäväksi.⁷⁵ Käsityön kalleus rasitti jopa puulusikan menekkiä Suomessa. Lauri Mäkinen totesi 1902, että puulusikka olisi suositumpi, ellei se olisi tinalusikkaa kalliimpi. Suomessa puulusikan hinnaksi tuli 10–30 penniä, kun taas venäläinen pyöreäpesäinen puulusikka syntyi järkipäisemmällä tekotavalla viidessä minuutissa, jolloin sen hinnaksi tuli Suomeen myytyinä 5 penniä ja Venäjällä 60 kopeekkaa 100 kappaleelta.⁷⁶

Cedercreutzin oivallus sisustaa Ilmilinna ympäröivältä seudulta hankituilta käytöstä poistetuilla ryijyillä ja huonekaluilla oli käytännön sanelema: ”Tuloni eivät olleet suuret, ja kaikki oli saatava kuntoon mahdollisimman vähin menoin.”⁷⁷ Lattioille hankitut vanhat ryijyt oli värjätty luonnonvärein, jolloin ne sointuivat luonnostaan yhteen. Rakenteeltaan selkeä kustavilainen tai ”suomalainen Ludvig XVI:n” tyyli oli talonpoikaistuvissa pitkään käytössä, ja Cedercreutz sai tarvittavan määrän saman tyyppisiä istuimia kokoon ostamalla osan käytettynä ja osan uutena.⁷⁸

([Kuva 69](#))

Myös käytettyjä esineitä hankkimalla Cedercreutzin onnistui noudattaa ajan vaatimusta sisustuksen yhtenäisyydestä ja harmonisuudesta. Vaatimuksen kohdalla vedottiin Suomessakin Henry Van de Veldeen. *Kotitaid*e esitti 1902 tämän individualistisen neron tavoittelevan

kodinsisustuksiinsa sopusointua ja harmoniaa, joita tuotti elävän organismin tavoin *yksi* ja sama henki.⁷⁹ Van de Velden näkemyksestä siirryttiin kuitenkin pian vapaampaan asenteeseen, jota ajan radikaalein koristeellisuuden vastustaja Adolf Loos oli kuuluttanut jo vuodesta 1898 kirjoituksessaan ”istuinhuonekalusta”.⁸⁰ Tämä muutos heijastui Cedercreutzin sittemmin lausumaan kommenttiin Ilmilinnan sisustuksesta: ”On muistettava, että elettiin tyyliittömyyden loisto-aikoja ja että eräillä tahoilla kovasti pelättiin ’yhtenäisyyden’ rikkomista – käsitys, joka vaikuttaisi yksinomaan huvittavalta meidän päivinäimme.”⁸¹ (Kuva 70)

Frosterus luonnehti *Euterpe*-lehdessä 1904 Van de Velden Weimarin Nietzsche-arkistoon suunnittelemaa sisustusta antamalla ymmärtää, että kyseessä oli rauhallinen ja hartain tila, jonka ajan taide ylipäänsä oli onnistunut luomaan: ”Ihana tasapaino ja harmonia huonekalujen ja koristeiden välillä; eivät liian keveitä tai raskaita, eivät elegantteja tai angloamerikkalaisen mukavia. Yhtenäinen tunnelma: mikään ei hyppää kehyksestä, ei eteen tai taakse, mikään ei pistä silmään, mutta mistään ei voi luopua.”⁸² Frosteruksen lyhyt kuvaus johdattaa suoraan Loosin 1898 ilmestyneen tekstin ääreen. Pohtiessaan istumiseen tarkoitettua huonekalun eli tuolin täydellisyyttä ja ”kauneutta” Loos totesi, ettei mikään epäkäytännöllinen voi olla kaunista. Pelkkä käytännöllisyys ei kuitenkaan vielä ollut täydellisyyttä. Tämän ajatuksen Loos näki 1500-luvun Italiassa saaneen terävimmän muotonsa: ”Esine, joka on niin täydellinen, että ilman haittaa mitään siitä ei voi ottaa pois eikä mitään lisätä, on kaunis. Se olisi täydellisin, loppuunviety harmonia.”⁸³

Täydellisen harmonian ajatuksen lisäksi myös Frosteruksen vastustus angloamerikkalaista mukavuutta kohtaan saa taustaselityksensä Loosin lyhyestä artikkelista. Esimerkiksi levon tarpeet ja muodot olivat modernissa yhteiskunnassa erikoistuneet. Enää ei riittänyt, että nojatuoli oli lepäämistä varten, vaan siinä oli pystyttävä lepäämään *nopeasti*: ”*Time is money.*” Englantilaiset ja amerikkalaiset olivat nopean lepäämisen virtuooseja. Heidän mukavat nojatuolinsa sallivat nostaa toisen jalan käsinojalle, mikä Keski-Euroopassa oli varsin epähienoa ja kertoi huonosta kasvatuksesta.⁸⁴ Loosin opetus oli, että jokaista tarkoitusta ja sen variaatiota varten oli oma ”täydellinen” muotonsa, joka saattoi vaihdella yksilön mieltymysten ja mukavuuden mukaan, kun taas Van de Velde vähintäänkin unelmoi täydellisen tuolin prototyypistä.⁸⁵

On helppo huomata, että kauneus-sanaa on käytetty eri yhteyksissä eri merkityksissä. Vaihtelu on ymmärrettävää varsinkin silloin, kun kauneuskäsitysten muuttuessa oli ilmaistava ajatus myös laajalle yleisölle. Ensinnäkin ”kaunis” saattoi viitata totunnaisiin esteettisiin maku- tai kauneuskäsityksiin, jotka vaihtelivat aikojen kuluessa, mutta olivat aikaansa sidottuja. Toiseksi ”omatakeisessa kodinsisustuksessa” jos missä saattoivat yksilölliset ja henkilökohtaiset kauneuskäsitykset päästä valloilleen. Ja kolmanneksi: kauniina nähtiin elimelliseksi mielletyn kehityskulun tuloksena syntynyt ihanteellisesti tarkoitukseensa sopiva muoto. Siten vanhasta kansanpuvusta oli Cedercreutzin mukaan kehittynyt ”uusi, käytännöllinen ja kaunis, taiteellisesti eheä ja kaikin muodoin dekoratiivinen” asu.⁸⁶ ”Dekoratiivinen” ei tässä viittaa koristeisiin – joihin Cedercreutz ei edes kiinnittänyt huomiota – vaan silmää miellyttäviin ja asun muotoa korostaviin kokonaislinjoihin.

Sikäli kun ihanteellisesti tarkoitukseensa sopiva nähdään kauniina, Loosin, Van de Velden, Frosteruksen ja Cedercreutzin ajattelu erosi jyrkästi Ruskinin käsityksistä. Ruskin hylkäsi ajatuksen, että kauneus syntyisi käytännöllisyydestä tai sopivuudesta tarkoitukseensa. Perusteluksi hän tyytyi viittaamaan Edmund Burken teokseen *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757). Sen osiossa "FITNESS not the cause of BEAUTY" Burke päätteli, että mikäli kauneus olisi käytännöllisyyttä eli sopivuutta tarkoitukseensa, silloin sika, jonka kärsä oli täydellisen sopiva tonkimiseen, olisi erinomaisen kaunis. Koska sika ei ollut kaunis eläin, ei kauneuskaan voinut olla käytännöllisyyttä.⁸⁷ Arvatenkin päättelyn oli tarkoitus olla jossain määrin irvokas, koska Ruskinille asia näytti olevan päivänselvä. Toisen ajan taiteilijana ja suurena eläinten ystävänä Cedercreutz olisi todennäköisesti vastustanut Burken ja Ruskinin näkökantaa sian kauneusarvoista. Hän teki sika-aiheisia pienoisteoksia ja siluetteja, joita voi kuvailla – ellei kauniiksi, niin hyvinkin *luonnikkaiksi*.

Luonnikkuus

Kotitaide-lehdessä 1903 ilmestyneessä kirjoituksessa vuonna 1900 julkaistusta *Die Praeraphaeliten* -teoksesta Walter Fred kiteytti John Ruskinin merkityksen nykyajalle unelmaan "kaikkien taiteesta". Tuo unelma ei ollut vielä vuosisadan vaihteeseen mennessä toteutunut, eikä tulevaisuuden suhteen näyttänyt ruusuiselta. Miettiessään, miten "taiteettomia" voisi perehdyttää ymmärtämään edes jotain taiteesta ja herättää heissä kauneuden tarve, Fred jatkoi: "Rakennettakoon tuollaisille taiteettomille kauniita rakennuksia, osoitettakoon heille värien suloista voimaa ja hankittakoon yksinkertaisia talouskapineita."⁸⁸ Ei ollut kuitenkaan aivan Ruskinin käsityksen mukaista käyttää kauneudentajun herättämiseen yksinkertaisia talouskapineita, sillä Ruskinille kauneus esineissä merkitsi koristelua, joka oli tarkoituksenmukaista vain siellä, missä oli aikaa siihen syventymiseen.⁸⁹

Kauneus koristeena tai koriste kauneutena oli Ruskinille kulttuurin mitta, mutta 1800-luvun loppupuolella tätä kauneutta jaettiin koristelemalla kaikki mahdollinen. Tutkimusmatkailijat keräsivät alkuperäiskansoilta aina koristeellisimmat esineet, kuten ruotsalainen arkeologi ja kansatieteilijä Hjalmar Stolpe (1841–1905) totesi. Yksinkertaisia, sileitä esineitä ei todennäköisesti pidetty edes kotiin kuljettamisen arvoisina; toisaalta koristeelliset esineet tulkittiin useimmiten ja perusteettomastikin tarkoituspöytänsä uskonnollisiksi.⁹⁰ Muotoilussa tuli arvojen käännekohta rationalistien vähentäessä koristelua tai luopuessa siitä kokonaan. Van de Velde ja Frosterus hyväksyivät koristeen rakennuksessa, huonekalussa tai ovenkahvassa, kunhan se auttoi ymmärtämään esineen rakenteellista luonnetta eli kun rakennuksesta puhuttaessa ornamentti palveli rakennuksen konstruktioita ja funktioita vaille muuta ideologista tai symbolista ulottuvuutta.⁹¹ Loos meni "Ornamentti ja rikos" -esitelmässään (1908) pidemmälle toteamalla, että kulttuurin evoluutio merkitsee samaa kuin "ornamentin poistaminen käyttöesineestä."⁹²

Seuraavana vuonna Cedercreutz kirjoitti: "Oletteko koskaan tulleet ajatelleeksi mikä ihmeellinen lumo asuu yksinkertaisissa esineissä, esineissä, jotka meitä ympäröivät joka päivä, esineitä [esineissä] joita me arkielämässä tarvitsemme!"⁹³ Näitä esineitä saattoi olla joka kodissa, mutta

erityisesti maaseudulla niitä usein vielä valmistettiin itse: ”Kun me veistämme kuokan tai kirveen vartta, uutta haravaa tai vaikkapa kaulauspuutakin, niin jokin vaisto meissä – paitsi että esineen tietenkäin täytyy tulla käytännölliseksi – vaatii, että se tulisi ’luonnikkaaksi’, mukavaksi.”⁹⁴

Nykysuomen sanakirjan mukaan luonnikas on merkitykseltään *luonnostaan sopiva, sovelias, käypä, luonteva, onnistunut, mukava*. Yleisimmin luonnikas-sana yhdistettäneen Rauman murteeseen, varsinkin toivotukseen ”luanikast reissu” – mukavaa matkaa. Luonnikkaan merkitykseen liittyy, ettei esine häiritse ulkomuodollaan tai olemuksellaan, vaan se näyttää olevan kuin kotonaan siinä, missä se on, olipa sitten kysymys luontevasti käteen sopivasta työkalusta tai onnistuneesta ja hyvin toimivasta sisustuksesta. Luonnikas esine toimii jo pelkästään siihen tartuttaessa, sitä käännellessä ja tunnustellessa.

Cedercreutz jatkoi selitystään luonnikkaasta antaen sille lisää sävyjä: ”Vaadimmehan me puulusikaltakin luonnikasta muotoa, ei sen vuoksi ettei rumallakin voisi syödä, mutta ’muuten vaan ja muodon tähden’, kuten sanotaan.” (Kuva 71) Näin ilmaistuna puulusikalla tai millä tahansa tarvekalulla saattaa olla sellaista vaihtelevaa lisäarvoa, jota jotkut nimittävät kauneudeksi – tai sitten ”muuten vain” käyttötarkoituksen ylittäväksi esineen aspektiksi, aina täydellisyyteen saakka: ”Moni meistä ei ehkä koskaan ole tullut ajatelleeksi, että hänessä on tuo tuollainen rakkaus ’luonnikkaaseen’. Emme ehkä koskaan ole huomanneet tuota vaistoa itsessämme. Mutta meissä piilee ku[i]n piileekin kauneudenjano, eräänlainen ihanteellisten muotojen kaipuu.”⁹⁵ Siinä määrin kuin muoto edistää käytännöllisyyttä ja parantaa käyttömukavuutta, voi puhua funktionaalisuudesta tai täydellisestä tarkoituksenmukaisuudesta. Kauneus funktionaalisessa esineessä on vielä jotain enemmän: sen katsomiseen ei kyllästy, vaan se on kaikin aistein koettuna viihdyttävä.

Luonnikkuus tekee esineestä työtoverin ja matkakumppanin. Erinomainen esimerkki on Johann Wolfgang von Goethen (1749–1832) omistama kaislakori, johon Van de Velde viittasi puhuessaan koristeettoman kansanomaisen esineen täydellisestä funktionaalisuudesta.⁹⁶ Tarina on peräisin Goethen sihteerin ja ystävän Johann Peter Eckermannin (1792–1854) muistiinpanoista Goethen viimeisiltä elinvuosilta. 24.9.1827 Eckermann oli lähdössä Goethen kanssa retkelle. Vaunujen lattialla hän huomasi kaksikahvaisen kaislakorin tai -kassin ja kysyi, mikä se oli. Goethe kertoi tuoneensa sen mukanaan Marienbadista, jossa samanlaisia koreja myytiin erikokoisina. Hän kertoi ottavansa sen aina mukaansa matkalle. Tyhjänä se vei vain vähän tilaa; täytettäessä se veti enemmän tavaraa kuin uskosikaan. Se oli pehmeä ja taipuisa mutta niin kestävä, että siinä saattoi kantaa raskaitakin tavaroita. Nyt korissa oli heidän aamiaisensa, mutta jos Goethellä olisi ollut vasara mukana, hän olisi aamiaisen jälkeen voinut kerätä koriin mineralogisia kiviä. Eckermannista kori vaikutti melkein pä antiikin esineeltä, ja Goethe, jolle antiikki oli kaiken mitta, oli samaa mieltä: kori oli hänestä mahdollisimman tarkoituksenmukainen ja muodoltaan niin yksinkertainen ja miellyttävä, että esineenä se oli täydellisyyden huipulla.⁹⁷

Funktionaalisen kauneus. Epilogi

Pohjoismaiden tunnetuimpiin modernin taideteollisuuden tuntijoihin kuulunut ruotsalainen kriitikko ja kirjailija Ulf Hård af Segerstad (1915–2006) totesi 1969, että suomalaisessa muotoilussa näkyi pyrkimys uudistumiseen, mutta samalla se näytti paikoin säilyttävän ”keskeytymättömän yhteyden” menneisyyteen. Jälkimmäistä ilmiötä hän valaisi rinnastamalla uutta muotoilua Kansallismuseon kokoelmiin kuuluviin esineisiin. Kyseiset esineet – kuten vanha lypsyjakkara ja Antti Nurmesniemen (1927–2003) Hotelli Palacen tiloihin 1952 suunnittelema saunajakkara – oli kuvassa voimakkaasti rasteroitu, jolloin kansanomaisen esineen ja modernin muotoilun tuotteen yhteenkuuluvuus korostui niiden yksilöllisiä piirteitä selvemmin.⁹⁸ (Kuva 72) Tämä yhteenkuuluvuus kiteytyi esineiden yksinkertaisen tarkoituksenmukaisena muotona. Kuin kommenttina Hård af Segerstadin rinnastukseen ilmestyi 1970 kansatieteilijä Toivo Vuorelan johdanto Lauri Jäntin kirjaan *Talonpoikaisesineistön katoavaa kauneutta*. Vuorela yhdisti kansan tekemät tarve-esineet modernin muotoilun funktionaaliseen kauneuteen toteamalla, että suomalaisen kansantaiteen tausta oli omavaraistaloudelle perustuvassa omatoimisuudessa. Siten melkein kaikki tarve-esineet oli valmistettu kotona: ”Työkaluissa omatoimisuus säilytti sellaisia perinnäisiä tarkoituksenmukaisia muotoja, että vastaavaan funktionaaliseen kauneuteen on päästy vasta ns. modernissa muotoilussa.”⁹⁹

Siinä missä Hård af Segerstad näki – tosin vain osaksi – suomalaisen muotoilun jatkuvan yhteyden kansanomaiseen esineistöön, Vuorela hahmotti katkoksen, jonka jälkeen ikään kuin kansanomaisten esineiden tarkoituksenmukaisen muodon kauneus olisi löytynyt uudelleen modernissa muotoilussa. Kansanomaisen kulttuurin antamat virikkeet muodostuivat 1800-luvulla yleiseurooppalaiseksi ratkaisuksi maille ja kansoille julistaa ja vahvistaa kansallista identiteettiään. Suomessa kansallisaate ja kansallisen taiteen luominen hallitsivat taidemaailmaa pitkälle 1900-luvulle, ja taideteollisuuden omaleimaisuus tulkittiin kytkeytyneenä suomalaiseen luontoon ja luonteenlaatuun. Hård af Segerstadin sanoin: ”Lukematon määrä innokkaita ja hyväntahtoisia kirjoittajia on kahden vuosikymmenen ajan yrittänyt löytää selityksiä Suomen taideteollisuuden menestyksiin viittaamalla piirteisiin, joita he otaksuvat olevan ’kansanluonteessa’ tai kuvaamalla Suomen luontoa erityisen innoittavaksi.”¹⁰⁰ Hän näki itsenäistyneen Suomen muotoilussa skandinaaviin maihin verrattuna ”kapeapohjaista hienostuneisuutta”, joka juonsi juurensa muun muassa siitä, ettei demokratisoitumisprosessin käytännöllinen soveltaminen ollut ehtinyt yhtä pitkälle kuin Ruotsissa ja Tanskassa. Myös Suomen teollinen ja taloudellinen rakenne erosi ennen kaikkea Tanskasta.¹⁰¹

Funktionaaliseen kauneuteen päädyttiin kiertokulussa länsimaisen yhteiskunnan muodin ja mieltymysten vaihteluiden kautta: kyllästymällä kertaustyyliin, saavuttamalla *art nouveaussa* ja jugendtyylissä koristeellisuuden saturaatiopiste, työvoiman hinnannousulla, jakamalla ”kauneutta” demokraattisemmin, teollistumisella ja kaupungistumisella. Yksinkertainen, paljas funktionaalinen muoto oli tässä kiertokulussa seuraava luonteva, rohkea ja huomiota herättävä askel. Muodon uudistaminen tai ”nuorentaminen” merkitsi yleensä pelkistämistä tai yksinkertaistamista. Siinä tarkoituksessa palattiin 1700-luvulla antiikin universaalina pidetylle lähteelle, kunnes 1800-luvun loppuun mennessä sen rinnalle olivat nousseet kansojen alkuperä, kansankirjallisuus, -kieli, -kulttuuri ja -taide. Kansat ja valtiot ylpeilivät rikkailla koristemuodoilla,

kunnes rationalistit alkoivat arvostaa koristeesta ”köyhää” muotoa. Koristeellisten muotojen kansallisuus vaihtui yksinkertaisuuden universaalisuuteen yhtenä inspiraatiomuotonaan Goethen Marienbadista tuoma kaislakori.

Esineet, joita aikaisemmin oli pidetty alkukantaisina, nousivat nyt kehityksen kärkeen sen viimeisinä vaiheina, universaaleina, kirkastuneina muotoina.¹⁰² Tämä innosti myös Emil Cedercreutzia tulkitsemaan yksinkertaisia suomalaisia tarve-esineitä ja kansanpukuja ”Goethen kaislakorin hengessä” ja valistamaan suomalaisia tekijöitä heidän omien kättensä töistä ja niiden ylevästä laadusta: ”Ainoastaan ne muodot, jotka ovat kehittyneet yksinkertaisuudessa ja alkuperäisyydessä, ovat todet ja elinvoimaiset.”¹⁰³

Annika Waenerberg: Luonnikas puulusikka

¹ Kysymyksenasettelu irtaantui tekeillä olevasta laajasta tutkimuksesta, jota olen valmistellut yhdessä kuvataiteilija ja tutkija Manuel Vélez Cean kanssa. Tutkimus on antanut mahdollisuuden tutustua seikkaperäisesti Cedercreutzin elämään sekä kuvataiteelliseen ja kirjalliseen tuotantoon.

² Cedercreutz, Emil 1914. Miten koristaisimme kotiamme, kirkkoamme ja kouluamme? *Kulkuset. Joululukemista maalaisille*. Toim. Maila Talvio. Porvoo: WSOY, 4; Cedercreutz, Emil 1920. *Maata ja ilmaa. Sanoin ja kuvin*. Varjokuvat leikannut tekijä. Helsinki: Edistysseurojen Kustannus Oy, 107–111. Myöhemmässä versiossa on laajempi johdanto.

³ Nimimerkki Asiaan innostuneet 1913. Jokaiselle Suomen naiselle kansallispuku. *Suomen Nainen* 1913: 5, 59–61.

⁴ Cedercreutz, Emil 1914. Kansallispuku-asiasta. IV. Käytännöllisemmiksi tehtäköön, mutta kauneus entisellään säilytettäköön. *Käsiteollisuus* 1914: 7–8, 57–58; Kansallispuvuistamme: Cedercreutz 1920, 103–106. Lisäksi aiheesta ilmestyi: Cedercreutz, Emil 1915. Kansanpuvuista. *Käsiteollisuus* 1915: 7–8, 72.

⁵ Cedercreutz, Emil 1987 (1939). *Yksinäisyyttä ja ihmisvilinää. Muistelmia*. 4. painos. Kokemäki: Harjulan Kilta r. y.

⁶ Kava, Ritva 1999 (1994). *Emil Cedercreutz. Satakunnan eurooppalainen*, 3. painos. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura. Aiheesta myös: Kava, Ritva 2009. Satakuntaismi. Heijastumia eurooppalaisista aatevirtauksista. Teoksessa *Matkalla. Juhlakirja Outi Tuomi-Nikulalle hänen täyttäessään 60 vuotta 19.10.2009*. Toim. Helena Ruotsala; Petri Saarikoski & Maija Santikko. Pori: Turun yliopisto, 219–238; Kava, Ritva 2010. Emil Cedercreutz – Satakunnan tolstoilainen. Teoksessa *Maaemon lapset. Tolstoilaisuus kulttuurihistoriallisena ilmiönä Suomessa*. Toim. Minna Turtiainen & Tuija Wahlroos. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 162–168; Kava, Ritva 2013. Satakunnan ”poikia”. Teoksessa *Akseli Gallen-Kallela – Suuri satakuntalainen*. Toim. Leena Sammallahdi. Porvoo: Satakunnan Historiallinen Seura 2012, 81–104.

⁷ Sarje, Kimmo 2000. *Sigurd Frosteruksen modernin käsite. Maailmankatsomus ja arkkitehtuuri*. Helsinki: Valtion taidemuseo, 117–128.

⁸ Stuißer, Peter (toim.) 2012. *Adolf Loos. Ornament & Verbrechen*. Wien: Metroverlag. Suomessa Loosin koristeettomuutta vaativia arkkitehtuuriperiaatteita on käsitellyt Kähkönen, Satu 2011. *Ornamentti, koristeellisuus ja yksinkertaisuus 1800–1900-lukujen arkkitehtuuri- ja taideteollisuuskeskustelussa*. Taidehistorian väitöskirjakäsikirjoitus, Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto, 59–68.

⁹ Cedercreutz 1987, 19–20; Kava 1999, 33.

¹⁰ *Suomenmaa III. Turun ja Porin lääni* 1921. Helsinki: Tietosanakirjaosakeyhtiö, 426.

¹¹ Cedercreutz 1987, 42.

¹² Cedercreutz 1987, 36.

¹³ Åström, Anna-Maria 1989. Herrskapsfolk och underlydande. Teoksessa *Kansa kuvastimessa. Etnisyys ja identiteetti*. Toim. Teppo Korhonen ja Matti Räsänen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 162–198.

-
- ¹⁴ Cedercreutz, Emil 1987 (1939). *Yksinäisyyttä ja ihmisvilinää. Muistelmia*. 4. painos. Kokemäki: Harjulan Kilta r. y., 209–210.
- ¹⁵ Cedercreutz 1987, 54.
- ¹⁶ Anttila, Veikko 1964. *Suomen kotiseuduntutkimus 1894–1920 ja kansanperinteen joukkokeruun alkuehistoria*. Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys, 50–55.
- ¹⁷ Emil Cedercreutzin kirje Emmy von Kraemerille (Frosterus) 16.5.1902. Åbo Akademis Bibliotek (ÅAB).
- ¹⁸ Sarje 2000, 131–132.
- ¹⁹ Ks. Lagerborg, Rolf 1942. *I egna ögon – och andras. En bok om att känna sig själv*. Helsingfors: Söderström & C:o Förlagsaktiebolag, 52–68, 141 ja omistuskirjoitus.
- ²⁰ Cedercreutz, Emil 1903. Bildhuggaren Charles van der Stappen. En banbrytare. *Euterpe* 1903: 9, 123–126.
- ²¹ Nygård, Stefan 2011. Från Euterpe till Argus. Kulturkosmopolitism i det tidiga 1900-talets Finland. Teoksessa *Ögonen upp! Nya Argus första sekel*. Toim. T. Söderling. Helsingfors, 30.
- ²² Ranki, Kristina 2007. *Isänmaa ja Ranska. Suomalainen frankofilia 1880–1914*. Helsinki: Suomen Tiedeseura, 265–286.
- ²³ ”den absoluta enkelheten och fattigdomen”. Emil Cedercreutzin kirje Sigurd Frosterukselle 4.8.1904. ÅAB.
- ²⁴ Emil Cedercreutzin kirje Sigurd Frosterukselle 4.8.1904. ÅAB.
- ²⁵ Frosterus, Sigurd 1902. Vårt nationalmuseum. Några reflexioner, *Euterpe* 1902: 27, (1–7) 5.
- ²⁶ Wäre, Ritva 1991. *Rakennettu suomalaisuus. Nationalismi viime vuosisadanvaihteen arkkitehtuurissa ja sitä koskevissa kirjoituksissa*. Toim. Torsten Edgren. Vammala: Suomen muinaismuistoyhdistys.
- ²⁷ Cedercreutz 1920, 106.
- ²⁸ Cedercreutz 1920, 108.
- ²⁹ Frosterus 1902, 6.
- ³⁰ Frosterus, Sigurd 1904. Stationshusfrågan I–III. *Helsingfors-Posten* 4.5.1904; 5.5.1904; 6.5.1904.
- ³¹ Strengell, Gustaf 1904. I Stationshusfrågan. En kritik af de rådande förhållandena i vår arkitektur I–IV. *Hufvudstadsbladet* 5.5.1904; 6.5.1904; 7.5.1904; 8.5.1904.
- ³² Strengell, Gustaf & Frosterus, Sigurd 1904. *Arkitektur. En stridskrift våra motståndare tillägnad*. Helsingfors: Euterpes Förlag.
- ³³ Frosterus 6.5.1904.
- ³⁴ Sarje 2000, 223.
- ³⁵ Ks. esim. Cedercreutz 1987, 188.
- ³⁶ Frosterus 6.5.1904.
- ³⁷ ”en sån där riktig värklig arkitekt i järn och hjärnstil”. Emil Cedercreutzin kirje Sigurd Frosterukselle 17.7.1904. ÅAB.
- ³⁸ ”Jag är alldeles en slaf under hans smak och beundrar honom gränslöst (...)” Emil Cedercreutzin kirje isälleen Axel Fredrik Nicolaus Cedercreutzille 16.10.1904. Kansalliskirjasto, Emil Cedercreutzin kirjekoelma (KK, EC).
- ³⁹ Frosterus, Sigurd 1904. Josef M. Olbrich. En arkitektonisk orientering. *Euterpe* 1904: 34, 400–406, erit. 405.
- ⁴⁰ Olbrich, Joseph M. [1904]. *Ideen*. Ergänzungstafeln zur ersten Auflage. Leipzig: Baumgärtners Buchhandlung. Emil Cedercreutzin museo, kirjasto, no. 1325; vrt. Kava 1999, 134, viite 5.
- ⁴¹ ”Jag läste din, arkitektonisk orientering i Euterpe. Mycket bra! (...) I Sydväst såg jag stationshusprojekten för Wiborg. Ditt var det enda linjesköna, det enda med någon slags idé och behagade mig följaktligen mest.” Emil Cedercreutzin kirje Sigurd Frosterukselle 23.10.1904. ÅAB. Ks. Cedercreutzin katsomat kuvat: Täflingen om nytt stationshus i Viborg. *Veckans krönika – Sydväst. Illustrerad Veckotidskrift* 1904: 34, 592–593.
- ⁴² Tavaststjerna, Alarik 1904. Viborgs stationshustäflan. *Euterpe* 1904: 36, 426–428.
- ⁴³ ”Du vet ju att Din smak är min och att jag aldrig vill opponera mig mot Du anser vara bra (...)”. Emil Cedercreutzin kirje Sigurd Frosterukselle [23.10.1904 jälkeen]. ÅAB.
- ⁴⁴ Ensin 30.10.1903–11.3.1904, heinä- ja elokuun sekä lokakuusta joulukuuhun 1904: Heinänen, Seija 2006. *Käsityö – taide – teollisuus. Näkemyksiä käsityöstä taideteollisuuteen 1900-luvun alun ammatti- ja aikakauslehdissä*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 88, viite 115. Heinänen keskittyi kaikkiaan kahdeksan 1892–1933 ilmestyneen lehden muodostamaan temaattiseen aineistoon; Cedercreutz esiintyi yhdessä kansanpukuja ja kansallispukuja koskevassa huomautuksessa: Heinänen 2006, 183.

-
- ⁴⁵ Strengell, Gustaf 1906. "Hästebohus" Ett litet landthuss i sydvästra Finland. *Arkitekten* 1906: 5, 90–91; Sarje 2000, 132–133.
- ⁴⁶ Cedercreutz 1987, 199–200.
- ⁴⁷ Cedercreutz 1987, 198.
- ⁴⁸ Cedercreutz 1987, 198.
- ⁴⁹ Sarje mainitsee Frosteruksen ja Cedercreutzin välisen sukulaissuhteen, joka ehkä johti siihen, että Cedercreutz antoi Ilmilinnan suunnittelun Frosteruksen tehtäväksi: Sarje 2000, 132, 250. Sukulaissuhde syntyi kuitenkin vasta toimeksiannon jälkeen, kun Cedercreutzille rakas serkku Emmy von Kraemer (1877–1963) ja Frosterus 1906 kihloutuivat. Kirjeistä käy ilmi, ettei Frosteruksen ja von Kraemerin kehittyvä suhde ollut Cedercreutzin tiedossa, vaan kihlaus tuli hänelle yllätyksenä: ks. Emil Cedercreutzin kirjeet Emmy von Kraemerille (vuodesta 1907 Frosterus) 1906–1907. ÅAB.
- ⁵⁰ Emil Cedercreutzin kirje Sigurd Frosterukselle 25.2.1903. ÅAB.
- ⁵¹ Penttilä, Vilho 1904. Lukijalle. *Kotitaide* III: 7–8, 57–58.
- ⁵² Ehdotus suomalaisen huvilatuvan sisustukseksi. Otteita palkintolautakunnan pöytäkirjasta, 1904. *Kotitaide* III: 7–8, (50–53) 50.
- ⁵³ Loos, Adolf (1898). Die Interieurs in der Rotunde. Teoksessa Stuißer 2012, (64–73) 64–65.
- ⁵⁴ Loos (1898). Die Interieurs in der Rotunde, 66–67.
- ⁵⁵ Penttilästä: Ashby, Charlotte 2006. *Words and Deeds: National Style versus Modernity in Finnish Architecture 1890–1916: The Writings and Work of Vilho Penttilä and the Architecture of Financial Institutions*, 1. Submitted in application of the degree of Ph.D in the University of St Andrews, 293–294; suomalaisuudesta: Wäre 1991; Lonkila, Helena 2015. *Syvällä sydänmaassa – Yrjö Blomstedtin ja Victor Sucksdorffin Kainuu*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- ⁵⁶ Frosterus, Sigurd 1905. Framtidskonst. *Euterpe* 1905: 43–46, (439–445) 440.
- ⁵⁷ Cedercreutz 1987, 199–200.
- ⁵⁸ Cedercreutz, Emil 1902. Bildhuggaren Constantin Meunier. *Ateneum* 1902: 4–5, (217–220) 217.
- ⁵⁹ Ruskin, John s.a. *The Seven Lamps of Architecture*. London and New York: J. M. Dent and E. P. Dutton, 120, 124.
- ⁶⁰ Ruskin, John 1898. *Vad vi skola älska och vårda. Tankar om naturen och uppfostran*. Öfvers. af O. H. Dumrath. Stockholm; Ruskin, John 1900. *Sesam och liljor. Två föreläsningar*. Översättning av Ernst Lundquist. Stockholm: Jos. Seligmanns Förlag.
- ⁶¹ Strengell, Gustaf 1908. Uudenaikainen huonesisustus- ja interiööritaide. *Kotitaide* 1908: 1, 3.
- ⁶² Harrison, Martin 1996. Church Decoration and Stained Glass. Teoksessa *William Morris* 1996. Toim. Linda Parry. London: Philip Wilson Publishers/ The Victoria and Albert Museum, 107; Greenhalgh, Paul 1996. Morris after Morris. Teoksessa *William Morris* 1996, 365–366.
- ⁶³ Frosterus, Sigurd 1905. Henry van de Velde. Tänkare och teoretikern. *Euterpe*, 1905: 7–8, 61–71.
- ⁶⁴ Van de Velde, Henry 1978 (1917). *Les Formules de la beauté architectonique moderne. Ce livre contient et résume des essais, se rapportant au "Style nouveau", parus dans l'intervalle des années 1902 à 1912*. Bruxelles: Archives d'Architecture Moderne, 4–8, 32, 63–81.
- ⁶⁵ Sarje 2000, 129.
- ⁶⁶ Cedercreutz 1920, 110.
- ⁶⁷ Frosterus, Sigurd 1905. Berliner-rhapsodi. *Euterpe* 1905: 3–4, (29–33) 33. Kursiivi Annika Waenerbergin.
- ⁶⁸ Cedercreutz 1920, 103–106.
- ⁶⁹ Cedercreutz 1920, 104–105.
- ⁷⁰ Cedercreutz 1920, 105.
- ⁷¹ Frosterus 1902, 5.
- ⁷² Cedercreutz 1920, 105.
- ⁷³ Cedercreutz 1920, 106.
- ⁷⁴ Van de Velde 1978, 19.
- ⁷⁵ Collard, Frances 1996. Furniture. Teoksessa *William Morris* 1996, 163; Lucie-Smith, Edward 1979. *Furniture. A Concise History*. London: Thames and Hudson, 160.
- ⁷⁶ Mäkinen, Lauri 1902. Miten Venäjällä puulusikoita tehdään. *Kotitaide* I: 3, 28–29.

-
- ⁷⁷ Cedercreutz 1987, 198–199.
- ⁷⁸ Cedercreutz 1987, 198–200, 206.
- ⁷⁹ J. K. [Kekkonen, Jalmari] 1902. Merkkimiehiä kotitaiteen alalla. I. Henry van de Velde. *Kotitaide* I: 3, 24–26.
- ⁸⁰ Loos, Adolf (1898). *Das Sitzmöbel*. Teoksessa Stuißer, 2012, 74–82.
- ⁸¹ Cedercreutz 1987, 200.
- ⁸² Frosterus, Sigurd, 1904. Nietzsche-arkivet i Weimar, *Euterpe* 1904: 18, (207–208) 207.
- ⁸³ Loos (1898). *Das Sitzmöbel*, 74.
- ⁸⁴ Loos (1898). *Das Sitzmöbel*, 76–78.
- ⁸⁵ Waenerberg, Annika 1992. *Urpflanze und Ornament. Pflanzenmorphologische Anregungen in der Kunsttheorie und Kunst von Goethe bis zum Jugendstil*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica / The Finnish Society of Sciences and Letters, 186.
- ⁸⁶ Cedercreutz 1920, 105.
- ⁸⁷ Landow, George P. 1971. *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 97.
- ⁸⁸ Fred, W. 1903. John Ruskin. *Kotitaide* II: 4, (23–26) 23. Teksti on Fredin kirjoittama, eikä suoraan käännöstä Ruskinin tekstistä, kuten Heinänen mukaan: Heinänen 2006, 78, viite 52.
- ⁸⁹ Ruskin s.a., 120, 124.
- ⁹⁰ Stolpe, Hjalmar 1911. *Utvecklingsföreteelser i naturfolkens ornamentik. Etnografisk undersökning*. Stockholm: Cederquists Grafiska Aktiebolag, 20–23.
- ⁹¹ Sarje 2000, 116.
- ⁹² Loos, Adolf (1908). *Ornament und Verbrechen*. Teoksessa Stuißer 2012, (94–109) 95. Vuonna 1908 kirjoitettu ja 1910 Wienissä pidetty esitelmä ilmestyi ensimmäiseksi Ranskassa *Cahiers d'aujourd'hui* -lehdessä 1913: Stewart, Janet 2000. *Fashioning Vienna. Adolf Loos's Cultural Criticism*. London: Routledge, 173.
- ⁹³ Cedercreutz 1920, 108.
- ⁹⁴ Cedercreutz 1920, 108.
- ⁹⁵ Cedercreutz 1920, 108.
- ⁹⁶ Van de Velde 1978, 30–31.
- ⁹⁷ Bergemann, Fritz (toim.) 1981. *Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. 1. nide. Baden-Baden: Insel Taschenbuch, 248–249.
- ⁹⁸ Hård af Segerstad, Ulf 1969. *Suomen taideteollisuus*. Suom. Seppo Niinivaara. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi, 12–13.
- ⁹⁹ Vuorela, Toivo 1974 (1970). Johdannoksi. Teoksessa Jäntti, Lauri. *Talonpoikaisesineistön katoavaa kauneutta*. Valokuvannut István Rác. 2. painos. Porvoo – Helsinki: WSOY, (III–V) IV.
- ¹⁰⁰ Hård af Segerstad 1969, 37.
- ¹⁰¹ Hård af Segerstad 1969, 37–39. Harri Kalhan *Muotopuolen merenneidon pauloissa. Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi, diskurssit* (1997) purki sitten perusteellisesti 1940- ja 1950-lukujen suomalaisen taideteollisuuden tulkintoja.
- ¹⁰² Vrt. Heinänen 2006, 88–89.
- ¹⁰³ Cedercreutz 1920, 108.