

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 6

OLLI VALKONEN

**MAALAUSTAITEEN MURROS SUOMESSA
1908—1914**

**UUDET SUUNTAUKSET MAALAUSTAITEESSA
TAIDEARVOSTELUSSA JA TAIDEKIRJOITTELUSSA**

A Turning-Point
in Finnish Painting
1908—1914
New Attitudes and Tendencies
in Painting and Criticism
English summary

JYVÄSKYLÄ 1973
JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 6

OLLI VALKONEN

**MAALAUSTAITEEN MURROS SUOMESSA
1908–1914**

**UUDET SUUNTAUKSET MAALAUSTAITEESSA
TAIDEARVOSTELUSSA JA TAIDEKIRJOITTELUSSA**

A Turning-Point
in Finnish Painting
1908—1914
New Attitudes and Tendencies
in Painting and Criticism
English summary

JYVÄSKYLÄ 1973
JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

URN:ISBN:978-951-39-9785-4
ISBN 978-951-39-9785-4 (PDF)
ISSN 0075-4633

Jyväskylän yliopisto, 2023

K. J. Gummerus Osakeyhtiön kirjapainossa Jyväskylässä 1973

ISBN 951-677-127-0

Alkusanat

Tämän tutkimuksen alkusyynä on kai pidettävä varhaista mielenkiintoani 1900-luvulle ominaisen kuvataiteen »vapautumisen» eri ilmenemismuotoihin sekä niiden tulkitsemiseen ja arviointiin. Samasta syystä lienee ollut peräisin oma käytännön taidekritiikkiin johtanut harrastukseni, jota minun toisaalta on syyttämisen siitä, että tämä tutkimus – oli jäädä tekemättä. Kun se nyt kuitenkin lopulta tässä muodossa ilmestyy, se on monien tekijöiden ja henkilöiden syytä tai ansiota, jotka vuosien varrella tähän suuntaan ovat vaikuttaneet. Eniten minua ilahduttaakin tällä hetkellä se, että voin, kiitokseksi kaikesta saamastani tuesta ja kannustuksesta, esittää jotakin konkreettista. Muunlainen kiittäminen ei ehkä olisi tarpeenkaan, mutta en silti halua jättää sitä tekemättä.

Työni alkuhistoria juontuu aina 1950-luvun lopulta, jolloin professori Lars Pettersson hyväksyi alustavan suunnitelmani lisensiaattitutkielman aiheeksi. Hän myös kärsivällisesti ja ystävällisesti on eri vaiheissa ohjannut työn

valmistumista. Siitä opettajalleni kunnioittavat kiitokset.

Siirryttyäni työn väitöskirjaksi laajentamisen vaiheessa hoitamaan virkaa Jyväskylän yliopistossa, professori Jouko Tolvanen on erittäin kiinnostuneesti ja lukuisia asiallisia neuvoja antaen ohjannut työn viimeistelyvaiheita, josta olen hänelle suuresti kiitollinen.

Tietoja ja ystävällistä – mutta silti hyödyllistä – kritiikkiä olen saanut lisäksi eri aikoina useilta henkilöiltä. Erityisesti haluan kiittää intendentti fil.tohtori Sakari Saarikiveä hänen aina yhtä kannustavasta suhtautumisestaan. Myös lähimpiä opiskelutovereitani, dosentti, fil.tohtori Aimo Reitalaa ja intendentti, fil.maisteri Seppo Niinivaaraa, kiitän lämpimästi sekä kritiikistä että yleensäkin antoisista keskusteluista taiteen asioista. Fil.tohtori Ingjald Bäcksbäckaa, jolla on hallussaan paljon »avaimia» juuri tähän tutkimukseen – nimittäin aikakauden liittyviä taideteoksia – kiitän erittäin auliista ja asiantuntevasta avusta.

Ateneumin Taidemuseon ja varsinaisen toimipaikkani Suomen Taideakatemian näyttely- ja tiedotusosaston, henkilökuntaa olen joutunut vuosien varrella monin tavoin vaivaamaan myös tähän työhön liittyneillä asioilla. Heille jokaiselle, nimeltä mainitsematta, erityinen kiitokseni. Suomen Taideakatemian säätiötä kiitän tutkimustyötä varten aikanaan saamistani virkavapauksista.

Työni viimeisessä vaiheessa fil.kand. Johannes Rantanen ja hum.kand. Leena Rantanen ovat vaivojaan säästämättä avustaneet minua varsinkin tekstin lopullisessa tarkistuksessa ja oikolukutyössä, josta parhaat kiitokseni. Lehtori ja rouva David Wilsonia kiitän referaatin huolellisesta käännöstyöstä.

Suomen Kulttuurirahastoa kiitän apurahoista, jotka muutamassa ratkaisevassa vaiheessa ovat tehneet mahdolliseksi irrottua tutkimustyöhön.

Jyväskylän yliopistolle ja sen julkaisutoimikunnalle olen kiitollinen tutkimukseni hyväksymisestä tähän Jyväskylä Studies in the Arts -julkaisusarjaan.

Jyväskylässä huhtikuun 14 päivänä 1973

Olli Valkonen

2 Valon ja värin linja 1908–1909

- 2.1. Suomen taiteen kritiikki Pariisissa 25
- 2.2. Ulkomaisen kritiikin vaikutuksia 28
- 2.3. Valomaalauksen teoriaa ja sovellutusta 32
Lähdeviitteet 40

3 Värin ja ilmaisun linja 1906–1909

- 3.1. Taustaa ja terminologiaa 42
- 3.2. Gallen-Kallela ja ekspressionismi 44
- 3.3. Vaikutuslähteitä Venäjällä ja Ruotsissa 50
- 3.4. Munchin näyttely 52
- 3.5. Ekspressionismin enteitä Suomessa 55
Lähdeviitteet 62

4 Puhdas paletti 1910–1912

- 4.1. Värinkäytön uudistuminen 67
- 4.2. Uusien taidesuuntien informointi Suomessa 78
- 4.3. Vastakohtien kärjistyminen 88
Lähdeviitteet 107

5 Suomalainen ekspressionismi 1913–1914

- 5.1. Kubistinen käännekohta 111
- 5.2. Kritiikin orientoitumispyrkimyksiä 124
- 5.3. Ekspressionismin uusi arvostus 132
Lähdeviitteet 147

6 Murroskauden vaikutuksia

- 6.1. Taiteen ja kritiikin kansalliset linjat 151
Lähdeviitteet 157
Taulukkoja 158

Lähdeluettelo 160

- Kuvaluettelo 165
Henkilöhakemisto 167
Summary 171

Sisällys

Alkusanat 3
Tehtävän määrittely 7

1 Murroskauden taustaa 1904–1909

- 1.1. Kansallista ja kansainvälistä 9
- 1.2. Ranskalais-belgialainen näyttely 13
- 1.3. Valoa ja väriä kohden 18
- 1.4. Lamakausi ja nuorten oppositio 19
Lähdeviitteet 22

Tehtävän määrittely

Tutkimuksen kohteena on ajanjakso, jolloin nopeasti toisiaan seuranneiden taidesuuntausten – lähinnä neoimpressionismin, fauvismin, ekspressionismin, kubismin ja futurismin – poikkeuksellisen voimakasta hämmennystä ja uudelleen orientoitumisen tarvetta aiheuttanut kansainvälinen ekspansio tapahtui. Tarkoituksena on selvittää näiden suuntausten ja niitä vastanneiden pyrkimysten varhaista esiintymistä Suomen maalaustaiteessa sekä erityisesti niiden vastaanottoa, tulkintaa ja arviointia suomalaisessa taidekriitikissä ja taidekirjoittelussa tai, kuten toisin voidaan sanoa, kuvata uusien taidesuuntausten välittymistä Suomeen vuosina 1908–1914.

Käsite välittyminen on kuitenkin tässä yhteydessä tarkoitettu rajoittuvaksi taiteilijakriitikko suhteeseen eli kysymykseen, miten uudet taidesuuntaukset välittyivät suomalaisille taiteilijoille ja kriitikoille ja miten he välittivät niitä edelleen. Miten heidän kuvallinen ja kirjallinen ilmaisunsa vuorostaan välittyi suomalaiselle katsoja- ja lukijakunnalle, varsinkin taidesosiologinen näkökulma, ei sisälly tehtävän asetteleluun, mutta aivan ilman valaisua tämä kysymys ei tietenkään jää, jos myös taiteilija ja kriitikko käsitetään katsoja- ja lukijakunnan eli vastaanottajan, yleisen, edustajiksi. Otsikon taidekirjoittelu -termillä on juuri haluttu osoittaa, että osa materiaalina

käytetyistä näyttelyarvioinneista ja muista kirjoituksista edustaa enemmän »yleisömais-tä» kuin asiantuntijamaista suhtautumista taiteen uusiin ilmiöihin.

Mainittua laadultaan ja luonteeltaan vaihtelevaa kirjallista aineistoa on suhteellisen runsaasti käytetty valikoitujen, tekstissä yhtenäisyyden vuoksi aina suomenkielisten sitaattien sekä referaattien muodossa siten että se, suoranaisesti tekstiin ja kuvaan liittyen, välittää ajassa vallinneita erilaisia käsityksiä ajan omalla kielellä. Samalla on tietoisesti vältetty näiden käsitysten rinnastamista myöhempiin, mahdollisesti muuttuneisiin, käsityksiin ja pidetty tämän tutkimuksen kannalta relevanttina ensisijaisesti sellaista lähdeaineistoa, joka käsiteltävänä ajankohtana on todella ollut tai voinut olla suomalaisten taiteilijain ja kriitikkojen ulottuvilla tai joka muuten valaisee ajalle ominaisia käsityksiä. Vaikutusyhteyksiä koskevia ja muita taidehistoriallisia asiatietoja on vapaammin koottu erilaisista tiedossa ja käytettävissä olleista lähteistä.

Aiheeseen liittyvän perustutkimuksen puuttuminen on tietenkin paljon rajoittanut tämän työn mahdollisuuksia. Pyrkimyksenä on siitä huolimatta ollut – vaikka vain uusien tehtävien osoittajana – palvella toivottavasti pian voimistuvaa oman vuosisatamme suomalaisen kuvataiteen tutkimusta.

Tekijän huomautus: Tämän kirjan tekstissä ja kuvateksteissä olevia noottinumeroita ei teknisistä syistä ole taitto- ja painatusvaiheessa voitu saada täysin noudattamaan peräkkäistä numerojärjestystä.

1 Murroskauden taustaa 1904–1908

1.1. Kansallista ja kansainvälistä

Vuosisadan vaihteen suomalaisesta kuvataiteesta voidaan sanoa samoin kuin samanaikaisesta kirjallisuudesta: »kansainväliset ainekset ovat monin tavoin sekoittuneet ja risteytyneet kansallisten piirteiden kanssa» ja 1880-luvun realismia seuranneesta kansallisromantiikasta, että se »ei ollut aiheistoltaan eikä aatteiltaan niin supisuomalainen ilmiö kuin aikanaan uskottiin». ¹ Kuitenkin selvästi erottuva, pyrkimyksiltään kansallisena pidetty linja vaikutti voimakkaana tekijänä taiteessamme. Sen edustajia olivat ennen muita »vanhat karelianistit» Axel Gallén², Pekka Halonen ja Eero Järnefelt. Mutta myös oppositio oli noussemassa, sekä taiteilijain että kriitikkojen taholla.

Karelianismin merkeissä 1890-luvulla alkannutta kansallisen romantiikan – uusromantiikan ³ – aikakautta oli Suomessa omiaan pidentämään yli vuosisadan vaihteen se, että venäläinen sortokausi kiristi otettaan 1890-luvun lopulla. Ajanyleisen suuntauksen, symbolismin, pariisilaiset ja skandinaaviset herätteet muuntuivat meillä Gallénin, Jean Sibeliuksen, Eino Leinon ja monien muiden taiteessa voimakkaan luovan innoituksen täyttämäksi kalevala- ja kansallisromantiikaksi, joka tarkoituksenmukaisesti palveli kansallisen itsepuolustuksen asiaa. Passiiviseen vastarintaan liittynyt monipuolinen ja aktiivinen kulttuuritoiminta huipentui kuvaamataiteiden alalla juuri vuoden 1900 Pariisin suomalaisessa näyttelypäviljongissa.

Kansallisen linjan keskeisiä vaikuttajia olivat ns. Nuoren Suomen ryhmään kuuluneet eri alojen taiteilijat⁴, jotka olivat olleet perustamassa uutta vapaamielistä Päivälehtä

tai kuuluivat sen kannattajiin. Tämän ryhmän jäsenten taiteelliset asennoitumiset eivät kuitenkaan noudatelleet mitään yhdenmukaista »nuorsuomalaista» suuntausta, vaan lähinnä henkilökohtaiset ystävyyssuhteet yhdistivät esimerkiksi niin erilaisia yksilöitä ja taiteilijoita kuin Gallén, Halonen ja Järnefelt. Nämä taiteilijat tosin lähestyivät tyyllisesti toisiaan juuri 1900-luvun alussa Gallénin palattua »symbolismin syövereistä» – missä hän ja Enckell olivat »kärventäneet siipensä» – ja asetuttua sen jälkeen »uusiin maltillisempiin uomiin». ⁵ Lähestyminen näkyi kansallisten aiheiden monumentaalisessa tulkitsemisessä ja aikakaudelle ominaisen synteettisen ilmaisutavan käytössä, josta esimerkkejä ovat Gallénin Kullervon sotaanlähde vuodelta 1901 ja Juseliuksen mausoleumin freskot 1901–1903, Halosen Tienraivaajat 1900 ja Työstä paluu 1907, Järnefeltin Maa-laispuodissa 1905. Vastaavanlaista kansallista linjaa siirtyi tässä vaiheessa edustamaan myös Victor Westerholm esimerkiksi Ahvenanmaa-teoksessaan 1899–1909 ja Kymijoen maisemissaan 1899–1904, vaikka hän oli suhteellisen vähän henkilökohtaisessa kosketuksessa edellä mainittuihin taiteilijoihin.

Toisaalta kansallisen linjan kuvataiteilijat yhtyivät monissa vuosisadan alun teoksissaan yleiseen siirtymiseen uudenlaista realismia kohden. Sitä voidaan heidän kohdallaan pitää tavallaan »paluuna», sillä kaikki he olivat kasvaneet taiteilijoiksi realismin aikakautena. Ennen muuta se merkitsi kuitenkin liittymistä tämän ajankohdan uusiin pyrkimyksiin, sen valon ja värin palvontaan. Esimerkiksi Westerholm maalasi syntetististen Kymijoen maisemien ohella 1902 muutamia hyvin luonnontuoreita ja värikkäitä merimaisemia Kökarista ⁶, ja Gallénin, Halosen ja Järnefeltin maa-

lauksissa esiintyi vastaavaa suuntausta vuosisadan alussa, vaikkakin selvemmin vasta vuoden 1905 jälkeen. Gallénilla oli kuitenkin erityisiä vaikeuksia päästä monumentaalimaalaustensa ja kuvitustehtäviensä ohella uudistamaan maalaustaan ajan tyyllisten tavoitteiden suuntaan, ja tästä aiheutuikin hänelle vaikea henkinen kriisi.⁷ Nämä taiteilijat olivat miehuuden parhaassa iässä, taiteilijoina heidän maineensa oli yhä vain kasvamassa, heillä oli vaikutusvaltaa ja runsaasti tilauksia sekä opetus- ja edustustehtäviä.⁸ He eivät kuitenkaan enää voineet antaa suuntaa uudelle polvelle, niin hartaasti kuin esimerkiksi osa kriitikkoja meillä peitetymmin tai avoimemmin sitä vielä pitkään toivoikin,⁹ kuten epäilemättä myös suomalaiskansallisesti asennoitunut yleisö. Uusien kansainvälisten suuntausten seuraamisessa nähtiin nimittäin paitsi taiteellista epäitsenäisyyttä, myös moraalinen ja kansallinen vaaratekijä. Erityisestä kansainvälisestä linjasta ei kuitenkaan juuri keskusteltu. Sen olemassaolo ja sen vastakohtaisuus kansallisesti asennoituvan taiteeseen tulivat varsin heikosti yleiseen tietoisuuteen ennen vuotta 1904¹⁰, jolloin koko piilevä konflikti yllättävän aggressiivisessa muodossa saatettiin keskustelun kohteeksi. Valmistavana puheenvuorona oli Gustaf Strengellin artikkeli *Det nationella i vår dekorativa konst*,¹¹ jossa ilmaistiin epäily suuntausten mahdollisuuksista muodostua muuksi kuin »vain päivän muodiksi».

Varsinainen hyökkäys tapahtui taistelukirjasessa *Arkitektur*, joka sisälsi arkkitehtien Sigurd Frosteruksen ja Gustaf Strengellin lehdistössä julkaisemia artikkeleita Helsingin ja Viipurin rautatieasemien suunnittelukilpailujen johdosta.¹² Niiden välittömänä aiheuttajana oli Frosteruksen molempiin kilpailuihin jättämien ehdotusten syrjäyttäminen palkintosijoilta, mikä todennäköisesti johtui siitä, että palkintolautakunnat eivät osanneet arvostaa Frosteruksen edustamaa modernin kansainvälisen arkkitehtuurin suuntausta. Hänen mielenkiintoiset ehdotuksensa, »joiden – kun nyt puoli vuosisataa myöhemmin tutkii kilpailuaineistoa – täytyy tunnustaa parhaiten kaikista tavoittaneen rautatieaseman luonteen»¹³, leimattiin lautakunnan arvioin-

nissa »importoiduiksi ja vieraisiksi eikä erityisen miellyttäväiksi», kun sen sijaan Eliel Saarisen ehdotus, jonka »on inspiroinut valikoidun taiteellinen maku, omaa lumoavaa viehätystä ja voimakkaan, yksilöllisen tunteen».¹⁴

Frosterus ja Strengell asettuivat *Arkitektur*-kirjasessaan jyrkästi vastustamaan romanttista ja yleensä tunnepohjaista suhtautumista arkkitehtonisiin ratkaisuihin, ja puolustaes- saan rationaalista »rauta- ja aivotyyliä» (*järn- och hjärnstil*) he vaativat järkipäistä materiaalinkäyttöä ja tarkoituksenmukaisuutta. Van de Veldeen nojautuen he tuomitsivat »kansallisten arkaisoivien muotojen käytön ilman painavia syitä» ja katsoivat, että ajan arkkitehdeillä oli enemmän opittavaa koneiden rakenteesta, autoista, sotalaivoista ja rautatie- silloista kuin historiallisista tyyllilajeista.¹⁵

Artikkeleissa esitetyn modernin ajattelutavan kannattajiin kuului ruotsinkielisten nuorten kulttuuriradikaalien muodostama ns. Euterpen piiri, johon kirjoittajat itse lukeutuivat. Suomenkielisen sivistyneistön taholla oltiin yleensä taipuvaisia puolustamaan ja suosimaan kansallista tyyliä. Tosin jako ei kulkenut kovinkaan tarkasti kielirajoja pitkin. Esimerkiksi Jac. Ahrenbergin mukaan nämä artikkelit olivat suorastaan Otto Wagnerin *Moderne Architektur* -lehdessä 1896 ilmestyneen taistelukirjoituksen mukailua ja peittyivät »sanojen, paradoksien, aforismien ja irrallisten mieleenjohtumien loputtomaan massaan». Hän toivoi Saarisen »yksinkertaisen ja kauniin» suunnitelman toteutuvan.¹⁶ Eino Leino puolestaan, joka suomalaisuusmiehenäkin kannatti avointa kansainvälisyyttä, tarkasteli kiistaa pakinassaan sovittavan huumorin kannalta. Hänen mielestään lentokirjasen ulkoasu oli juhlava ja kirjoitusten tyyli upeilevaa, kaunopuheista ja aforistista, kaikkea muuta kuin »aivo- ja rautatyyliä». Hän hahmotti varsin ytimekkäästi tilanteen historialliset yhteydet selostamalla, miten realistinen virtaus aikanaan oli avannut meille ikkunat Eurooppaan, mutta avannut liikaakin; taiteilijat tunsivat vetoa ja hammaskipua, täytyi jälleen sulkea ikkunoita, painautua omaan maaperään. Nyt oli taas ilma huoneessa alkanut ummehtua ja »herrojen Strengellin ja Frosteruksen mielestä oli aika

jälleen hiukan tuulettaa». ¹⁷

Frosteruksen ja Strengellin »sotahuuto» perustui lähinnä vandeveldeläiseen taidekäsitykseen ¹⁸ ja oli tarkoitettu vaikuttamaan meillä vallitsevaa makusuuntaa vastaan paitsi rakennus- ja koristetaiteessa myös kuvataiteessa, kuten voitiin todeta muissa yhteyksissä. Kuvataiteilijoista polemiikkiin näyttää suoranaisesti osallistuneen vain Magnus Enckell, joka Hufvudstadsbladetille lähettämässään vastineessa tahtoi kiittää Frosterusta ja Strengelliä rehellisestä ja rohkeasta mielipiteen ilmaisusta, siitä mitä he sanoivat arkaisista ja nationalismin vaaroista, väärästä teoreettisesta kauneudenkultista vastakohtana rohkealle taiteelliselle pyrkimykselle, joka välttämättömästi tuo esiin uusia kauneusarvoja. ¹⁹ Enckell oli edellisenä vuonna tutustunut Frosterukseen uutena taidekriitikkona ja pitänyt tämän arvostelusta Kultakausi-maalauksen johdosta. Tästä sai elinikäinen ystävyys heidän välillään alkunsa.

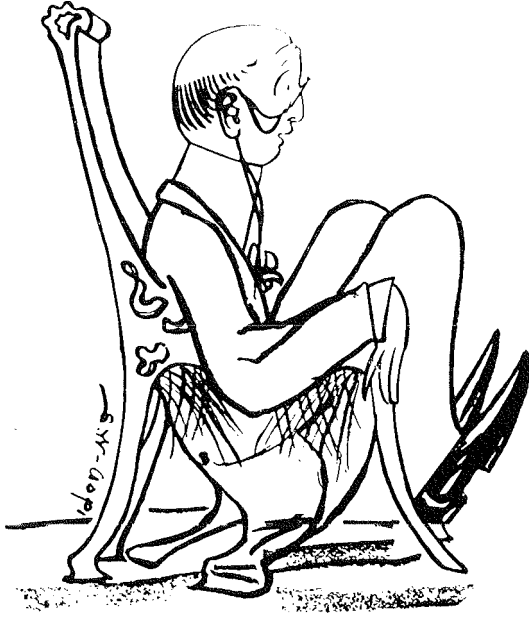
Omalla alallaan Frosteruksen ja Strengellin taistelu uusien kansainvälisten taidekäsitysten puolesta liittyi siihen energiseen aatteelliseen toimintaan, joka oli virinnyt Euterpen piirissä. Laajana kulttuurielämän uudistusliikkeenä sen ohjelmaan kuului nimenomaan läheisen kontaktin luominen Euroopan ajankohtaisiin kulttuurivirtauksiin. Toveripiiriin kuului vuosisadan vaihteessa Nylands Nationissa toisiinsa ystävystyneitä eri alojen opiskelijoita, jotka yleensä suorittivat akateemiset loppututkintonsa vuosien 1898–1905 välisenä aikana. Heidän keskuudessaan 1901 syntynyt päätös korkeatasoisen kulttuurijulkaisun aikaansaamisesta toteutui siten, että Karl Flodin toimittama musiikkilehti Euterpe laajennettiin yleiseksi kulttuurilehdeksi, jonka toimitus siirtyi lähinnä nuorten »argonautien» ²⁰ käsiin. Lehden aktiivisina kirjoittajina esiintyneiden nuorten arkkitehtien Strengellin ja Frosteruksen merkityksellinen toiminta taidekriittikkoina alkoi juuri Euterpen palstoilla 1902. ²¹

Euterpen ajan jälkeen, ja varsinkin toimissaan Hufvudstadsbladetin ja Nya Pressenin taidearvostelijoina, Strengell ja Frosterus työskentelivät näkyvimmin kuvataiteen alalla. ²⁶ Heidän asiantuntemuksensa ja kirjallinen il-

maisukykynsä olivat huomattavasti kehittyneemmät kuin alan muiden suomalaisten kriitikoiden. Nuorekkaan rohkeasti he esittivät eri yhteyksissä kantansa myös taiteen ajankohtaisesta tilanteesta. Frosterus ei arkaillut edes hahmottaa suuntaviivoja tulevaisuuden taiteelle. Esitelmässään Framtidskonst 1905 hän ennusti, että kansallista taidetta on seuraava luokkataide kosmopolitismien merkeissä, että uusi taide kääntyy harvalukuisen yleisön puoleen ja että »sen tielle ei ole ruusuja siroteltu». Hänen käsityksensä mukaan oli tapahtumassa syvälle käyvä kauneusarvojen uudelleen arviointi, »ja ennen kuin uusi kehitys on elävänä ja selkeänä yleisesti tajuttu, puuttuvat sekä kritiikiltä että yleisöltä edellytykset ja mitta-asteikko sen tuotteiden arvioimiseen». Taiteen täytyi siksi nojautua eliittiin, ei kuitenkaan syntyperä- tai pörssiari- tokratiaan eikä liioin laajaan ns. sivistyneeseen luokkaan, vaan »siihen vähäiseen joukkoon, jolla olemassaolon taistelussa on tarmo ja kiinnostusta myös ammatin ulkopuolella nähdä selvästi ja kirkkaasti» ja joka »kyvyttömänä noudattamaan kaikkia oikkujaan pystyy tyydyttämään todellisia tarpeita». ²⁷ Jo aikaisemmassa esitelmässään hän oli osoittanut, miten suuret yhteiset intressit katkoivat vanhoja maantieteellisiä ja etnografisia siteitä ja miten liikennevälineiden ja matkailun kehitys kaivoi maata nationalismin alta antaen ihmisyydelle laajempia näkymiä. Käsityksensä taiteen kansainvälisyydestä hän määritteli tämän pohjalta siten, että »kosmopolitismi ei ole nationalismin vastakohta [– – –] vaan lähin, luonnollinen ja itsestään selvä seuraus patriottisten tunteiden laajentumisesta ja syventymisestä». ²⁸

Arvosteluissaan Frosterus pyrki usein myös antamaan suuntaa Suomen maalaustaiteelle. Se tuli esille heti hänen ensimmäisessä Finsk Tidskriftiin kirjoittamassaan näyttelyarvioinnissa syksyllä 1906. Hän pani siinä merkille Suomen taiteilijain näyttelyn nuorimpien osanottajien epämääräisen opposition jotakin niin määrittelemätöntä tai epäolennaista kuin juryä vastaan. Hänen mielestään nuorten taiteilijaimme olisi sen sijaan pitänyt selvästi luoda oma ohjelmansa, esimerkiksi Barbizonin koulun maalarien, impressionistien tai

Konstiga Agenturfirman Frosterus & Strengell.



Sigurd Frosterus ja Gustaf Strengell
Sigurd Wetterhoff-Aspin piirros
Fyren 25-26/23. 6. 1909

Sigurd Frosterus (1876–1956) ja Gustaf Strengell (1878–1937) olivat hyviä ystävyksiä jo kouluajoilta lähtien. Molemmat suorittivat fil.kand. tutkinnon 1899, valmistuivat arkkitehteiksi 1902 ja toimivat Euterpen avustajina 1902–1905. Yhdessä he toimittivat 1904 taistelukurjusen *Arkitektur*. 1904–1906 heillä oli yhteinen arkkitehtitoimisto Helsingissä. Samanaikaisesti, 1908–1911, he toimivat taidekriitikkoina Helsingin johtavissa ruotsinkielisissä lehdistä. Strengell toimi 1901–1918 Suomen Taideteollisuusyhdistyksen sihteerinä ja johti vuodesta 1906 alkaen yhdessä Emil Zilliacuksen kanssa englantilaisen taideteollisuusyhtiön *Libertyn* agentuuria Suomessa. Frosterus avusti Strengelliä agentuurin toiminnan alkuvaiheessa²², ja muutenkin heidän yhteistyönsä oli läheistä.

»Heidän katsantokantojansa taiteellisiin pyrkimyksiin leimasi monessa suhteessa sama perusnäkemys. Molemmilla oli ammattialansa ohella laajoja humanistisia ja muita intressejä. He asennoituivat jo varhain tietystä mielessä omalla alallaan vallitsevaa makusuuntaa vastaan. Siten he

ajottain tulivat eläneeksi suhteellisen eristäytyneinä arkkitehtikollegoistaan. Mieluummin kuin heihin he turvautuivat Euterpen piirin ystäviinsä, jotka merkitsivät paljon heille molemmille.»²³ Ratkaisevia vaikutteita antoivat heidän varhaiset ulkomaanmatkansa, erityisesti Frosteruksen työskentely Henry van de Velden johdolla Weimarissa²⁴ ja Strengellin opiskelu Lontoossa 1903. Frosterus teki merkittävän elämäntyön myös arkkitehtinä. Hän oli kiinnostunut taideteoreettisista kysymyksistä, erityisesti maalaustaiteen väriteorioista, joista hän lopulta 1920 kirjoitti väitöskirjan. Hän oli myös itse harrastelijamaalari ja taiteen keräilijä. Strengell oli samoin monitahoinen persoonallisuus, museomies, intendentti Taideteollisuusmuseossa 1911–1918 ja Ateneumin Taidemuseossa 1914–1918, runoilija ja taiteentutkija.

neompressionistien tapaan, määrätietoisesti kuten Monet ja Signac.²⁹ Ja kohta tämän jälkeen, A. W. Finchin ensimmäisen Helsingissä pitämän yksityisnäyttelyn arvostelussa, hän esitti tämän nuorille suoranaisena esikuvana, joka oli erilainen kuin ajan muut suuret nimet, Gallén, Järnefelt ja Halonen, ja joka »koloristina on kaikkien heidän yläpuolellaan».³⁰

Gustaf Strengell yhtyi niihin tavattoman masentaviin lausuntoihin, joita kriitikot yleensäkin esittivät edellä mainitun, heikkotasoisena pidetyn syysnäyttelyn nuorimpien osanottajien teoksista. Hän puhui hallitsevasta väsymyksen, kokoonlyyhistyneen apatian vaikutelmasta, joka oli ennen muita nuorten aikaansaamaa, »henkisesti aliravitun sukupolven» lahjakkuuksista, jotka olivat tuomitut kuihtumaan pois lämmön ja auringon puutteessa. »Aurinkoa kohden ojennamme käsiämme. Etelään kaipaavat meidän taiteilijamme. Vain sieltä voi löytää harmonian.»³¹ Hän ei yhtä selvästi kuin Frosterus osoittanut esikuvia, mutta Finch sai häneltäkin ihailvan arvioinnin »valoisasta, raikkaasta, optimistisesta taiteesta, joka tekee sielulle hyvää nähdä, taiteesta, joka tulee suoraan harmonisen luonteen elämänilosta jota mikään ei hämää.»³²

Sekä Strengell että Frosterus antoivat Gallénille, Haloselle ja Järnefeltille täyden arvon taiteilijoina ja kansallisen taitteen edustajina. Kuitenkin he pitivät suomalaisen maalaustaiteen suurimpana heikkoutena yleistä taiteellisen tradition puutetta, suomalaisen kulttuurin kehittymätöntä astetta muuhun Eurooppaan verrattuna. Tämä sai mahdollisimman selvästi ilmaisunsa muutamissa Frosteruksen arvosteluissa, esimerkiksi hänen taidekatsauksessaan vuodelta 1907: »Halosesta Finchiin, alkumaisemasta kulttuuriin, kylmyydestä lämpöön, hämärästä valoon. Elävöittäviä tuulahduksia Euroopasta näissä englantilaisissa maisemissa, jotka on nähty ranskalaisen koulun terävöittämin belgialaisin silmin!» Samassa yhteydessä hän ilmaisi innostuneen ihailunsa pääkohteiksi Signacin ja Rysselberghen maalauksen, jossa hän näki neoimpressionismin viedyn kauaksi eteenpäin kokeiluvaiheestaan: »--- verrattomalla varmuudella he kokoavat loistavia väriakordejaan. Kritiikki mykistyy tämän vastustamattoman väritaitteen edessä, joka ei jätä sijaa mielivallalle eikä oikulle.»³³

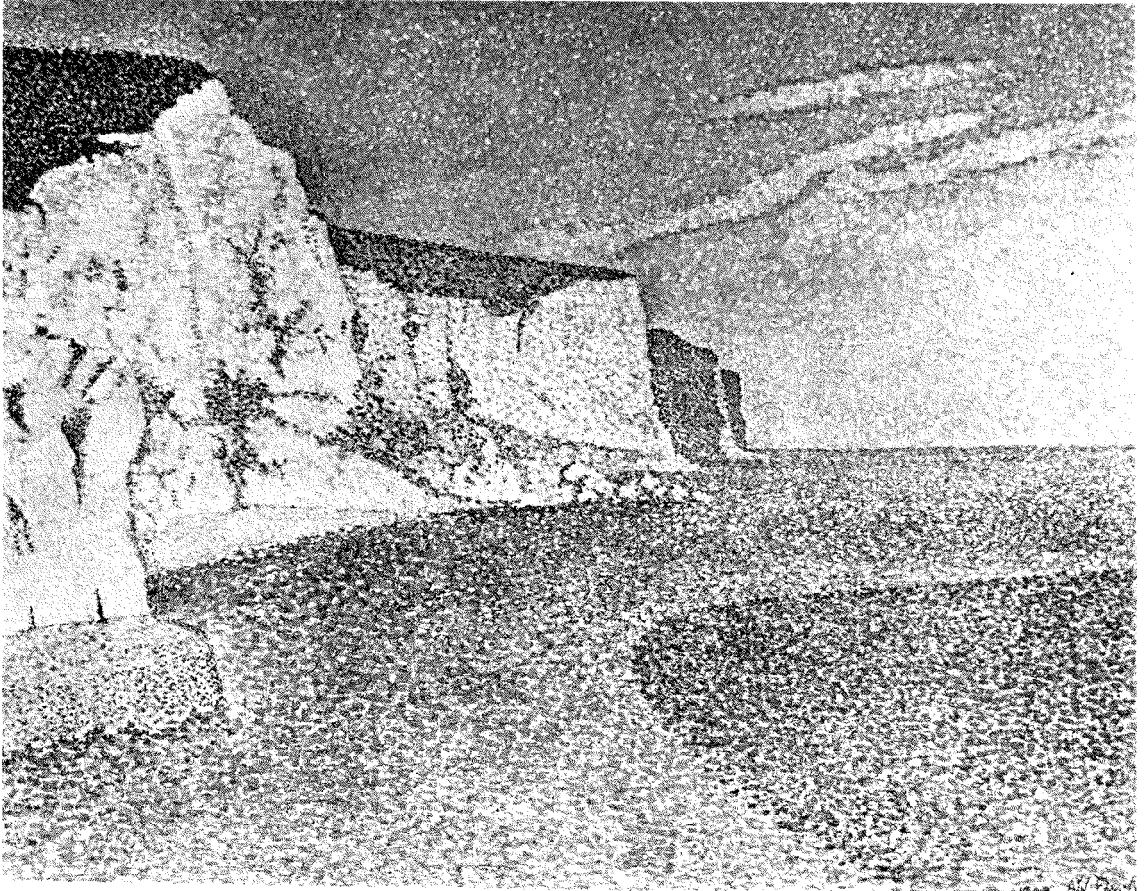
Fincholi tullut esitellyksi suomalaiselle yleisölle jo hieman aikaisemmin. Hän oli 1902 kirjoittanut Euterpeen artikkelin edesmenneestä ystävästään Georges Seurat'sta ja neoimpressionismin tekniikasta³⁴, ja Ateneum-lehdessä

oli samana vuonna Wentzel Hagelstamin artikkeli Finchistä itsestään.³⁵ Ne tekivät tunnetuksi Finchin entisen aseman kansainvälisesti merkittävänä ja neoimpressionismin varhaisimpiin edustajiin kuuluneena taiteilijana. Hänen uusi tulemisensa maalarina tapahtui kuitenkin ranskalais-belgialaisessa näyttelyssä Ateneumissa 1904 ja edellä mainitussa omassa ateljeenäyttelyssä 1906. Frosterus kiinnitti painokkaasti yleisön huomiota hänen merkitykseensä Suomen taiteelle: »--- varmaa on, että me Finchissä tulemme löytämään runsaasti uusia virikkeitä, näkemään hänessä eri tahoille viittaavan oppimestarin. Vihdoinkin meille on tulossa taiteilija, joka monipuolisuutensa ja lahjakkuutensa ansiosta voi ottaa Edelfeltin roolin nuoriin nähden, lahjakkuuden joka on kyllin huomattava vaikutukseen erilaisiin temperamentteihin, taiteilija joka on liiaksi eurooppalainen ja maailmann mies takertuakseen opinkappaleisiin tai suorastaan luodakseen koulun.»³⁶

1.2. Ranskalais-belgialainen näyttely

Belgiasta Suomeen 1897 siirtynyt Alfred William Finch (1854–1930) aloitti opintonsa Brysselin taideakatemiassa 1878. Belgian silloisissa vanhoillisissa taideoloissa hän liittyi nuoriin opponentteihin, ensin L'Essor-ryhmään 1881, sitten 1883 Les Vingts -ryhmään, jonka keskeisiä perustajajäseniä ja organisaattoreita hän oli.³⁹ Vuoden 1886 jälkeen, jolloin Seurat'n pääteos, 1884–1885 maalattu Sunnuntai Grande Jattessa, oli mukana Les Vingts-ryhmän näyttelyssä Brysselissä, Finch ja hänen ystävänsä Théo van Rysselberghe ensimmäisinä omaksuivat Seurat'n ja Signacin luoman neoimpressionistisen maalaustavan. Finchin varhaisimpia tätä tekotapaa edustavia maalauksia on Ateneumin Taidemuseon kokoelmiin kuuluva, 1888 maalatuksi merkitty Ostenden kilpa-ajorata, joka pointillismien ja divisionismin periaatteiden puhtasoppisessa toteutuksessaan on hyvin lähellä Seurat'n teoksia.⁴⁰

Ne uudet aatteet, jotka saivat ilmaisunsa l'art nouveau, jugendin ja modern stylen ni-



A. W. Finch
Doverin rannikko 1892
66.5 x 80.5
Ateneumin Taidemuseo

»Sellaisena kuin A. W. Finch esiintyy yksityisnäyttelyssään tänä syksynä hän antaa kuvan merkittävästä maalari-
sta, jolla on oma fysionomiensa – hienostuneesta ja parhaassa merkityksessä sivistyneestä taiteilijasta. Nuoruudessaan hän oli mukana tekemässä historiaa. [---] Kun hän nyt jälleen on tarttunut siveltimeen, hän käyttää sitä vapaammin kuin ennen. Hänen uudet kuvansa osoittavat voimakkaampaa sukulaisuutta ranskalaiseen impressionismiin kuin sen belgialaiseen haaraan. Hänen mestarinsa on tällä hetkellä ilmeisesti Monet.

Sitä etua, että meillä nyt juuri on täällä tällaista taidetta, ei voida kyllin arvostaa; sen pedagogisen merkityksen pitäisi, erityisesti Edelfeltin kuoleman jälkeen, voida tulla hyvin huomattavaksi.»³⁷

»Kauan Finch oli antanut siveltimen levätä, kun hän muutama vuosi sitten jälleen tarttui siihen. Ja vasta nyt



A. W. Finch
Rantakallio, Dover 1907
48 x 59
Clara Ekholm, Helsinki

hän tuntee itsensä niin vahvaksi, että hän uskaltaa verrata uusia tuloksia vuoden 1893 parhaiden tulosten kanssa. Ero on huomattava. Vanhat kuvat Doverin kallioista ovat voimakkaasti Seurat'n vaikutuksen alaisia, pointillismi on vielä dogmaattinen procédé [työtapa], joka vain jäykästi muotoutuu taiteilijan harjaantumattomissa käsissä. Mutta vanhoissa on samalla jotakin siitä klassisesta rauhasta, joka on ominaista varhain poismenneen maalarin hiljaisille merimaalauksille. Viivankäyttö on vapaampaa, ja Seurat'n kiireä asenteellisuus väistyy Finchillä sen sisäisen iloisuuden tieltä, joka on hänen olemuksensa perusydintä. Uudet kuvat, huolimatta hillityistä väreistä ja siitä ettei värinjo-
tustekniikkaa ole säännönmukaisesti läpiviety, vaikuttavat raikkaammilta, mehukkaammilta, valoisammilta. Mutta emme saa unohtaa välillä kuluneita 15 vuotta.»³⁸

millä tunnetun tyylikauden syntyessä, vaikuttivat voimakkaasti Finchiin. Samalla hän itse ilmeisesti vaikutti tämän eurooppalaisen tyylikauden saamaan luonteeseen välittämällä Englannista William Morrisin eri taiteenalojen lähentymiseen ja kauniimpien käyttöesineiden tuottamiseen tähtääviä sosiaalisia ajatuksia ystävilleen Les Vingt's-ryhmän piirissä. Eriytisesti Henry van de Velde ja Georges Lemmen kehittivät näitä ajatuksia yhdessä hänen kanssaan.⁴¹ Van de Velde tuli vähän myöhemmin tunnetuksi yhtenä merkittävimpänä Jugendtyylin ideoiden muotoainesten kehittäjänä. Kaikki kolme päättivät luopua taulumaalauksesta. Lemmen ryhtyi tapettien ja kangasmallien suunnittelijaksi. Van de Velde omistautui lähinnä sisustustaiteeseen ja arkkitehtuuriin. Finch aloitti työskentelynsä keramiikkataiteilijana, ensin 1890 Bochin fajanssitehtaalla La Louvièressä, sen jälkeen 1893 Virginalissa ja 1895 Forgesissa, missä hän sai tilaisuuden tehdä vapaata kokeilutyötä alan tekniikan kehittämiseksi. Tulokset olivat kansainvälisesti merkittäviä.⁴² Brysselin maailmannäyttelyssä 1897 ne herättivät myös Louis Sparren huomiota, ja hän kutsui Finchin Iris-tehtaaseen perustettavan keramiikkaosaston johtajaksi. Finch saapui Porvooseen vielä saman vuoden syksyllä ja valvoi osastonsa työtä sen perustamisesta ja polttouunin muurauksesta alkaen toiminnan lopettamiseen saakka 1901.⁴³ Seuraavan vuoden alusta hän toimi kuolemaansa 1930 asti Taideteollisuuskoulun keramiikan opettajana Helsingissä.

Keskeytyks Finchin maalaustuotannossa kesti Porvoon-kauden loppuun eli noin kymmenen vuotta, tosin ei aivan täydellisenä. Siirtymävaihetta Suomeen muuttamisen jälkeen edustaa pieni neoimpressionistiseen tapaan 1898 maalattu harjoitelma Elokuun kuutamo (Ateneumin Taidemuseo). Hintzen esittämän käsityksen mukaan Finchin vaihe puhtasoppisena neoimpressionistisena maalarina oli tuolloin jo päättynyt.⁴⁴ Aloitettuaan uudelleen maalaamisen 1902 hän tosin käytti hyväkseen pointillistista ja divisionistista tekotapaa, mutta ei enää johdonmukaisesti teoriaa noudattaen vaan vapaammin impressionistiseen tapaan.⁴⁵

Suomeen siirtyminen vaikutti tietysti

osaltaan Finchin maalauksessa tapahtuneeseen muuttumiseen, mutta on huomattavaa että samanlaista vapautumista kireän oikeaoppisesta neoimpressionismista tapahtui myös muualla, jopa läheisten kollegojen kuten Signacin ja van Rysselberghen maalauksessa.⁴⁶ Toinen asia on, että kun Finch kymmenen vuoden tauon jälkeen 1907 lähetti »vingtistien» perinteitä Brysselissä jatkavaan Vie et Lumière -näyttelyyn teoksiaan, suomalaisia maisemia, niiden poikkeaminen sekä hänen entisestä että ryhmätoverien uudesta maalauksesta pantiin merkille: »[Finchin] suomalaiset maisemat, ankarat ja hieman karkeat, eroavat jyrkästi Vie et Lumièren yleisestä valoisuudesta.»⁴⁷

On selvää että Finchin kaltaisen tekijän liittyminen Suomen taiteilijakuntaan merkitsi sille paljon. Hänet koettiin ammatillisesti koulutuksi, hyvin »uudenaikaiseksi» maalariksi. Taiteilijana ja opettajana hän tuli kosketukseen sekä vanhemman että aivan nuoren taiteilijapolven kanssa. Vuosina 1902–1905 hän opetti Ateneumin molemmissa kouluissa, keramiikkaa Taideteollisuusyhdistyksen ja grafiikkaa Taideyhdistyksen koulussa. Finchin vaikutuksesta Suomen taiteeseen on esitetty erilaisia käsityksiä. Tässä yhteydessä on syytä korostaa hänen välillistä vaikutustaan. Hänen läheiset suhteensa ranskalaisiin ja belgialaisiin taiteilijoihin näyttävät olleen ratkaisevia merkittävän ranskalais-belgialaisen näyttelyn hankkimisessa Suomeen. Hän tutustutti myös Magnus Enckellin taiteilijaystäviinsä Brysseliin ja Pariisiin 1903 tehdyllä matkalla. Sitä ennen hän kaikesta päättäen oli välittänyt Frosteruksen ja van de Velden kosketuksen. Finchin läsnäolo, yleensä taustatekijänä, liittyi nimenomaan taiteemme kansainvälisten yhteyksien edistämistä tarkoittaviin asioihin. Näkyvänä ja johtavana osapuolena oli aina joku muu, tänä aikana eritoten Magnus Enckell, joka oli ottanut kantaakseen Edelfeltin manttelin Suomen kansainvälisenä taidediplomaattina.

Suomalaisilla taiteilijoilla oli vuosisadan alussa melko vilkasta kosketusta ulkomaihin. Matkoja he tekivät eniten Ranskaan, lähinnä Pariisiin, ja Italiaan, mutta jonkin verran myös Müncheniin, Wieniin, Berliiniin ja Köö-

penhaminaan sekä Englantiin, Belgiaan ja Espanjaan. Muutamat osallistuivat ulkomaisiin näyttelyihin kutsuttuina tai omasta aloitteestaan. Suomessa voitiin – vaikka Ateneumissa järjestettiin vuosisadan vaihteesta alkaen suhteellisen uscin ulkomaisen taiteen näyttelyjä – harvoin tutustua uusimpia taidesuuntia edustaviin teoksiin. Edelfelt sai Suomen osaston komissaarina toimiessaan 1900 luoduksi sellaiset suhteet Pariisin taiteilijapiireihin, että niiden avulla oli mahdollista järjestää Suomessa ensimmäinen laajahko ranskalaisen taiteen näyttely. Tämä Ateneumissa syyslokakuussa 1901 pidetty näyttely antoi yleisölle ja kritiikille tilaisuuden vertailla omien taiteilijoiden saavutuksia kansainvälistä taustaa vasten.⁴⁸

Enckellin ja Finchin lähtiessä vuoden 1903 syksyllä hankkimaan uutta pariisilaisen taiteen näyttelyä Helsinkiin heidän tarkoituksensa oli propagandistinen, kuten asiasta näyttelyn ennakkouutisessa ilmoitettiin.⁴⁹ Esittelemällä kansainvälisesti tunnettujen impressionistien ja neoimpressionistien teoksia aloitteen tekijät halusivat luoda ymmärtämystä myös näihin suuntauksiin liittyviä kotimaisia pyrkimyksiä kohtaan. Varsin edustavan näyttelyn kokoonpano⁵⁰ määräytyi siten, että ranskalaisten impressionistien teokset välitti Galerie Durand-Ruel Pariisista, ja muut, enimmäkseen neoimpressionistiset teokset, saatiin Finchin vanhojen taiteilijaystävien toimesta. Pariisissa yhteyksiä hoiti Théovan Rysselberghe ja Brysselissä Georges Lemmen. Hankkeen kotimaisena avustajana oli Eero Järncfelt, ja sen taloudelliseksi takaajaksi saatiin tunnettu mesenaatti maisteri Otto Donner.

Yleisön, tosin lähinnä ruotsinkielisen, informoinnista pyrittiin erityisesti huolehtimaan. Uusista suuntauksista pyydettiin Edelfeltiä kirjoittamaan ennakkoesittely Hufvudstadsbladetiin.⁵¹ Kiitettävästi Enckellin ja Finchin tarmokkaita ponnistuksia, joiden tuloksena Helsinkiin oli saatu »niin edustava moderni ranskalainen kokoelma, että sellaista harvoin oli nähty missään pohjoismaisessa pääkaupungissa», hän muun muassa arveli, että näyttelyn aikaansaaminen saattoi olla tulkittavissa osoitukseksi ranskalaisten ihailusta

Suomen osastoa kohtaan Pariisin maailmannäyttelyssä neljä vuotta aikaisemmin. Myös Enckell kirjoitti samanaikaisesti – avajaispäivänä – julkaistun esittelyn, josta käy selvästi ilmi hänen pelkonsa siitä, miten yleisö ottaisi vastaan tämän »historiallisen tapahtuman». »Neoimpressionistit ja pointillistit herättävät luultavasti ihmetystä ja suuttumusta...»⁵² Myöhemmin oli samassa lehdessä vielä kaksi J. J. Tikkasen artikkelia impressionismin historiasta ja nykyisyydestä.⁵³ Euterpeessä julkaistiin ranskalaisen Léon Deshairsin artikkeli impressionismista kolmessa näyttelyn aikana ilmestyneessä numerossa.⁵⁴ Kaikesta huolimatta Enckellin pelko osoittautui aiheelliseksi. Näyttely oli 25 päivässä koonnut vain 1 700 kävijää. »Nämä numerot ovat omiaan huolestuttamaan; niiden pitäisi saada meidät häpeämään», kirjoitti Strengell valittaen, että yleisön puuttuvan mielenkiinnon vuoksi järjestäjät mahdollisesti joutuvat luopumaan suunnitelluista uusista ulkomaisen taiteen näyttelyistä, joista seuraavaksi oli ajateltu Whistlerin näyttelyä.⁵⁵

Näyttely ei todella saanut erityisen innostuttua vastaanottoa »puolueettoman» kritiikinkään taholta, vaikka arvioinnit olivat positiivisia nimenomaan impressionistien – Monet, Renoir, Degas, Sisley ja Pissarro – sekä Puvis de Chavannesin ja Meunier'n osalta. Jac. Ahrenberg mainitsi havainneensa lehdistön lausunnoista, että yleisö oli jättänyt järjestäjät pulaan, ja piti sitä ennalta arvattuna.

»Näyttely on erityisen instruktiivinen, mielenkiintoinen ja kaikkea mitä halutaan taidehistorialliselta näkökannalta, mutta on aika paljon vaadittu että ihmiset kävisivät siellä kerran toisensa jälkeen. Teknillinen menettelytapa, mikä aina erittäin suuresti ja joskus suorastaan valtavasti kiinnostaa alan ihmisiä, jää yleisölle, myös taiteellisesti valistuneelle, sivuasiaksi. Riittää kun asia kerran todetaan.» Artikkelinsa aluksi Ahrenberg siteerasi hallussaan olleita taiteilijakirjeitä, joista toisen kirjoittajaksi hän ilmoitti ranskalaisen maalarin, »entisen punktualistin» Henri Martinin, kaupungintalon dekoratööriin Pariisista. Kirjeessä pointillistit ja värin jaottelijat leimattiin vanhempien vilpittömien taiteilijain karttamiksi »teoreetikoiksi jotka ovat tutkineet satavuotiaan Chevreulin kirjaa väreistä. [---] Mainosta, huutoa ja taitamattomia, opinkäynnin laiminlyöneitä ns. taiteilijoita kerääntyä heidän ympärilleen, mutta lopputulokseksi tuli kuitenkin, ettei ollut olemassa oikotietä taiteeseen ---». Ahrenbergin oma käsitys silloisista ajankohtaisista taidesuuntauksista paljastui varsin maallikkomaiseksi: »Jos haluamme nähdä todella loistavan tu-

loksen näistä luministiulkoilmamaalarien pyrkimyksistä, menemme ylös [Ateneumin] suomalaiseen kokoelmaan, jossa on suuntaukselle tunnusomainen ja samalla kertaa lajissaan täydellinen teos, A. Edelfeltin Ruokolahden eukkoja – –.» Täyden tunnustuksen kirjoittajalta saivat näyttelyn tekijöistä vain Puvis de Chavannes ja Constantin Meunier sekä, kaikesta huolimatta, Finch.⁵⁶

Ranskalais-belgialaisen näyttelyn suoranaisten vaikutus oli kuitenkin huomattava. Se antoi tilaisuuden tutustua ranskalaisen impressionismin alkuperäisteoksiin ja neoimpressionistien kehittämään pointillistiseen ja divisioonistiseen maalaustapaan samoin kuin »suomalaistuneen» Finchin tuotantoon, josta oli esillä sekä varhaista puhdasoppista vaihetta että Suomessa alkanutta uutta vaihetta edustavia teoksia. Taiteilijat olivat tietenkin nähneet ulkomailla paljon vastaavaa, mutta suuntausten esitleminen Suomessa merkitsi paljon enemmän niiden omaksumisen ja tunnetuksi tulemisen kannalta.

1.3. Valoa ja väriä kohden

Magnus Enckellin taiteessa vuosisadan alku merkitsi valmistautumista suuriin maalaus-tehtäviin. Savitaipaleen kirkon alttaritaulun (1902, tuhoutunut 1918) ja Helsingin yliopiston kirjaston lynettämaalauksen (Kultakausi, 1904) jälkeen hän oli saanut yhdessä Hugo Simbergin kanssa suorittaakseen Tampereen Johanneksen kirkon, nykyisen Tuomiokirkon, maalauskoristelun. Gallénin, Halosen, Edelfeltin ja Rissasen tavoin Enckell teki vartavasten matkan Italiaan tutustuakseen vanhojen mestarien freskoihin.⁵⁷ Pompejissa nähdyistä pronsseista ja freskoista tuli Enckellille hänen omien sanojensa mukaan suurin taiteellinen šokki, minkä hän oli kokenut sitten tutustumisen ranskalaisiin impressionisteihin. »Niiden välillä on muuten huomattavaa yhtäläisyyttä», hän sanoi, »Rodin, Degas, Monet ja Renoir vaikuttavat minusta olevan paljon läheisempää sukua ja luultavasti myös saaneet enemmän suoranaista vaikutusta erityisesti väreissä pompejilaisilta kuin Velasquezilta, joka virallisesti käy meidän kaikkien kantaisästä. Voisinpa saada selville, miten pompejilaiset käsittelivät freskonsa, niin tulisi minustakin fanaattinen freskomaalauk-

sen kannattaja. He ovat todella onnistuneet saamaan loistavia vaaleita värejä.»⁵⁸

Enckellin edellä käyttämästä sanonnasta voidaan päätellä, että hän piti itseään nyt impressionistina, vaikka esimerkiksi kotimaan kritiikissä ei vielä tuolloin nimitetty hänen maalaustaan impressionistiseksi. Enckellin Nylands Nationissa 1902 pitämän näyttelyn yhteydessä Strengell tulkitsi Enckellin muuttamista symbolismista lähtien siten, että nuoruuden fantisoinnit olivat nyt ohi, ja todellisuus, ulkoinen luonto, antoi inspiraation saaristomaisemiin, joissa on valoa ja ilmaa. Hän piti Enckelliä kypsänä, teknisesti valmiina ja entistä parempana taiteilijana, jolla oli »miehekkään terve ja voimakas viivan ja kauneuden taju ja epätavallinen väriaisti.»⁵⁹ Seuraavan vuoden syysnäyttelyyn Enckell lähetti tämän voimakkaan »ulkoilmakautensa» myrskyisiä merinäkyviä.

Johanneksen kirkon freskotyö tuli yhtä tärkeäksi käännekohtaksi Enckellille kuin Simbergillekin. Se oli huomattava taiteellinen saavutus molemmille, mutta toisaalta he kumpikin toteuttivat osuutensa ikään kuin vanhalta pohjalta, Simberg jopa vielä symbolistina ja käyttäen vuosikymmenen takaisia aiheita. Enckell ei tosin käyttänyt symbolistista ilmaisutapaa, mutta hän nojautui kuitenkin lähinnä 90-luvun nuoruudenihanteisiinsa, Puvis de Chavannesiin ja varhaisrenessanssiin. Työn valmistuminen toukokuussa 1907 merkitsi vaativan, voimia kysyneen tehtävän siteistä vapautumista, mikä purkautui voimakkaana uudistumisen tarpeena.⁶⁰

Enckellin ja Simbergin Helsingin Ritari-talossa seuraavana syksynä järjestämän yhteisen näyttelyn arvostelussa Sigurd Frosterus piti Enckellin Ylösnousemusta täysin itsenäisenä teoksena. Hän mainitsi nimenomaan, ettei se muistuta Puvis de Chavannesin eikä Besnardin tyyliä korostavasti maalausta, vain varjosävyn puhtaudessa ja läpikuultavuudessaan hieman Maurice Denis'tä. »Enckell on maksanut impressionistien näkemistävän, ei ranskalaisen ilmanalan värejä. Hänen kalpeat siniset ja violetit heijastuksensa ovat tyyppillisen pohjoismaisia, syntyneet vinojen ja vaimeiden säteiden alla.»⁶¹ Pekka Halosen samana vuonna valmistuneen

Työstä paluun tyyllilliseen yhteyteen tämän Enckellin maalauksen kanssa on myöhemmin aiheellisesti kiinnitetty huomiota.⁶²

Enckell maalasi tämän ensimmäisen ja ainoan freskonsa suhteellisen nopeasti ja nautti työstä, osittain juuri siksi, että oli pakko maalata nopeasti.⁶³ Tämä ei kuitenkaan tule esille välittömyytenä maalauksen kokonaisvaikutuksessa. Frosteruksen maininta »impressionistisesta näkemistavasta» voidaan ymmärtää huomiona teoksen yleisestä vaaleasta väriasteikosta, täsmällisen keskityksen puutteesta sommittelussa ja katkelmanomaisesta rajauksesta, mutta muuten Enckell tuntuu tässä todella palanneen varhaisiin ihanteisiinsa.⁶⁴ Paljon selvempänä impressionismi näyttäytyy Enckellin samanaikaisessa taulumaalauksessa.

Enckell pyrki maisemamaalauksessaan vuosisadan vaihteesta alkaen valoisaan ja ilmavaan, raikkaaseen luonnonvaikutelmaan. Tämä on »johdettavissa kesäisestä merielämästä, josta näihin aikoihin tuli taiteilijain keskinäinen harrastus», ja Enckellin »fyysillisestä väkevyudentunteesta».⁶⁵ Enckellille ulkoilmaelämä oli uutta kokemusmaailmaa, enimmäkseen Suursaarella tai sisaren luona Kuorsalossa vietettyjen kesien ansiota. Aluksi oli ehkä kysymys enemmän 1890-luvun tyyli-yrkimysten vastavaikutuksesta, realistisesta luonnonkuvauksesta, mikä Enckellillä oli jäänyt vähäiseksi, mutta tyyllillistä keskittymistä tapahtui vähitellen, kun väri valon ja ilman lisäksi alkoi tulla erityisen huomion kohteeksi. Heleän, vaalean asteikon ja sen ohella vastakkaisvärien uudenlainen käyttö tehokkaan valovaikutuksen saavuttamiseksi oli varmaan yhteydessä ajan taiteen yleiseen ilmiöön, suoranaiseen auringonpalvontaan, johon Reitala viittaa Victor Westerholmin tämän-aikaista maalausta käsitellessään.⁶⁶ Enckellin varsinaista värikautta edeltänyttä vaihetta, johon jo tuli mukaan hieman neoimpressionisminkin vaikutusta, edustavat esimerkiksi Pohjanmaan museossa Vaasassa olevat maalaukset Tanssi juhannussalon ympärillä Eckeröissä ja Veneitä Suursaarella, molemmat vuodelta 1907, sekä Pariisin matkan jälkeen keväällä 1908 Helsingissä maalatut silta-arkkuja esittävät, kirkkaille keltaisen ja sini-

sen kontrasteille perustuvat teokset.

Vastaavaa pyrkimystä voimakkaampaan värinkäyttöön tai auringonvalon tulkitsemiseen oli ennen vuotta 1908 havaittavissa ainakin Pekka Halosen, Eero Järnefeltin ja Verner Thomén maalauksessa. Mikäli siihen heillä liittyi tietoisia neoimpressionistisen värinkäytön vaikutteita, ne oli omaksuttu yhtä epäteoreettisessa muodossa kuin Enckellilläkin. Poikkeuksen tässä mielessä teki vain Finch ja joissakin varhaisteoksissaan jo 1902 neoimpressionistista väri-ilmaisua lähentynyt Alarik (Ali) Munsterhjelm.⁶⁷

»Kesäisen merielämän» vetovoima vaikutti näinä aikoina todella yllättävän moniin taiteilijoihin.⁶⁸ Jopa vakiintunut sisämaan asukas Pekka Halonen hakeutui Virolahden Mustamaan saarelle, missä hän teki varhaisimman puhtaisiin väreihin sävytetyn sommitelmansa tilaustyönä Taidetta kouluihin -yhdistykselle (Huviretki, 1906, Töölö svenska folkskola, nykyisin talletuksena Kivelän sairaalassa Helsingissä).⁶⁹ Varsinainen värinuudistuskausi alkoi Halosella kuitenkin vasta pari vuotta myöhemmin. Myös Virolahdella Pitkäpaaden kylässä kesänsä 1906 ja 1907 viettäneelle Eero Järnefeltille tämä merellinen aika toi heleäksi kirkastuneen väriasteikon,⁷⁰ kuten nähdään esimerkiksi Kylpijässä, aurinkoisessa naturalistisessa alastonkuvassa (1906–1907, Pehr Hj. Tallberg, Helsinki) ja raikkaassa maalauksessa Tuulinen päivä (Signe ja Ane Gyllenbergin kokoelma, Helsinki).

1.4. Lamakausi ja nuorten oppositio

Suomen taide oli vuosisadan vaihteen jälkeen kulkenut kohti lamakautta. Tämä käsitys oli yleinen ja toistui jatkuvina valituksina yhteisnäyttelyjen usein varsin kirpeästi väritetyissä arvosteluissa:

»Legendan mukaan Taideyhdistyksen kevätnäyttelyt ovat kerran maailmassa pystyneet herättämään miellyttäviä, piristäviä sensaatioita ja olleet antoisina taiteellisen herätyksen lähteinä yleisölle – asia joka tässä yhteydessä vain todetaan, jotta saataisiin läpeensä putoava kehityskäyrä täydelliseksi. Tuon 'kultakauden' jälkeen tuli pitkä laimea kausi, jonka aikana näyttelyt, nyttemmin muuttuneina basareiksi vuotuisia taideostoja varten, olivat taiteellisesti aivan neutraaleja eivätkä nostattaneet miellyttä-

viä eivätkä epämiellyttäviä tunteita jatkaessaan triviaalia, haalistunutta, niukasti kehittyvää mutta korrektaa elämänsä akateemisen arvokkuutensa turvin. Vielä askel alettuun suuntaan, ja basaarit, vuorostaan muuttuneina oppilasnäyttelyiksi, jotka sisälsivät heikon häiveen taiteellista ilmaisuja, pystyivät tuskin herättämään muuta kuin masentavia vaikutelmia. Viime vuosien keväänäyttelyt, melkein läpikotaisessa surkeudessaan, henkisessä köyhyydessään ja epätaiteellisuudessaan, lähes totaalisessa rohkeuden, aloite- ja kehityskyvyn puutteessaan, merkitsivät kai – täytyy toivoa – takaperaisen kehityslinjan päätepidettä.»⁷¹

A. M. Tollet päätyi arvioinnissaan toteamukseen, ettei enää ollut mitään aihetta jatkaa keväänäyttelyn tapaista instituutiota. Samansuuntaisia olivat myös muiden kriitikojen mielipiteet. Mutta paljon lievemmin ei enää tuomittu syysnäyttelyäkään, Suomen taiteilijain näyttelyä, joka 1906 järjestettiin 16. kerran. Melkein kaikki tunnetuimmat taiteilijat puuttuivat siinäkin osanottajien joukosta. Osittain tähän oli syynä näyttelytilojen pienuus. Taiteilijat asettivat mieluummin teoksensa kunnolla esille yksityisnäyttelyissä, joita oli alettu harrastaa entistä enemmän. Sigurd Frosterus korosti arvosteluissaan ehdotetun uuden taidepalatsin välttämättömyyttä yhteisnäyttelyjen pelastamiseksi, mutta hänen mielestään syyt niiden heikkoon tasoon olivat myös syvemmällä, erityisesti nuorten taiteilijain pyrkimysten hajanaisuudessa. Heidän keskuudessaan toiminutta oppositiota Frosterus piti sinänsä positiivisena, mutta se oli vailla ohjelmaa. Sitä ei ollut määrätietoisesti suunnattu vallitsevaa maku- tai aatesuuntaa vastaan eikä julistamaan uutta, ja näin tuo mielenkiintoinen tapaus jäi hänen mielestään sairauden oireeksi, jolla oli »merkitystä vain sen henkisen horrostilan osoitukseksi, missä meidän taiteemme on; se kääntyy lie rauhattomasti unissaan, mutta ei herää.»

»Mitä vastaan oppositio voi suuntautua? Kysymykseen ei ole helppoa vastata, sillä meillä ei ole minkäänlaisia kouluja, ei missään tapauksessa hallitsevia. Ja taiteessa kuten kaikilla kulttuurin aloilla meidän on pakko katkerasti valitua täydellistä kiinteän tradition puuttumista, jonka tärkeänä kaksijakoisena tehtävänä on samanaikaisesti vahvistaa vallan haltijoita ja koota ja yhdistää oppositiota. Meiltä ei ehkä puutu lahjakkuuksia, mutta ne ovat erillään. Keskinäisen tukemisen ja kannustamisen sijasta meillä pelätään kilpailua, sen sijaan että haettaisiin sitä. Meillä tulee kaikista niin helposti henkilökysymyksiä; missä tarvitsemme yhden yksinäisen, missä joku antaa ratkaisun, ohjelman, siellä kaikki vastaa tyhjiltä seiniltä.

Miksi meillä ei ole maisemakoulua, vaatimatonta rinnakkaisilmiötä Barbizonin koululle, impressionisteille, neoimpressionisteille, Worpsweden miehille? [– – –]

Me seuraamme liian tarkkaavaisesti neulan liikkeitä kansainvälisen taiteen ilmapuntarissa, yritämme aina pitää itsemme uusimman tasalla, vaikka meidän samalla pitäisi hypätä tärkeiden kehityksen vaiheiden yli. Siitä haparointi ja epävarmuus, siitä ala-arvoinen tekniikka ja lattea pinnallisuus. Mestartiteoksia ei luoda vain tahdon ja osaamisen avulla; ne ovat runsaan ja laajan tuotannon huippuja. Ja tässä on todennäköisesti meidän suomalaisen maalaustaiteemme suurin heikkous – meillä tehdään kvantitatiivisesti liian vähän työtä.»

Frosterus mainitsi Monet'n ja Signacin esimerkkeinä meillä puuttuvasta antaumuksellisesta työstä, hakkuusta samaan loveen, jollaisen hän näki ulkomailta usein johtaneen suuriin ja loistaviin tuloksiin.⁷²

Se epämääräinen oppositio, johon Frosterus viittasi, oli todella olemassa, ja juuri Suomen taiteilijain 16. näyttely antoi ulkonaisen aiheen sen ensimmäiseen julkiseen kokoontumiseen 16.10.1906 Ylioppilastalolla, koollekutsujana ylioppilas Kaarlo Sovijärvi. Uutisen mukaan saapuvilla oli kolmisenkymmentä taiteilijaa. Kokouksen tarkoituksena oli alun perin lähinnä reputettujen näyttelyn järjestäminen. Osa taiteilijoista oli avoimesti oppositiossa syysnäyttelyn juryä vastaan, mutta enemmistö oli maltillisempia, ja oma näyttely päätettiin järjestää siten, että mukaan saisi tulla myös muita kuin reputettuja teoksia. Näyttely päätettiin järjestää uuden vuoden aikoihin 1907. Väliaikaiseen toimikuntaan valittiin lehti uutisen mukaan taiteilijat Flodin, Sandberg, Ollila, Sallinen ja Martin, varalle Tuhkanen ja Sandberg (!). Nuortentaholta oli painokkaasti haluttu tiedottaa, että he eivät järjestä näyttelyään oppositionhalusta, vaan viedäkseen Suomen taidetta eteenpäin ja osoittaakseen, että tulevaisuus kuuluu nuoriille.⁷³

Seuraavassa kokouksessa, joka jo 20.10.1906 pidettiin Taiteilijaseuran huoneistossa, toimi – jälleen lehti uutisen mukaan – puheenjohtajana Arvid Sandberg ja sihteerinä V. Ungern. Siinä päätettiin perustaa yhdistys nimellä Nuorten taiteilijain liitto (De unga konstnärernas förbund) ja oma näyttely (De ungas fria utställning), johon jäsenet saisivat lähettää enintään 8 teosta ja ulkopuoliset enintään 3 teosta kukin. Näyttelyssä ei saisi olla juryä, vaan jokainen jäsen vastaisi itse teostensa »taiteellisesta ja moraa-

lisesta pätevydestä». Työvaliokuntaan valittiin Flodin, Sandberg, Ollila, Martin, Heikel ja Sovijärvi, varalle Engberg, Heiska, Kyyhkyne ja Ellmén. Tämä kokous päättyi ylioppilas Sovijärven selostukseen muista vastaavista nuorten taiteilijain yhdistyksistä ulkomailla.⁷⁴

Kolmannessa kokouksessa marraskuussa 1906 yhdistyksen säännöt hyväksyttiin lähettäväksi senaatille. Kokousten ja croquis-iltojen paikaksi oli seuraavan vuoden alusta luvassa Erottajalla ollut taiteilijaklubi Pirtti, »jonka eräs yhdistykselle suojeva henkilö oli tietyin ehdoin halukas luovuttamaan sen käyttöön». Keskustelussa kosketeltiin lehdistössä esiintyneitä hyökkäyksiä yhdistystä vastaan ja todettiin jälleen, että se ei ole oppositiiossa Taiteilijaseuraa eikä sen juryä vastaan, ja nuorten näyttelystä, että sitä ei järjestettäisi ennen kuin nuoret taiteilijat »ankarimman itsekritiikin alaisina» katsoisivat olevansa siihen kypsiä.⁷⁵

Liiton toiminnan näkyvänä merkinä oli sen lähettämä vastine⁷⁶ Gustaf Strengellin artikkeliin, jossa tämä oli ihmetellyt, mitä aihetta nuorilla oli kapinoida syysnäyttelyn juryä vastaan.⁷⁷ Samalta taholta oli ilmeisesti peräisin toinen kirje vastine Strengellille, vaikka sen allekirjoituksena oli vain »Några yngre målare». Siinä torjuttiin Strengellin väite, että suomalaiset taiteilijat muka ikävöisivät aurinkoon, etelään, mistä vain voi löytää harmonian. »Olemassaolon keinoja me kaipaamme enemmän kuin 'etelän aurinkoa'. [---] Meidän mielestämme pitäisi suomalaisen taidekirjoittelun enemmän pyrkiä kasvatamaan taidetta rakastavaa ja siitä kiinnostunutta yleisöä kuin yhä vain synkistää taiteilijaimme tulevaisuudennäkymiä jo ilman sitäkin kylmän yleisön silmissä.»⁷⁸

Vasta seuraavana syksynä, 7.9.1907, liitto kokoontui vuosikokoukseensa. Sen puheenjohtajaksi valittiin nyt Heikki Tandefelt⁷⁹, varapuheenjohtajaksi Johannes Haapasalo, sihteeriksi Yrjö Ollila, rahastonhoitajaksi Oki

Räisänen ja johtokunnan muiksi jäseniksi P. Å. Laurén, T. K. Sallinen ja A. Rapp, varajäseniksi W. Åström ja Toivo Tuhkanen.⁸⁰ Vähän tämän jälkeen valittuun Suomen Taiteilijain 17. näyttelyn juryyn tuli kolme Nuorten taiteilijain liiton hallituksen jäsentä, Haapasalo, Laurén ja Tandefelt⁸¹, ja kun kolme vanhemmista valittua juryn jäsentä, Enckell, Simberg ja Finch, kieltäytyi⁸², nuoret saivat lautakunnassa määrävän aseman. Näin näyttelyä voitiin todella pitää nuorten näyttelynä, kuten arvostelu sitä yleisesti nimittikin.

Mutta voiton tulokset olivat varsin kyseenalaisia, ainakin jos tarkastellaan nuorten taiteilijaimme kritiikin taholta saamaa vastaanottoa. Lieneekö kritiikin suhtautumiseen puolestaan vaikuttanut nuorten sitä kohtaan suuntaama hyökkäys – joka tapauksessa sen sävy oli yleensä tylästi teilaava. A. M. Tollet totesi, että »vähemmän opposition tapaisesti asennoituvaa sukupolvea kuin se mikä tänä syksynä täyttää Ateneumin voi tuskin ajatella». Hän muistutti, miten nämä nuoret vuotia aikaisemmin kaikella asiaankuuluvalla julkisuudella olivat perustaneet oman yhdistyksensä omine näyttelyineen, vaikka edellytykset aloitteen onnelliseen toteuttamiseen puuttivat. Mitään painostusta tai vastarintaa nuorten ohjelmaa kohtaan – mikäli heillä ylipäänsä sellaista oli – ei hänen mielestään ollut olemassa, ja siksi opposition toiminta oli kokonaan rauennut.

»Taide-elämässämme on nimittäin sattunut sikäli omalaatuinen tapaus, että nykyisin vaikutusvaltainen sukupolvi, joka itse kerran ilman vastarintaa asettui kunniaistuimelle, on lähes kaksi vuosikymmentä pystynyt pitämään paikkansa aiheuttamatta toteutettua kapinaa nuorten kollegain puolelta. Ainoa näkyvä tulos tästä konfliktista oli, että nuoret miehittivät vanhempien vanhat ja nyt jo melkein hylkäämät asemat Suomen taiteilijain näyttelyssä ---.»⁸³

Lähdeviitteet

1. Murroskauden taustaa 1904–1908

- ¹ Laitinen 1967, s. 19.
- ² Taiteilijan nimen kirjoittamisessa käytetään tässä teoksessa muotoa Axel Gallén vuoteen 1907 saakka, sen jälkeisissä yhteyksissä vuosisadan alussa vähitellen yleiseen käyttöön tullutta taiteilijanimeä Akseli Gallen-Kallela. Ks. Okkonen 1949, s. 659.
- ³ Eino Leino kiteytti »kansallisen uusromantiikan» 1890-lukua ja vuosisadan vaihdetta tarkoittavaksi kirjallisuushistorialliseksi oppisanaksi. Suomen kirjallisuus IV, s. 292.
- ⁴ Nuoren Suomen ryhmään lukeutuivat mm. Juhani Aho, Eero Erkko, Axel Gallén, Pekka Halonen, Eero ja Armas Järnefelt, Santeri Ingman, Kasimir ja Eino Leino. Ks. esim. Suomen kirjallisuus IV, 1965, s. 301.
- ⁵ Sarajas–Korte 1966, s. 343.
- ⁶ Reitala 1967, s. 222–225.
- ⁷ »Karelianismi oli kansallisista aatevirtauksista viimeinen, johon Gallen-Kallela antaumuksellisesti liittyi ja se merkitsi hänelle myös kulminaatiopistettä, sillä vaikka hänen ulkonainen maineensa vielä itsenäisen Suomen vuosina kohosikin korkealle, maailmantaiteen ja Suomen taiteen uudet suuntavirtaukset kääntyivät hänelle vastaisiksi.» – Jouko Tolvanen, Gallen-Kallelan taiteen aatehistoriallisia lähtökohkia. Tyrvään Sanomat 47/21.6.1961.
- ⁸ »Ajatelkaa, että vain kuukauden ajan vuodesta voin sitä taidettani tehdä, josta puhutte ja jota sanotte ihailevanne, muu aika menee leipätyöhön, usein koko vuosikin.» – Kirjeluonnos Axel Gallénin luonnoskirjassa XXV, 1906–1907. GKM; ks. myös Okkonen 1949, s. 654–659.
- ⁹ Esimerkiksi Fredrik Lindström arvioinnissaan Gallénin retrospektiivisesta näyttelystä sanoo aatteellisen ja aitosuomalaisen sävyn kohottavan hänet päätän pitemmäksi muita, ja näyttelykatsauksessa (molemmat vuodelta 1908) hän haluaa kohottaa Gallénin tienviitaksi tänä »ulkokohtaiseksi muuttuneena taidekautena». Jälkimmäisessä kirjoittaja myös valittaa, etteivät maalarimme, kuten runoilijat ja säveltäjät, käytä taiteellista muotoa välittääkseen yleisölle aatteita, tunteita ja ajatuksia, vaan tarjoavat enimmäkseen »paljaita ammattiongelmia, joiden ratkaisulla on tietysti sellaisenaan suurikin arvonsa, mutta kumminkin etusijassa, melkeinpä yksinomaan vain taiteilijoille». Tätä hän piti seurauksena impressionismista, josta vähitellen oli tullut eräänlainen maailmankatsomus. Siinä kuitenkin hänen mielestään sisäinen maailma jäi ulkopuolelle, ja juopa taiteilijain ja yleisön välillä oli sen tähden syventynyt. – Fr. L., A. Gallén-Kallela. Aika 1908, s. 121; Fr. L., Kevätkauden taidenäyttelyiden johdosta. Aika 1908, s. 406.
- ¹⁰ Wickberg 1959, s. 82.
- ¹¹ Euterpe 5/1903, s. 61–63.
- ¹² Arkitektur, en stridskrift våra motståndare tillägnad af Gustaf Strengell och Sigurd Frosterus. Helsingors 1904.
- ¹³ Wickberg 1959, s. 82.
- ¹⁴ Helsingin asemarakennuksen suunnittelukilpailun pöytäkirja 1904, Wickberg 1959 s. 82 mukaan.
- ¹⁵ Ks. nootti 12, s. 42–46. – Frosterus opiskeli Henry van de Velden johdolla Weimarissa 1903–1904 ja toimi myös tämän suunnittelevana apulaisena. Hänen kirjeitään Weimarin ajalta tyttärensä, rouva Johanna Weckmanin hallussa Helsingissä.
- ¹⁶ Jac. Ahrenberg, Konstöfersikt. Finsk Tidskrift 1904, s. 432–434
- ¹⁷ E. L., Kirjallisuutta. Päivälehti 8.6.1904.
- ¹⁸ van de Velde 1901; sama 1902; Sigurd Frosterus, Henry van de Velde, tänkaren och teoretikern. Euterpe 7–8/1905, s. 61–71.
- ¹⁹ Från allmänheten. Ett tack. Hbl 11.5.1904.
- ²⁰ Nimitys johtui Gustaf Strengellin ohjelmarunosta Unga argonauter, Euterpe 1/1902. – Uudistetun Euterpen päätoimittaja oli aluksi Flodin ja vuodesta 1903 Torsten Söderhjelm.
- ²¹ Mustelin 1963, s. 65 seur.
- ²² Thf., Konstnärliga agenturen. NPr 29.11.1906.
- ²³ Ystäväysten keskinäisen suhteen erikoisesta intiimisuudesta on osoituksena Strengellin Lontoosta 22.12.1903 Frosterukselle Weimariin lähettämä kirje, jossa hän kertoo omasta voimakkaasta henkisestä uudistisyntymisestään jatkaa: »Myös tulevaisuuden suhteen ajatukseni ovat valoisammat ja rauhallisemmat kuin koskaan aikaisemmin. Toivon elävästi mahdollisuutta elämänikäiseen yhteistyöhön meidän välillämme, vaikka näen paremmin kuin hyvin, että monet esteet kohtaavat sitä. Me saamme yrittää voittaa ne – tai väistyä sivuun. Suuria erilaisuuksia on, ja koettaa tasoittaa niitä olisi suurin onnettomuus; alistuminen ei poista vaaraa tulevasta kapinasta. Sinä olet vahvempi meistä kahdesta ja syvällisempi; tiedät että minä ilman kateutta sen tunustan. Tämä on sen tähden aivan yksinkertaisesti luonnollinen asia. Mutta sinä saat luvan yrittää kunnioittaa minun mielipiteitäni, silloin kun ne ovat liian syvälle juurtuneita pois kitkettäviksi; ja luulen etten ole tarpeeton – –.»
- Muutamaa kuukautta myöhempi kirje (5.3.1904) viittaa selvästi niiden käsitysten voimistumiseen, jotka sitten asemarakennuskilpailun polemiikin yhteydessä saivat ilmaisunsa: »Matkani on epäilemättä tehnyt minulle oikein hyvää. Suhtaudun päättävän kriittisesti niitä suuntauksia vastaan, jotka nyt leviävät siellä kotona, ja näen päivä päivältä selvemmin ne päämäärät, joita kohti minusta näyttää että jokaisen kunniallisen ja toimintansa vastuusta tietoisien taiteilijan näinä aikoina täytyy pyrkiä.» – Ks. Mustelin 1963, s. 257–258.
- ²⁴ Ks. nootti 15.
- ²⁵ Mustelin 1963, s. 259.
- ²⁶ Strengell oli Hufvudstadsbladetin vakinaisena arvostelijana 1908–1911, Frosterus Nya Pressenin 1907–1911. Sen lisäksi molemmat kirjoittivat tilapäisesti muihin lehtiin.
- ²⁷ Esitelmä Framtidskonst, jonka Frosterus piti Euterpen järjestämässä juhlassa Helsingin Seurahuoneella 9.12.1905, on julkaistu Euterpeessä 43–46/1905.
- ²⁸ Esitelmä Vår arkitektur on julkaistu Euterpeessä 15–16/1905.
- ²⁹ Sigurd Frosterus, De finska konstnärernas 16:de utställning, Finsk Tidskrift II/1906, s. 426; Frosterus 1917 (1), s. 9–19.
- ³⁰ S. Frosterus, A. W. Finch's och A. Zorns separattutställning. Finsk Tidskrift II/1906, s. 426; Frosterus 1917 (1), s. 20–28.
- ³¹ Gustaf Strengell, Finsk konst. NPr 17.11.1906.

- ³² Gustaf Strengell, A. W. Finch's separatudställning. NPr 23.11.1906.
- ³³ S. Frosterus, A. W. Finch' atelierexposition. NPr 8.12.1907; sama, Konstöfversikt. Finsk Tidskrift II/1907, s. 424; Frosterus 1917 (1), s. 61–65.
- ³⁴ A. W. Finch, Georges Scurat och den neoimpressionistiska tekniken. Euterpe 24/1902, s. 1–4.
- ³⁵ Wentzel Hagelstam, A. W. Finch. Ateneum 1902, s. 258–266.
- ³⁶ S. Frosterus, Konstöfversikt, Finsk Tidskrift I/1907, s. 65; Frosterus 1917 (1), s. 24–25.
- ³⁷ G. S-II, A. W. Finch. NPr 8.12.1907.
- ³⁸ S. F., A. W. Finch' atelierexposition. NPr 8.12.1907.
- ³⁹ Maus 1926, s. 36.
- ⁴⁰ Hintze 1966, s. 8–15.
- ⁴¹ Hagelstam 1902, s. 263–265, sisältää mm. seuraavat siteeraukset van de Velden teoksesta Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe 1901, s. 61 ja 119: »Sen taiteellisen toimelaisuuden aikana, joka oli ominaista vuoteen 1891 tultaessa, oli joukossamme eräs, Belgiassa syntynyt mutta englantilaista sukua, A. Willy Finch, joka ensimmäisenä perehtyi taideoloihin Kanaalin toisella puolella, ja hän tutustutti meidät uutuuksiin. Maailma siellä oli todella toinen kuin meillä.»
- »Sen kirjoittajan, joka tahtoo saada selville tämän liikkeen todelliset lähteet, täytyy ottaa esille kaikki luettelot XX:n [Les Vingt -ryhmän] kuuluisista näyttelyistä Antwerpenissä. [– – –] Finchillä ja Lemmenillä oli luettelossa [1893] vaikuttavat selvitykset, joissa heidän aikomuksensa lopettaa stäflimaalaus selkeästi perusteltiin.»
- »Minä läpäisin muuttuneena kriisin ja havaitsin olevani molempien ystäväni A. W. Finchin ja Lemmenin rinnalla, jotka kypsän harkinnan jälkeen päättivät jättää jäähyväiset maalaustaiteelle ja omistautua, toinen savunvalintaan, toinen kirjansuunnitteluun. XX:n luettelot ja 'Association pour l'art' vahvistavat tämän ja antavat heidän teoksilleen samoin kuin minun vaatimuksilleni esikoisoikeuden, joka on meidän tosi aateliskirjamme. O. Maus, Libre Esthétique'n johtaja Brysselissä, tunnusti nämä vaatimukset ja julisti niitä esitelmässä, jonka hän piti 'Cercle artistique'ssa' Antwerpenissä.»
- Hagelstam lisäsi tähän, että Octave Maus julisti myös englantilaisessa Magazine of Artissa 1901 julkaisemassaan artikkelissa edellä mainitut kolme ensimmäiseksi belgialaisiksi taitelijoiksi, jotka mursivat tradition ketjun ja tulivat uuden liikkeen todellisiksi perustajiksi. »Minun käsitykseni mukaan», Maus kirjoitti, »saamme kiittää Finchia, Lemmeniä ja van de Veldeä, heidän rajoitetusta työskentelystään huolimatta, siitä modernin tunteen voimakkaasta tuulahduksesta, joka on ajanut kaikki taiteen alat tätä uutta laajaa ja tutkimatonta horisonttia kohden.» – Ks. myös Pevsner 1970, s. 98.
- ⁴² Maus 1926, s. 114, 211.
- ⁴³ Marita Munck, Irisfabriken och Sparres möbelkonst. Osma 1960–1961, s. 95–100.
- ⁴⁴ Hintze 1966, s. 15.
- ⁴⁵ Sihtola 1945, s. 52. Kirjoittaja jaottelee Finchin maalauksen pointillismin kannalta kahteen vaiheeseen, joista ensimmäinen (1886–1891) oli lähempänä Seurat'ta, toinen, sen jälkeinen, lähempänä Signacia. Edellistä hän nimittää pistemaalauksen, jälkimmäistä täplämaalauksen kaudeksi.
- ⁴⁶ Sigurd Frosterus, Konstöfversikt. Finsk Tidskrift II/1907, s. 424.
- ⁴⁷ Maus 1926, s. 372.
- ⁴⁸ Tämän näyttelyn kokosi Pariisissa vuoden 1900 maailmannäyttelyn sihteerinä toiminut Ranskan kulttuuriministeriön virkamies André Saglio, joka 1901 tammi-kuussa kävi Helsingissä. Hänen tarkoituksenaan oli esitellä ajan ranskalaista taidetta, myös vähemmän tunnettua. Näyttelyssä oli mukana vanhemman polven maalareita, mm. Gérôme, Constant ja Carolus Duran. Muu osa koostui osittain ranskalaisen maalausperinteen sovinnaisemmista edustajista – Desvallières, Simon, Cottet, Dauchez – osittain impressionisteista ja neoimpressionisteista kuten Monet, Pissarro, Sisley, Besson ja Mauffra. Näyttelyn esittelyssään mm. J. J. Tikkanen selosti neoimpressionistisen värikkäytön periaatetta. – Albert Edelfelt, Den franska konstutställningen och dess förhistoria. Hbl 21.9.1901; J. J. Tikkanen, Den franska konstutställningen i Ateneum. Hbl 22.9.1901.
- ⁴⁹ Fransk-belgiska konstutställningen i Helsingfors. Hbl 13. 1. 1904.
- ⁵⁰ Impressionismia edustivat näyttelyssä: Claude Monet (3 maisemamaalausta, joista Etretat vuodelta 1883), Edgar Degas (4 pastellia), Auguste Renoir (Kylpevä nainen vuodelta 1888 sekä maisema ja Madame Choquet'n muotokuva), Alfred Sisley (3 maisemaa, yksi vuodelta 1876, yksi 1884), Camille Pissarro (3 maalausta, yksi vuodelta 1898, yksi 1899).
- Neoimpressionismia edustivat näyttelyssä ranskalaiset Henri-Edmond Cross (3 maalausta, yksi vuodelta 1896) ja Paul Signac (3 öljymaalausta ja 2 akvarellia vuosilta 1897–1901) sekä belgialaiset Théo van Rysselberghe (4 maalausta vuosilta 1899–1901), Gerges Lemmen (5 maalausta vuosilta 1901–1902, 1 piirustus ja 7 litografiaa) ja A. W. Finch itse (4 aikaisempaa maalausta vuosilta 1885, 1888 ja 1890 sekä kaksi uutta teosta vuodelta 1903), joka tässä näyttelyssä esiintyi suomalaiselle yleisölle ensi kerran maalarina. – Fransk-belgiska utställningen i Ateneum, 1904. Katalog.
- ⁵¹ Albert Edelfelt, Den fransk-belgiska utställningen i Ateneum I-II. Hbl 30. 1. ja 31. 1. 1904.
- ⁵² Magnus Enckell, Den fransk-belgiska konstutställningen. Hbl 31.1.1904.
- ⁵³ J. J. T., Impressionismen i historisk sammanhang. Hbl 14. 2. 1904; sama, Den moderna impressionismen. Hbl 23. 2. 1904.
- ⁵⁴ Léon Deshairs, Impressionister och neoimpressionister I-III. Euterpe 5/1904, s. 51–56, 7/1904, s. 78–82 ja 8/1904, s. 91–96.
- ⁵⁵ G.S-II, Den fransk-belgiska utställningen. Helsingforsposten 24. 2. 1904; Whistlerkin kuului Finchin vanhoihin ystäviin. Maus 1926, s. 57.
- ⁵⁶ J. Ahrenberg, Den fransk-belgiska utställningen. Finsk Tidskrift 1904, s. 246–249.
- ⁵⁷ Puokka 1949, s. s. 132–136.
- ⁵⁸ Magnus Enckellin kirje J. J. Tikkaselle Sorrentosta 8. 8. 1905. HYK.
- ⁵⁹ Gustaf Strengell, Magnus Enckells utställning. Euterpe 18/1902, s. 1–5.
- ⁶⁰ Puokka 1949, s. 142, 145–146.
- ⁶¹ S. F., Enckells och Simbergs utställning i Riddarhuset I-II. Hbl 22. 10. ja 29. 10. 1907. Vähän muunnettuna artikkeli on julkaistu Frosterus 1917 (1), s. 44–55.

- ⁶² Lindström 1957, s. 190.
- ⁶³ Magnus Enckellin kirje äidille kesällä 1906 sekä kirjekortti äidille 3. 12. 1906. HYK.
- ⁶⁴ Sigurd Frosteruksen julkaisematon Enckell-tutkimus. AAB.
- ⁶⁵ Puokka 1949, s. 118.
- ⁶⁶ Reitala 1967, s. 236.
- ⁶⁷ Jonas Heiska käytti 1908 alkaen teoksissaan usein eräänlaista »väräjävää» täpläteknikkaa. – Fr. L. (Fredrik Lindström), Kevätkauden taidenäyttelyjen johdosta. Aika 1908, s. 406.
- ⁶⁸ Lindström 1957, s. 178–184; »Meri ei ole vielä minulle», kirjoitti Pekka Halonen Axel Gallénille Mustamaalta. – Päivämätön kirje. GKM.
- ⁶⁹ Wennervirta 1950, s. 328–332.
- ⁷⁰ Haminan ympäristössä oleskelivat kesällä 1906 seuraavat taiteilijat: Axel Gallén (Säkkijärvi), Pekka Halonen (Virolahti, Mustamaa), Eero Järnefelt (Virolahti, Pitkäpaasi), Magnus Enckell ja Verner Thomé (Kuorsalo), Jean Sibelius, Ester Helenius ja Elli Tompuri. – HS 26. 8. 1906.
- ⁷¹ A. M. T. (Axel Marcus Tollet), Fínska Konstföreningens vårutställning. Hbl 21. 5. 1906.
- ⁷² Sigurd Frosterus, De finska konstnärernas 16:de utställning. Finsk Tidskrift II/1906, s. 426.
- ⁷³ De refuserades utställning. Hbl 17. 10. 1906.
- ⁷⁴ De unga konstnärernas möte. Hbl 21. 10. 1906. – Ylioppilas Kaarlo Sovijärvi (1879–1954), sittemmin fil.maisteri, sanomalehdentoimittaja ja pappi, viimeksi Loimaan kirkkoherra, oli innokas musiikin ja kuvataiteen harrastaja. Hän tunsikin lukuisia taiteilijoita, oli läheinen ystävä Jonas Heiskan kanssa ja tämän mukana Pariisissa 1908. Hän oli 1906 oleskellut ainakin Pietarissa, jossa hän oli voinut perehtyä selostamiinsa nuortentaiteilijain yhdistyksiin. Vuonna 1905 hän oli ollut Suomen Laulun mukana Unkarin-matkalla. (K.S:n pojan fil.maisteri Olavi Sovijärven suullinen tiedonanto.)
- Ruotsin De Unga -yhdistys ei voinut olla Nuorten taiteilijain liiton esikuvana, sillä se perustettiin vasta syksyllä 1907. Sen sijaan tiedot »vastaavista yhdistyksistä» saattoivat olla peräisin lähinnä Pietarista.
- ⁷⁵ Unga konstnärernas möte. NPr 24. 11. 1906.
- ⁷⁶ Allmänhetens spalt. NPr 26. 11. 1906.
- ⁷⁷ Gustaf Strengell, Finsk konst. NPr 17. 11. 1906.
- ⁷⁸ Finsk konst. NPr 23. 11. 1906.
- ⁷⁹ Heikki Tandefeltin usein radikaaleista mielipiteistä ja taidepoliittisesta aktiivisuudesta on paljon osoituksia myöhemmissä yhteyksissä, mutta jo 1905 hän esimerkiksi kirjoitti Pariisista: »Det impre- och neoimpressionistiska måleriet tycks ha råkat alldeles i samma legendet som den akademiska skolan före 80-talet. [– –] När vi [Signe och Heikki T.] med Favén kommer hem, skola vi göra revolution mot den i H:fors härskande Gebhardska och Euterpeska konstandan.» – Heikki Tandefeltin kirje anopilleen Vidolfa Ahrenbergille, päivätty Pariisissa 29. 2. 1905. Claus Tandefelt, Helsinki.
- ⁸⁰ Nuorten taiteilijain liitto. HS 8. 9. 1907.
- ⁸¹ Konstnärernas utställning. NPr 27. 9. 1907.
- ⁸² Juryn för den blifvande höstutställningen. Hbl 30.9. 1907.
- ⁸³ A. M. T., Höstutställningen. Hbl 3. 11. 1907.

2 Valon ja värin linja 1908–1909

2.1. Suomen taiteen kritiikki Pariisissa

Kahdeksan vuoden kuluttua maailmannäyttelystä Suomelle tarjoutui uusi tilaisuus esittäytyä Pariisin kansainväliselle yleisölle, tällä kertaa syysalengin yhteydessä. Ainoana erillisenä osastona koko vuoden 1908 salongissa suomalainen näyttely joutui pakosta sekä yleisön että arvostelun erityisen huomion kohteeksi. Toisin kuin 1900 nyt oli kysymys pelkästään taidenäyttelystä, joten osastoa myös arvioitiin enemmän taiteena muun taiteen rinnalla kuin maailmannäyttelyssä, missä kansallisten osastojen ja niiden erikoispiirteiden vertailu sai tärkeän sijan. »Maailmannäyttelyssä 1900 oli ollut pääasiana kansallisen kulttuurinäytteen aikaansaaminen, nyt tuli Suomen taiteen osoittaa, pitkällekö se pystyi puhtaasti taiteellisessa suhteessa nykyajan korkeimmilleen kehittyneen taiteen rinnalla.»¹

Ajatuksen näyttelystä toteutti Magnus Enckell saatuaan joulukuun alkupuolella 1907 Pariisissa asian sovituksi Salon d'Automnen presidentin André Saglion kanssa. Näyttelyn aikaansaaminen näin edustavalla tavalla oli kuitenkin ensi sijassa Enckellin pietarilaisen ystävän Sergei Djagilevin ansiota, joka 1906 oli toiminut syysalengin yhteydessä vastaavasti järjestetyn suuren venäläisen taiteen näyttelyn komissaarina. Tämän kertoivat yhtäpitävästi Enckell itse ja Hufvudstadsbladetin Pariisin kirjeenvaihtaja Wentzel Hagelstam. Hagelstam totesi ensimmäisessä asiaa koskevassa artikkelissaan, jossa hän yksityiskohtaisesti selosti neuvottelujen kulkua, että Enckell yksin olisi tuskin saanut tätä aikaan: »Taiteen todellinen Hermes tuli häntä tapaamaan kosmopoliittisen taide-entusiastin Sergei Djagilevin hahmossa ja johti asian heti oikeille raiteil-

le». Hagelstam mainitsi edelleen taiteilijain Suomessa silloin tällöin pohtineen mahdollisuuksia suomalaisen näyttelyn järjestämiseen Pariisissa »muistaen paviljongin menestyksen», mutta asian aina sortuneen epäilyksiin käytännön kysymysten järjestymisestä. – Hän väitti paviljonkia myös laajoissa pariisilaisissa piireissä yhä muistetun »loistavana ja voitokkaana ilmaisuna esiinnousevasta kulttuurista ja hienostuneesta taiteen kehityksestä».²

Enckellin kirjeestä päätellen aloite tässä vaiheessa tuntuu olleen yksin hänen: »Olen taas täällä [Pariisissa] ja uskomaton onni on seurannut minua. Saavuin epämääräisesti suunnitellen saavani tänne aikaan jonkinlaisen suomalaisen näyttelyn, ja tuntuu kuin olisin onnistunut paremmin kuin milloinkaan olin saattanut toivoa. On käytännöllisesti katsoen päätetty, että lokakuussa saamme pari kolme salia vuoden suuressa syysnäyttelyssä, joka on paras maailmassa. Kiitos tästä lankeaa ennen kaikkea Djagileville, joka juuri nyt sattuu olemaan täällä ja jolla on mitä parhaat suhteet. Otan hirvittävän suuren vastuun niskoileni ja paljon mieliharmia juryn vuoksi, joka on pidettävä niin ankarana kuin mahdollista. Mutta syntyy ainakin arvokas tilaisuus, jossa voimme näyttää mitä osaamme, jos yleensä osaamme mitään.»³

Vuoden 1908 salongissa piti alunperin olla suuri saksalainen osasto, jonka ohella aiottiin järjestää sijaa suomalaiselle näyttelylle, mutta myöhemmin saksalaiset sisäisten erimielisyyksien vuoksi peruuttivat osanottonsa, ja näin Suomen osasto jäi ainoaksi ulkomaiseksi erikoisnäyttelyksi salongissa. Se sai tämän johdosta enemmän tilaa ja erittäin vaateliaan aseman salongissa, yhtä vaateliaan kuin suurella venäläisellä osastolla oli ollut 1906 ja belgialaisella 1907. Näyttelyn merkitys aiheutti

taiteilijain keskeisiä riitaisuuksia Suomessa jo valmistelujen aikana ja vaikeuksia Suomen arkaluontoisen poliittisen aseman vuoksi. »Miten voimme esiintyä venäläisistä erossa?» epäröi Pariisiin lähdössä oleva Enckell, jonka komissaarin asema ei tältä kannalta ollut kaidehdittava. Hän toivoikin samassa yhteydessä hartaasti, että koko juttu olisi ohitse.⁴ Ranskan taholtakaan ei voitu odottaa kovin lämmintä virallista vastaanottoa Suomen erilliselle kansalliselle osastolle, kun Venäjän ja Ranskan välillä vallitsivat hyvin ystävälliset poliittiset suhteet.⁵

Näyttelyosastoon valittiin 183 teosta, joista maalauksia ja grafiikkaa 160. Taso pyrittiin luonnollisesti pitämään mahdollisimman korkeana, ja siksi mukaan tulevien taiteilijain lukumäärä rajoitettiin lopulta 23:ksi, joista maalareita ja graafikkoja 20.⁶

Kokoelman piti varsinaisesti esitellä vuoden 1900 maailmannäyttelyn jälkeistä taidetamme, mutta kuten luettelosta käy ilmi, poikkeuksia oli tehty useitakin, mm. Edelfeltin, Gallen-Kallelan ja Enckellin osuudessa. Näyttely sai tästä hieman taannehtivan, retrospektiivisen luonteen eikä muun syyssalongin tavoin esitellyt pelkästään uutta taidetta, mikä seikka näyttää yleensä jääneen arvostelijoilta huomaamatta – siitä ymmärrettävästä syystä ehkä, että Suomen osaston näyttelyluettelossa ei ollut mainittu teosten valmistusvuosia.

Suomen osasto poikkesi monella muullakin tavoin selvästi siitä, mikä syyssalongissa uututena herätti eniten huomiota, keskustelua ja väittelyä yleisön ja kritiikin keskuudessa. Keskeisiä puheenaiheita olivat Henri Matisen teokset, joiden joukossa oli Dekoratiivinen seinämaalaus ruokasalia varten⁷ sekä kokonainen ryhmä pronssiveistoksia. Maalauksissaan Matisse oli tähän aikaan siirtynyt räikeimmistä fauvistisesta väriinkäytöstä edelleen hyvin värikkääseen, mutta keventyneeseen dekoratiivisuuteen. Hänen veistoksissaan taas havaittiin aivan uudenlaista geometrista jäsenystä. Myös esimerkiksi André Derainin ja Othon Frieszin maalaukset tässä näyttelyssä olivat geometrisesti rakentuvia. Uusi pyrkimys rakenteelliseen pelkistämiseen oli Cézannen muistonäyttelyn 1907 jälkeen selvästi näkyvissä, myös tässä salongis-

sa, vaikka suorastaan kubistisia teoksia, joita Picasso ja Braque jo olivat tehneet, ei vielä ollut mukana.

Suomen osaston järjestäjien – valmistelutyössä Pariisissa olivat Enckellin ja Järnefeltin lisäksi Väinö Blomstedt ja Eric O. W. Ehrström – mieliala teosten saavuttua Grand Palais'hen näyttää olleen aluksi melko hermostunut. Hagelstamin muistiin merkitsemät vuorosanat: »Alan tosiaan pelätä. Saa nähdä, voimmeko kestää tässä miljöössä.» (Enckell) ja »Niin, ranskalaisilla on kirkkaat, valoisat värinsä» (Järnefelt), kuvastavat ensi tunnelmia näyttelypaikalla. Samassa kirjeessä kerrotaan kuitenkin tunnetun Suomen ystävän Etienne Avenardin tulleen syyssalongin pääsihteeriksi ja todetaan ranskalaisten isäntien tyytyväisyys osaston valmistelutyön sujumiseen, sen teoksiin, salien koristeluun, seinien päällystämiseen karkealla säkkikankaalla jne: »Kaikki viittaa siihen, että Suomen osastosta tulee syyssalongin clou», jäi kirjoittajan yleisvaikutelmaksi, ja se paljasti joidenkin mielisissä väikkyneet rohkeimmat toiveet vuoden 1900 kaltaisesta menestyksestä.⁸

Näyttelyn kritiikiltä tuskin kuitenkaan Suomen osaston järjestäjät odottivat kovin paljon. Enckellin kirjoittamasta osaston luettelon esipuheesta käy ilmi hänen oma pessimisminsä näyttelyn suhteen. Siinä puhuttiin taiteemme nuoruudesta, tradition puutteesta ja askelien epävarmuudesta, vakavasta työstä ja tunteen vilpittömyydestä.

Ensimmäiset maininnat pariisilaisissa lehdissä olivat erittäin suppeita. Tämän on arveltu johtuneen ennen muuta suomalaisten järjestäjien kokemattomuudesta. »Arvostelijain odottamat edustustilaisuudet oli laiminlyöty ja informaatioaineistoa oli käytettävissä tuskin muuta kuin tuo luettelon esipuheena ollut anteeksipyyntö.»⁹ Hagelstamin mukaan suomalainen näyttelytoimikunta ei ollut pannut »rikkaa ristiin» ranskalaisen kritiikin hyväksi. Hän epäili, että eräät lehdet odottivat maksua, ja kun sitä ei kuulunut, julkaisivat aikanaan vain lyhyen negatiivisen maininnan osastosta.¹⁰ Yllättävän monet arvostelijat suhtautuivat joka tapauksessa näyttelyyn – Enckellin esipuheen tapaan – vähätellen tai kielteisen kriittisesti. Vain harvassa lehdessä puhuttiin

Suomen osastosta näyttelyn merkkitapaukseen ja silloinkin varauksin.¹¹

La Croix -lehden kriitikko oli sitä mieltä, että suomalaisen maalarin selkeät värit, levolliset viivat ja mystismi miellyttävästi rauhoittivat niiden taiteilijain kirjaviiden värien, brutaalien asenteiden ja väkivaltaisuuden jälkeen, jotka innokkaalla pyrkimyksellään herättää huomiota vaikuttivat väsyttävästi, jopa luotaantyöntävästi. Gaulois-lehdessä kiitettiin suomalaisia taiteilijoita hyvinä piirtäjinä, jotka »esittävät meille oman maansa kalpeaa valoa, maan jossa hämähä on ihailun kohde, legendain ja mystisten unelmien maata». Le Petit Journalissa suomalaisia pidettiin toisinaan taiteilijoina, »merkittävämpinä työnsä vakavuuden ja kansallisten legendain elävistä lähteistä hankitun jaloinnoituksen ansiosta kuin plastisen ilmaisuuden, mikä aina symbolisten ajatusten köyhdyttämänä on alistettu kirjallisiin tarkoituksiin».

Vastaavanlaisista suhtautumista tuli esille Événementin arvioinnista: »[– –] Se on nuorta innokasta taidetta, jolla on omaa voimaa mutta vielä aivan liian kirjallisia tendenssejä, joka ei ole vapautunut allegorioista ja symboliikasta.» Gallen-Kallelan mausoleumimaalausten kirjoittaja arveli herättävän huomiota, ja Gorkin muotokuva teki häneen suurimman vaikutuksen.

Englantilaisen Daily Mailin arvostelija piti näyttelyä mielenkiintoisena, mutta yleissävyltään surullisena ja atmosfääritään melankolisena. Timesin kirjoittaja puolestaan otaksui, että suomalaiset tulevat herättämään huomiota erilaisuudellaan, »sillä kun ranskalaiset maalarit, pitkään perinteeseen väsyneinä, koettavat tulla primitiivisiksi, suomalaiset todella ovat primitiivisiä». He eivät vain oikein tiedä, »pitäisikö heidän olla realisteja vai romantikkoja». Rissasen figureissa hän näki »yksinkertaisuutta ja arvokkuutta, mutta ne ovat liikkeissään raskaita ja himmeitä väreissään. [– –] Kaikki suomalaiset näyttävät olevan riippuvaisia mallista, mutta useimmilla on vahva ote todellisuuteen eivätkä he riko realismia vastaan. Heidän taiteessaan on primitiivistä karkeutta, myös silloin kun se eniten vaikuttaa modernilta, mutta siinä on myös primitiivistä terveyttä ja iloisuutta, mikä vaikuttaa virkistävältä vallankumouksellisten sairaan väkivaltaisuuden jälkeen.»

Taidelehtien eriteltyt kannanotot ilmestyivät muita myöhemmin. Arvostetuimpia niistä oli Suomen taidetta hyvin tunteneen taiteilijan ja itse Syyssalongin varapresidentin Georges Desvallièresin arviointi La Grande Revuessä. Hän päätyi siinä kokonaiskäsitykseen, jonka mukaan sielullinen puoli oli hienointa Suomen taiteessa, kun sen sijaan silmän herkkyyks tuli vasta toisella sijalla.¹² Kansainvälinen uutispalvelu ei kuitenkaan odottellut laidelehtien tulkintoja, vaan se otti aikensensa sanomalehtien päivänkritiikin reippaasti kantaa ottavista yleisarvioinneista.

Erityisen ankarasti suomalaiseen osastoon

suhtautuivat ruotsalaiset ja venäläiset lehdet välittämällä omille lukijakunnilleen vain epäsuopeimpia kritiikkejä Suomen osastosta ja liittämällä niihin omat myötätuntoiset – esimerkiksi Enckellin ja Hagelstamin mielestä selvästi vahingoniloiset – kommenttinsa.

Golos Moskvyn kirjoittajan mielestä suomalaiset ilman muuta olisivat hyötynet esiintymisestä yhdessä venäläisten kanssa, eikä heidän olisi kannattanut tehdä taiteestaan näyttelyartikkelia. »Erillisessä osastossa suomalaisten oli pakko osoittaa parasta, mitä heillä oli taiteen alalta, ja tulos oli hyvin surkea.» Siteeratuaan paria ranskalaista lehtiläusuntoa kirjoittaja totesi, että ranskalaiset arvioijat eivät ilmeisesti halunneet loukata vieraitaan, mutta heidän mieliteittensä sisältönä oli, että taiteessaan Suomi oli hyvin matalalla kehitystasolla ja että venäläisten etevämyys suomalaisiin nähden tällä alalla oli kiistan.¹³

Svenska Dagbladetin kirjeenvaihtaja »Volmar» (Erik Rusén) kertoi lukijakunnalleen, että ranskalainen kritiikki käsittelee Suomen osastoa harvinaisen ankarasti, eikä niinkään syyttä. »Herrat kriitikot lehdissä Gil Blas, Figaro, Temps, Journal, Echo de Paris ja Action ovat yksimielisiä kieltäessään suomalaiselta maalaustaiteelta kaikki muut ansiot paitsi rehellisyyden ja vakavuuden.» Hän siteerasi edellä mainituista Thiebault-Sissonin kritiikkiä Temps-lehdessä: »Käytän [osastosta] tarkoituksella epiteettiä 'kuriöosi', sillä näytteillä olevien teosten perusteella Suomessa näyttää olevan keskinkertaisia maalareita. Favénin muotokuvaa ja Thomén torikuvaa ja leikkiviä lapsia lukuunottamatta ei ole mitään, mikä herättäisi mielenkiintoa. Näissä sommitelmissa, jotka ainoastaan tunteen aitous ja inspiraation totisuus tekivät liikuttaviksi, on kaikki synkkää. Väri-ilo on poissa ja liike on aina jäykkää.» Edelleen »Volmar» lainasi Action Française -lehteä: »Eräaseen saliin on ryhmitetty 'suomalaisen koulun' tauluja. Sillä näyttää olevan olemassa suomalainen koulu. Todellakaan ei voi epäillä sitä, kun kulkee sinne koottujen surkeuksien (pauvretes) ohi. Ei yhtään persoonallisuutta. Rehellisyyttä, joka joskus on liikuttavaa, mutta jota aina kannattavat riittämättömät lahjat. Näen tuskin muita kuin Edelfeltin, joka on todella originelli. Mitä tulee useimpiin muihin Suomen kunnioittamiin taiteilijoihin, on varmasti parasta olla puhumatta heistä.»

»Volmar» päätyi kysymykseen: »Mistä tämä armostomuus suomalaisia ja Suomen taidetta kohtaan?» Hän teki huomautuksia näyttelyn järjestäjille valinnoista, Edelfeltin ryhmän heikkoudesta, liiallisesta kohteliaisuudesta eläviä taiteilijoita kohtaan, mikä näkyi mm. Thesleffin ja Schumanin »puhtaiden bagatellien» [!] ja monien muiden mukaan, Rissasen »tosin originelleista mutta rohkeassa kuivuudessaan yksitoikkoisista pajainteriööreistä ja muista 'sosiaalisista sommitelmista', joita turhaan on yhden salin täydeltä.» 30 teoksen valikoima olisi hänen mukaansa riittänyt. Lopuksi hän kuitenkin otti sanojaan takaisin: »Näissä saleissa, joiden seinät ja sisustus ovat suomalaisten taiteilijoiden originellisesti koristamat, tuntee olevansa kokonaan toisessa miljöössä kuin salongin muissa pitkissä, väriä loistavissa gallerioissa. Puhdasta ja rohkeata, yksinkertaista, ilmaisuköyhää, monotonista, saattaa olla. Mutta tässä

taiteessa on jotakin persoonallista, suurytylistä ja ylhäistä. Ennen kaikkea se on vaikuttavaa ja sielukasta. Koettakaapa unohtaa nämä kuvat! Ne piirtyvät mieleen, sieluun, ihmeellisellä tavalla. [...] Herroilla ranskalaisilla kriitikoilla, jotka eivät ole tätä ymmärtäneet, on täytynyt olla hiusvoitetta silmissä.»¹⁴

Stockholm Dagbladetin »Spada» (J. Janzon)¹⁴ suhtautui puolestaan itse täysin negatiivisesti suomalaiseen näyttelyyn, joka oli tuottanut hänelle pettymyksen: »Ei niin, että olisi puuttunut oikein hyviä numeroita. Ja vakavasta työstä se myös antaa näytteen. Mutta jumalani, miten se on surullinen! Ikään kuin nämä taiteilijat olisivat yhdessä vannoutuneet parhaan kykynsä mukaan sulkemaan pois kaiken mehkkuuden, elävyyden ja värikkyyden, mitä heidän maastaan voidaan löytää.» Nuorten suomalaisten taidetta hän piti »pikkuvanhana, kitukasvuisena ja jäykistyneenä». Teknisiä vaikutteita monet olivat hänen mukaansa hankineet muutamilta latinalaisilta ja germaanisilta symbolisteilta. Rissasessa hän näki sukulaisuutta Denis'n kanssa, mutta surkeuden tunne hallitsi hänestä niin Enckellin Ylösnousemusta kuin hänen kollegojensa talonpoikaisia tai idyllisiä aiheita. »Spada» epäili lopuksi Suomen poliittistenkin olosuhteiden osuutta näyttelyn luonteeseen ja ilmaisi uskovansa, »että Suomen maalaustaide kehittyi vapaampiin ja avoimpiin, vaihtelevampiin ja samalla luonnon-tuorempiin muotoihin.»¹⁶

Göteborgs Handelstidningin Pariisin-kirjeenvaihtaja piti viileää vastaanottoa ymmärrettävänä näyttelylle, joka oli niin vastakkainen ranskalaisen koulun parhaille nykyisille, koloristisille alueenvaltauksille. Idean tai tunnelman tulkitsemiseen alistettu taide oli hänen mukaansa yhtä paljon kirjallinen kuin maalauskallinen ilmaisukeino. Hän pelkäsi, että järjestäjät olivat, halutessaan kuvata Suomea maineensa mukaisena karuna, kalpeana ja köyhänä pohjoisena maana, onnistuneet liiankin hyvin.¹⁷

Suuri osa Pariisiin syyssalongista kirjoitetuista arvioinneista liikkui tällaisella »kirjeenvaihtajasalla», mutta näiden kulttuuritoimittajien mielipiteet näyttävät kohtalaisesti korreloivan varsinaisten taidekriitikkojen käsitysten kanssa ja usein todennäköisesti myös perustuivat niihin. Joka tapauksessa, kun esimerkiksi yllä referoituja ruotsalaisia Pariisinkirjeitä laajalti selostettiin Suomen lehdistössä, nimenomaan nämä negatiiviset kritiikit tulivat tunnetuiksi ja vaikuttivat sekä kuvataidetta seuraavaan yleisöön että taiteilijakuntaan.¹⁸

2.2. Ulkomaisen kritiikin vaikutuksia

Näyttelyn arvostelujen tultua näin melko pessimistisesti sävytettynä suomalaisen yleisön

tietoisuuteen, alkoi keskustelu huonojen kritiikkien syistä sekä siitä, oliko ja missä määrin Pariisin arvosteluja yleensä pidettävä huonoina. Edellä viitattiin Hagelstamin käsityksiin, joiden mukaan näyttelytoimikunta ei ollut tehnyt mitään tarpeellisen informoinnin hyväksi. Eero Järnefeltin lausunnosta päätellen tämä tuntuu olleen suorastaan tarkoituksellista: »Suomalaisten taholta ei puheella eikä milään muullakaan tavoin oltu koetettu vaikuttaa pariisilaisiin arvostelijoihin.»¹⁹

Myöhemmin Pariisista palannut Enckell torjui Järnefeltin tavoin haastattelulausunnossa sen Suomessa esitetyn käsityksen, että näyttelyn menestys olisi ollut heikko. Hänen mielestään meillä oli vain yksipuolisesti lainattu epäsuopeita arvosteluja. Koskaan aikaisemmin Suomen taide ei ollut saanut Pariisiin lehdistöltä tällaista huomiota, hän korosti. Ruotsalaisten lehtien epäsympaattisesti asennoituihin selostuksiin hän arveli sisältyvän melkoisen annoksen kateutta, koska ruotsalaiset eivät nyt päässeet osallistumaan salooniin, ja muutama vuosi aikaisemmin siellä esiintyneillä ruotsalaisilla taiteilijoilla ei ollut menestystä. Enckellin mukaan Suomen osastossa oli käynyt runsaasti kiinnostunutta yleisöä ja näyttelyssä useammin vierailleet taiteilijat väittivät, että Suomen osasto voitti joka käynnillä.²⁰

Enckell joutui joka tapauksessa lähimpänä vastaajana melkoisen paineen alaiseksi Pariisin arvostelujen vuoksi. »Surkeata aikaa olen elänyt, ja tunnelmani vaihtelee äärimmäisten vastakohtien välillä. Omasta puolestani olen tyytyväinen [näyttelyn] tulokseen ja olisin vielä iloisempi, jollei olisi monia tyytymättömiä. Tunnettuja olemme nyt joka tapauksessa – ja se on melkein pääasia. Hyviä artikkeleita, eikä voida ankarasti ottaen vaatia, että ne [lehdet] uhrasivat niin paljon tilaa samalle asialle. Sen vuoksi tulemme julkaisemaan brošyyrinä kaikki Pariisin kritiikit, sekä hyvät että huonot. Hyvät ovat ratkaisevasti enemmistönä.»²¹

Brošyyriä ei kuitenkaan liene julkaistu, mutta eräänlaisena »virallisena» lausuntona voidaan pitää Torsten Stjerschantzin käsitystä Suomen Taideyhdistyksen vuosikertomukseen 1908 liittyvässä taidekatsauksessa:

Näyttelyn osalle tullut arvostelu oli hyvin vaihtelevaista. Paljon kiitoksen ohella oli sangen epäedullisia lausuntoja. Lopputuloksena täytynee kumminkin pitää, että Suomen taide joka tapauksessa kunnialla suoriutui tästä koikeesta. Todistuksena siitä on myös se, että kokonaista 12 näyttelyn osanottajaa tuli valituksi Salon d'Automnen jäseneksi, jota vastoin edellisenä vuonna pidetystä paljon suuremmasta venäläisestä näyttelystä valittiin 13 jäsentä.» Virallinen tunnustus olikin erittäin komea. Salongin sosietäreiksi valittiin Enckell, Favén, Halonen, Gallen-Kallela, Järnefelt, Rissanen, Simberg ja Thomé maalaustaiteesta, Eliel Saarinen arkkitehtuurista, Eric O. W. Ehrström ja Emmy Saltzman taideteollisuudesta. Menestystä mitattiin meillä mielellään juuri sillä, että edellisen vuoden vastaavan belgialaisen osaston yli 70 taiteilijasta valittiin 8 ja vuoden 1906 suuresta yli sadan taiteilijan teoksia sisältäneestä venäläisestä näyttelystäkin vain 13 sosietääriä. Suomen osaston vastaavat numerot olivat 23 ja 12.

Vaikka näyttelyä siis voitiin perustellusti pitää menestyksekkäänä, mitkään tämän suuntaiset lausunnot eivät pystyneet muuttamaan sitä yleistä käsitystä, että näyttely oli epäonnistunut tai ainakin osoitti Suomen taiteen jääneen jälkeen ajan taiteen kehityksestä. Käsitys tuli melko yhdenmukaisena näkyviin sekä kritiikin että taiteilijain kannanotoissa. Johtavat taidekriitikot eivät näytä käyneen Pariisissa juuri tämän syyssalongin aikana. Taiteilijoista sen sijaan – kuten eri yhteyksistä käy ilmi – näyttelyn näkivät aika monet, maalareista ainakin Väinö Blomstedt, Marcus Collin, Magnus Enckell, Antti Favén, Akseli Gallen-Kallela, Werner von Hausen, Jonas Heiska, Eero Järnefelt, Mikko Oinonen, Yrjö Ollila, Juho Rissanen, Wilho Sjöström ja Verner Thomé, kuvanveistäjistä Pariisissa vakinaisesti asuneet Emil Cedercreutz ja Ville Vallgren.

Taiteilijain muistiinmerkintöjä suoranaisesti vaikutelmista näyttelypaikalla on säilynyt vain vähän, mutta yliarviointina tarvitsee tuskin pitää Puokan toteamusta, jonka mukaan »miltei kaikkien mukana olleiden mielessä varmistui pyrkimys muuttaa väriasteikko entistä kirkkaammaksi ja lähteä seuraamaan

ranskalaisia esikuvia». Enckellin itsensä »nähtiin liikkuvan käytävillä Denis'n, Desvalièresin, van Rysselberghen ja Matissen seurassa», Thomé jäi näyttelyn jälkeen Ranskaan ja »alkoi täysin määrätietoisesti tavoittaa uutta valomaalaustyyliä». ²² Rissasta alkoi Puvis de Chavannesin ohella kiinnostaa aluksi »makeanpuoleiselta» vaikuttanut Maurice Denis. Tämän suosituksi tulleella värikkäällä dekoratiivisella ilmaisutavalla olikin vaikutusta juuri Rissaseen hänen pyrkiessään tyyllillisesti uudistamaan monumentaalimaalaustaan. Sen sijaan Rissasen kerrotaan suorastaan tuotuneen Matissen maalauksista syyssalongissa. ²³ Denis'stä olivat Rissasen lisäksi kiinnostuneet ainakin Enckell ja Ollila, joiden – samoin kuin tällä kertaa kotimaassa pysytelleen Pekka Halosen – tuotannossa näinä aikoina on havaittavissa Denis'n vaikutusta. Collin liittyi todennäköisesti jo keväällä 1908 Pariisissa yleisöön puhtaampien ja valoisampien värien harrastukseen ja »pyrki käyttämään ns. spektraalivärejä, jotka hän sively valkeaksi preparoidulle kankaalle». ²⁴ Sjöström puolestaan oli omaksunut luistavan, impressionistisen siveltimekäytön, vaikka ruskeasävyinen väriasteikko muuttui – Finchin vaikutuksesta – vasta pari vuotta myöhemmin. Sjöström on kertonut, että useimmat taiteilijat kuuntelivat hartaasti Finchin teorioita. »Ja kuta enemmän puhuimme Finchin kanssa, sitä enemmän minun teki mieleni itse kokeilla. Pudotin ensin pois mustan, sitten maan värit. Kuljin, katseilin, kiertelin tekemääni puolittain oudoksuen, mutta innostuneena, kunnes olin omaksunut impressionistisen ohjelman lähinnä seuraavien vuosien ilmaisukielekseni.» ²⁵

Gallen-Kallela tuli Pariisiin joulukuussa 1908²⁶ ja jäi sinne toukokuuhun 1909 saakka, jolloin hän lähti matkalleen kohti Afrikkaa.²⁷ Pariisin ajan hän käytti erittäin ahkeraan työntekoon, sekä uusien että entisten kuvaiden toteuttamiseen ja vapautuneiden luonnosten maalaamiseen katunäkymistä. Hänen työssään oli havaittavissa erikoinen värin intohimo, mitä osoittavat muun muassa monet maalaussuunnitelmista kertovat kirjalliset merkinnät. Esimerkiksi kirjeessä Johannes Öhqvistille hän kertoi sisäisen minänsä »puhjenneen kukkaan» ja välittömästi saa-

neen ilmaisunsa »muodoissa ja väreissä – ennen kaikkea väreissä, niin että olen maalannut koko ajan yhteen menoon.»²⁸

Kohta ensimmäisten tietojen saavuttua Suomeen Pariisin syyssalongin näyttelyosaston kielteisistä kritiikeistä, Frosterus ja Strenge käyttivät niitä hyväkseen osoittaakseen, että he olivat olleet oikeassa jatkuvasti »saarnatessaan» taiteemme värittömyydestä, raskaudesta ja hienostumattomuudesta. Tilaisuus tarjoutui etsimättä lokakuun 10. päivänä 1908 Ateneumissa avatun syysnäyttelyn arvioinnin yhteydessä. Kuin yhteisestä sopimuksesta heidän näyttelykritiikkinsä ensimmäiset osat julkaistiin Hufvudstadsbladetissa ja Nya Pressenissä 18.10., samana päivänä jolloin myös mainittu Edvard Richterin kirjoittama Eero Järnefeltin haastattelu Pariisin kritiikkien johdosta oli Helsingin Sanomissa.²⁹

Frosterus kirjoitti pitkässä arvostelussaan Nya Pressenissä muun muassa: »Hämmästyttävää, nyt kuten aina, on värin ja värikkyyden puute. Miten yksitoikkoista ja masentavaa onkaan alituisesti palata samaan valitukseen. Mahtava liittolainen, joka Suomen näyttelyn Pariisissa saaman ranskalaisen kritiikin muodossa on astunut esiin, on ehkä omiaan vaikuttamaan siihen, että aikaisemmin moneen kertaan mutta aina turhaan esitetty arvostelu tulee paremmin kuulluksi.» Frosteruksen mukaan meillä oli vuosi vuoden jälkeen sivuutettu huomiotta impressionismin keksinnöt ja värianalyysi. Tutkittiin vähän sitä ja tätä, yleisiä salonkeja ja niiden muotitaidetta, mutta, hän kysyi, kuka oli käynyt Durand-Ruelilla, Druet'lla tai Bernheimillä perehtymässä rohkeaan energiseen taiteeseen, jossa väriprobleemiin suhtauduttiin tunnontarkasti, rehellisesti.

»Hiljainen sopimus selän kääntämisestä väriongelmille yhdistää taiteilijoitamme. He maalaavat joskus kirjavasti, toisen kerran valoisasti, harvoin metodin mukaan. Kielletään väriteoria, joka auttaa silmää sen epäröidessä tai petäessä, pidetään mukavampana maalata miten huvittaa kuin vaivautua oppimaan muutamia yksinkertaisia lakeja. Ne eivät mitenkään tee taiteilijaksi, vielä vähemmän mestariksi, mutta ne auttavat monien vaikeuksien yli.

Piirustuksen ja siveltimeillä muotoilemisen oppimiseksi nähdään vaivaa, mutta maalaamista, käytettävissä olevien värien käyttämistä siten, että ne häiritsemättä ja sekoitta-

matta toisiaan tehostaisivat kokonaisvaikutusta, pidetään tarpeettomana. Maamme on köyhyä, mielenlaatumme sulkeutunut ja juro. Ja aurinko paistaa täällä toisin kuin Keski-Euroopassa tai Etelässä. Siis, pois värit ja väri-ilo! Missä värit meillä ovat kovia ja teräviä, siinä sekoitetaan ruskeata ja mustaa yhteensovittamaan tai erottamaan! Sen sijaan että tehostettaisiin kontrastia ja loihdittaisiin sen valkean valon vaikutelma, joka niin armottomana siivilöityy luontomme ylle!

Meidän värimme eivät ole samanlaiset kuin ne, jotka taapaamme impressionistien kankailta. Sen parempi. Etsikää niitä! Mutta älkää sotkeko niitä! Emme pääse eteenpäin jäljentämällä impressionistien värisointuja ja -yhdistelmiä. Mutta voimme voittaa äärettömän paljon tutkimalla heidän teoksiaan pienimpiä detalleja myöten, oppimalla ymmärtämään työtavan logiikkaa ja arvostamaan sitä rakenteellista varmuutta, joka johtaa ja tukee heidän fantasiaansa.

Harmoniaoppi on väritaitelijalle yhtä tärkeä kuin musiikolle. Melu ja säveltaide eivät ole identtisiä, huutavat värit ja väritaide eivät liioin. Ja ne lait, jotka säätelevät auringonvalon leikkiä maankamaralla, pätevät yhtä hyvin päiväntasaajalla ja navoilla kuin Pariisin leveysasteilla.

Väri ei ole ainoa elementti maalaustaiteessa, vaikkakin se on ratkaiseva. Ajassa ensin ja värin perustana ovat piirustus ja sommittelu. Oli siten luonnollista, että nuori taiteemme, vailla omia perinteitä, etsi tarvitessaan yhteyttä ulkomaailmaan tukea alhaalta, perustasta. Ja Edelfelt, joka paremmin kuin kukaan pystyi arvioimaan tilanteen, solmi yhteyden Bastien-Lepagen tienoille eikä kauemmas vasemmalle. Sillä suomalaisin taipumuksin liyödä-pää-seinään-radikalismiin värikokeilu, ilman kehittyneen muodonhallinnan tarpeellista selkärankaa, olisi varmasti päätynyt liiallisuuksiin. Gallén, joka on kulkenut päinvaista tietä ja pyrkii sisältä ulospäin, on koko alkuperäisen olemuksensa voimalla kapinoinut lainalaista värienkäsitteilyä vastaan, joka eliminoi oikun ja omavaltaisuuden. Hänen synkän romanttinen väriasteikkonsa on vaikuttanut valtavan painokkaasti nuoriin, jotka uskovat oman voiman pyhittävään mahtiin. [– –] Synkkyyden ilmaiseminen mustalla ja ruskealla on yhtä barbaarista kuin epätaiteellista. Spektrin kaikki värit muodostuvat sekä kylmistä että lämpimistä sävyistä.

Kontrastivaikutuksen ja optisen värinsekoituksen säännöt opitaan teoreettisesti muutamassa tunnissa. Niiden käytännöllinen soveltaminen maalauksessa ei sido mielikuvitusta, vaan kiinnittää sen varmemmalle kuin vain mielivallan ja itsekoulutun silmän antamalle pohjalie.

Tässä ei ole kysymys mistään ohjelmasta. Mutta värikkäisyyden merkityksen aliarvioiminen johtaa pakosta maalaustaiteessa pois oikealta tieltä.

Mitä vähemmän kirjalliseksi maalaus tulee, sitä henkimmäksi ja ilmaisukykyisemmäksi tulee värin oma kieli. Sitä hienompia nyansseja voidaan ilmaista vain maalaukselle ominaisella tavalla – ja lopullisessa muodossa.

Mutta palataksemme takaisinpäin: Se vähäinen mielenkiinto ja vähäinen ymmärtämys, jolla impressionistista vapaustaistelua on meidän maassamme tarkasteltu, on vaikuttanut siihen suuntaan, että nuoret nyt ovat liikkeen jälkimaininkien vaikutuksen alaisia ymmärtämättä niiden syitä ja syntyä. Näemme täysin toisarvoisissa asioissa ilmaista Cézannen ja Gauguinin vaikutusta: heidän tapansa maalata saa olla mallina, valitettavasti ei heidän tapansa nähdä. He unohtavat kokonaan perverssin piirteen nyky-

ranskalaisessa arkaismissa, liian vahvasta ja ankaranmuotoisesta traditiosta pakenemisen luonteen. Tässä näyttäyty ero: ranskalainen alkuperäisyys piirustuksessa on syntynyt vaatimuksesta yhä pitemmälle menevään hienostuneisuuteen väriyksessä, viivojen avuttomuus ja muodon hajautuminen merkitsevät puhtaasti tietoisia myönnytyksiä värien hyväksi.

Ajateltakoon impressionistien teoksista mitä hyvänsä, hylättäköön vanhemman ja nuoremman ryhmän teokset, kiellettäköön myös myöhemmin seurannut vapaampi tulkinta, joka on nyt keskittynyt Académie Ransoniin. Mutta läpi koko linjan maalataan toisin nyt, Manet'n ja Monet'n jälkeen, ja se joka ei tätä tunnusta, on joutunut seisovaan veteen.»

Siirtyessään varsinaiseen syysnäyttelyn arviointiin Frosterus tarkasteli sen teoksia koloristiselta näkökannalta ja pyrki, kuten hän sanoi, »avaamaan silmiä puhtaasti maalauksellisille kvaliteeteille, jotka yleisöltä helposti jäävät sisältöön ja aiheisiin kohdistuvan mielenkiinnon varjoon», ja loppupäätelmäksi tuli: »Tämäntapainen pistokoe todistaa vain, miten meillä laiminlyödään koloristisia arvoja, miten tietoisuus värien perustavasta merkityksestä maalaustaiteessa vielä nukkuu niilläkin, jotka tahtovat kuulla niiden ääntä.»³⁰

Strengellin kritiikki oli täysin samalla linjalla kuin Frosteruksen. Hänkin viittasi Pariisin arvosteluihin ja arveli, että tummat raskaat värit eivät olleet vähällä poistettavissa Suomen taiteesta, ne vastasivat kansallisuonnetta, luontoa ja ilmastoa, mutta että ne olivat meillä myös motia. Samalla tavoin kuin vuonna 1904, Strengell tuntui pitäneen kansallisromantiikkaa yhä vaikuttavana tekijänä, ja samalla tavoin kuin 1906, hän esitti lohduuttoman näkemyksen, jonka mukaan taide ei viihtynyt tässä raskamielisessä ilmanalassa. Ainoana pelastuksena hän näki ulkomaiset opintomatkat: »Mitä enemmän me pystymme saamaan ulkomaisesta taiteesta, sitä parempi. Kansallinen ominaisuus ei siitä kulu pois – jos sitä nyt yleensä on. [---] Monelta taholta kuullaan jo huuto korostetusti kansallisen hylkäämisestä taiteessa. Tanskassa kehoitetaan muun muassa ottamaan oppia Ruotsista, jonka värivoimainen, iloinen ja loistava maalaus voisi olla hyvänä esimerkkinä. Mekin voisimme viitata sinne päin, mutta ehkä mieluummin muualle.»

Strengell yhtyi Frosteruksen ohjelmaan mitä selvimmin sanoin: »Se kehityskelpoi-

nen, se hienostunut mutta terve taide, joka kulkee impressionismin nimellä, nämä ranskalaiset ja belgialaiset maalarit, jotka rohkean miehekkäässä tekniikassaan ovat kaukana kaiken siloisen salonkimaalauksen yläpuolella, mutta joiden voima lähinnä on äärimmäisen kurinalaisessa näkemisessä, heidät meidän pitäisi ottaa opettajiksi. Heidän taiteensa näyttelyjä me tarvitsisimme. Opintoja heidän johdolla. Ja sitten tietoista pyrkimystä, rehellistä tahtoa suurempaan hienostukseen, varmempaan makuun.»³¹

On selvää, että Frosteruksen ja Strengellin arvostelut saattoivat taiteilijapiireissä yhä viereämpään käyntiin keskustelun Pariisin näyttelystä ja sen pohjalta Suomen maalaustaiteen värikkäytölle viitoitetusta linjasta. Kysymykset oli nyt alustettu niin tehokkaan provokatorisesti, että ne vaativat kaikkien kriitikkojen ja taiteilijoiden kannanottoja. Myös oppositio voimistui, ja se tuli hyvin arvostetulta taholta heti kuuluviin, kun Eero Järnefelt tavoistaan poiketen antautui julkiseen polemiikkiin.

Päivä- ja Argus-lehdessä julkaistu vastine oli suunnattu pelkästään Frosteruksen kritiikkiä vastaan. Järnefelt antoi siinä tunnustusta Frosteruksen todelliseen harrastukseen perustavalle arvostelijantyölle, mutta leimasi hänen käsityksensä yleensä värikkäytöstä maalaustaiteessa kovin yksipuoliseksi. Syytöstä Suomen taiteen värittömyydestä hän piti vääränä, samoin kuin väitettä, etteivät suomalaiset taiteilijat muka olisi tunteneet ja tutkineet impressionisteja ja heidän värioppiaan. Pohjoinen ilmasto ja leveysaste tai juro suomalainen luonne eivät hänen mielestään käyneet kehittymättömän väriaistin selityksestä, eikä koloristisiksi liioin voinut tulla Frosteruksen mukaan muutamassa tunnissa opittavan impressionistisen väriopin avulla, ei varsinkaan »harrasuskoisimman lahkolaisen» ja »epäkoloristisen taiteilijan» Seurat'n pistemaneeria noudattamalla. Tässä maneerissa »ei mikään väri pääse varsinaisesti loistamaan, vaan toinen täplä tappaa toisen ja yleisväri tekee köyhän ja laimean vaikutuksen». Se myös »tekee värikkäsittelyn pieneksi, ja suurien pintojen käyttämisestä heidän oli alusta asti luovuttava».

Edelleen Järnefelt piti pointillistista maalaustapaa epäkäytännöllisenä sekäli, että jos ajan mukana »värit tummuvat ja muuttuvat kukin tavallaan, niin ovat kaikki valöörit, s.o. tummuusasteikko, aivan sekaisin». Hän kehotti katsomaan Monet'n tauluja: »minkä näköisiä ne nyt ovat!» Hän korosti antavansa täyden arvon noille suurille uudistajille, mutta hän katsoi ettei heidän värioppiaan ollut uudistuksessa »läheskään sitä merkitystä kuin heidän mieskohtaisella nerollaan ja innostuksellaan». Heitä seurannutta »lahkolaisuutta» hän ei halunnut omasta puolestaan suosittella nuorille taiteilijoille. »Jos suomalaiset taiteilijat aikoinaan ottivat enemmän vaikutusta Puvits de Chavannesista ja

vähemmän Claude Monet'sta, ei se todista mitenkään heidän huonoa valintaansa.»³²

Frosterus vastasi Arguksessa kiinnittämällä artikkelisanaan Fransk skola för finska målare myös huomiota monumentaali- ja maisemamaalauksen eroon. Monumentaalimaalauksessa ei hänestä ollut parempaa koulua nuorille maalareillemme kuin Puvis de Chavannes, joka oli lähellä mm. Järnefeltin taiteilijanlaataa, mutta »mitä suurempaan täydellisyteen värien kieli kehittyi, sitä menestyksellisemmin maisema kuvastaa sielullista tilaaja antaa puhtaasti maalauksellista korvausta eepokselle ja draamalle, lyriikalle ja anekdootille». Varsinaiset impressionistit lukivat Puvis'n edelläkävijänsä joukkoon. Hänen selkeät harmoniansa olivat yhtenä renkaana Delacroix'n ja Monet'n välillä. Koloristisesti ei Frosteruksen mukaan siis ollut kysymys joko- tai-asettelusta, vaan yhdensuuntaisesta abstraktista väriidealismista, joka ei ollut riippuvainen Denis'lä ja Signacilla tavattavasta pistemaneerista. Puvis'n ihmisenjalostamista seurasi neoimpressionistienluonnonjalostaminen. Frosterus siteerasi tässä Signacia: »Väritriumfaatorin sopii tulla, hänen palettinsa on valmis.» Hän oikaisi sitä Järnefeltin tulkintaa hänen arvostelustaan, että muka impressionistinen väriteoria opittaisiin muutamassa tunnissa; vain yksinkertaiset säännöt kontrastivaikutuksista ja optisesta väriensekoituksesta voitiin oppia niin pian, ei teoriaa, vielä vähemmän toteutusta. Hän myönsi Monet'n värien samenneen ajan mukana, mutta hän lisäsi, että juuri tähän Seurat ja Signac suuntasivat kritiikkinsä osoittaessaan, että suurinta väriiloistoa on vaikeata saavuttaa improvisoivalla tekotavalla, mikä usein johtaa puhtaiden värien tahattomaan kemialliseen yhdistämiseen kankaalla.³³

Järnefelt vastasi tähän korostaen jälleen, miten voimakas ranskalaisen taiteen ja impressionismin vaikutus suomalaisiin taiteilijoihin oli 1880-luvulla, jolloin esimerkiksi Seurat ja Signac loivat »koulunsa», ja sen jälkeenkin. Frosteruksen mielenkiinto värinjaotteluun ja komplementtiväreihin suuntasi Järnefeltin mielestä hänen huomionsa liiaksi »tekniisiin temppuihin, joita hän ei ikäväksensä löydä suomalaisesta maalaustaiteesta». Vaikka värinjaottelu oli tunnetusti tuonut runsaasti uusia ilmaisukeinoja maalaustaiteeseen, Järnefelt ei uskonut, että sen kouluksi muodostunut suuntaus voi kehittää erityisesti väriäisiä. Komplementtivärejä oli käytetty maalauksessa ikivanhoista ajoista lähtien, mutta niiden käyttö ei ollut välttämätöntä. Varhaisen renessanssin samoin kuin keskiajan primitiivisissä maalauksissa värit esiintyivät enimmäkseen puhtaina ja erittäin hienoina yhdistelminä, vaikka teoria sateenkaarenväreistä oli tuntematon. »Taiteilijan on joka tapauksessa itsensä valittava tarkoituksiinsa ja luonteelleen parhaiten soveltuvat ilmaisukeinot ja niitä kehitettävä. Värien 'oikealle' käsitteilylle niinmuodoin ei voi mitään sitovia yleislakeja laatia yhtä vähän kuin oikealle piirtämisellekään.» Nyt syyllistettiin samanlaiseen yksipuolisuuteen kuin mistä aikanaan syytettiin vanhoja akateemikkoja, kun tuotiin neoimpressionismin ulkoilma-asteikko obligatorisena sisäkuvamaalauksiinkin.

Ja valaistakseen nimenomaan Frosteruksen yksipuolisuutta tässä asiassa Järnefelt siteerasi näytteeksi tämän ylistävää kritiikkiä Finchin näyttelystä vuonna 1907.³⁴

Frosterus ei jatkanut lehtipolemiikkia tämän pitemmälti, mutta keskustelu jatkui vilk-

kaana sekä taiteilijain keskuudessa että kritiikissä, niin kuin tiheään esiintyvät mielipiteen ilmaisut Suomen taiteen linjaa koskeissa kysymyksissä antavat ymmärtää.

2.3. Valomaalauksen teoriaa ja soveltamista

Sigurd Frosteruksen taidekäsitykset olivat alusta alkaen kehittyneet tiiviissä yhteydessä kansainvälisen neoimpressionismin kanssa. Pyrkimys löytää elämän eri alojen suuria koivia yhteyksiä sai hänet nuorena arkkitehtinä 1903 hakeutumaan Henry van de Velden oppilaaksi. Hän säilytti sen jälkeen kunnioittavan ja ihailevan suhteen tähän mestariinsa, mikä ilmenee esimerkiksi hänen van de Veldestä ajattelijana ja teoreetikkona kirjoittamastaan tutkielmasta. Siitä näkyy molempien ehdoton luottamus neoimpressionismin edistykellisyteen ja yleensä taidekäsityksen älylliseen, loogiseen perustukseen:

»Oltuaan kirjallisuuden ja historian säestäjä siitä [maalaustaiteesta] tuli [impressionismin ansiosta] itsenäinen taiteenhaara. Ensi kerran vuosisatoihin nähtiin jälleen luonto omin silmin, joita luonnontieteelliset keksinnöt olivat terävöittäneet, ja herätetyt näköhermot siirsivät halukkaasti vaikutelmia aivoihin, joiden havaitsemiskyky oli lisääntynyt modernin tutkimuksen esiin vyöryttämällä suurenmoisilla maailmankuvilla. Valo ei ole enää pimeyden vastakohta, se elää ja värähtelee loputtomien aalloin. Laki energian pysyvyydestä sukeltaa esiin havainnossa, että värit eivät sammu varjoissa, ja Galilein, Newtonin ja Keplerin lait siirtyvät tietoisuuden pimeimmistä kätkeistä luovan fantasian yltäköylylle lähteille.»

»Intiimi yhteys uusimpressionismin ja optiikan välillä antoi koko liikkeelle ratkaisevasti rationaalisen leiman ja vapautti sen kaikista filologisista vivahteista. Siirtyminen Chevreulistä, Helmholtzista ja Roodista Milliin, Darwiniin ja Spenceriin oli luonnollista. Neoimpressionistit ovat modernisti asennoituvia ihmisiä, jotka asettuvat selvään ja päättäväiseen oppositioon ei vain aikaisempia taideteorioita vastaan; he kuuluvat eettisesti ja poliittisesti äärimmäiseen vasemmistoon. [– – –] Suuntaus ei ole vain 'ismi' epäluoisten muiden joukossa, jotka hetkeksi ovat astuneet etualalle, se nivoutuu yhteen suurten kulttuuripäämäärien kanssa, jotka antavat ajan hengelle värin. Taide ei ole enää saksalaisen estetiikan aidattu Eeden, vaan elämän funktio kaikissa sen vaihtelevissa ilmaisumuodoissa. Taide ei ole

enää leikkiä, se tunkeutuu arkielämän harmaimpiin osiin. [---]

Moderni väriteoria on antanut maalaustaiteelle sen lopullisen sisällön ja, syrjäyttäen kaiken ehdollisen ja satunnaisen, vahvistanut valo- ja väri-ilmiöiden järkkymättömän yhteenkuuluvuuden.»³⁵

Frosteruksen suora kosketus neoimpressionismiin ja sen uranuurtajiin oli alkanut ja jatkui Suomessa Finchin välityksellä, jonka osuus van de Veldenkin taideteorioiden muovaamisessa oli ilmeisesti aikanaan ollut huomattava (ks. s. 16). Georges Lemmen kirjoitti Finchistä: »Metodisen luonteenlaatunsa mukaisesti Finch ei voinut suhtautua välinpitämättömästi estetiikkaan, joka perustui kiistattomiin tieteellisiin lakeihin ja kielsi empirismin vanhoissa menettelytavoissa. Hän vaikutti Belgiassa tämän järjestelmän alkajana ja julistajana, järjestelmän joka hetkeksi yhdisti monia meistä ja jonka huomattavampiin edustajiin hän nykyään lukeutuu. Vuodesta 1887 alkaen Finch asetti näytteille valoisia maisemia, rauhallisia puhdasviivaisia näkymiä, jotka osoittivat että hänen kärsivällinen taiteensa täydellisesti soveltui hänen rauhalliselle, harkitsevalle temperamentilleen.»³⁶ Propaganda neoimpressionismin puolesta ei siten ollut Finchille uutta, kun hän 1902 kirjoitti Euterpeen artikkelinsa Seurat'sta ja neoimpressionismin tekniikasta.³⁷

Frosteruksen kirjoituksissa esiintyi suoraan neoinpressionismia koskettavia lausuntoja vuodesta 1905 alkaen, esimerkiksi juuri artikkelissa van de Veldestä sekä Berliinin rapsodiassa.³⁸ Hän ei kuitenkaan esittänyt vielä tässä vaiheessa ohjelmallisia kannanottoja maalaustaiteen suuntautumisesta. Päinvastoin hän jopa artikkelissaan Framtidskonst kehotti luopumaan yhtenäisen modernin tyylin toiveista – tyyli käsitettynä taidehistoriallisessa merkityksessä – siihen ihmisyyden oli liian syvästi differentioitunut.³⁹ Vasta 1906 alkaen hän kirjoitti avoimesti maalaustaiteen suuntaa Suomessa viitoittavia arvosteluja, muun muassa Finchin ensimmäisestä ja toisesta ateljeenäyttelystä Helsingissä. Propagandistinen ote, johon Järnefelt kiinnitti huomiota lehtipolemiikissa, säilyi edelleenkin, mutta sai seuraavina vuosina hillitymmän luonteen. Kritiikin ja polemiikin asemasta

hän pyrki kiistakysymysten tieteelliseen käsittelyyn. Hän piti Suomen Taideteollisuusyhdistyksen pyynnöstä vuoden 1908 lopulla kaksi esitelmää, joissa hän selvitteli väriteoreettisia tutkimuksiaan ja niihin perustuvia käsityksiään uusimman maalaustaiteen värinkäytöstä. Näihin esitelmiin pohjautuivat hänen keväällä 1909 Finsk Tidskriftissä julkaisemansa kaksi tutkielmaa, Ljusmåleriet ja Den Young-Helmholtz'ska färghypotesen och dess betydelse för konsten⁴⁰, joilla yhdessä hänen arvostelujensa kanssa todennäköisesti on ollut vaikutusta myös ajankohdan suomalaisen maalaustaiteen suuntautumiseen.

Ljusmåleriet – tutkielman johdannossa lähdetään optiikan toteamuksesta: kun valo-voima saavuttaa maksimin, on väri menettänyt jotakin kyllästyksensä (mättnad), ja kääntäen: kun väri saavuttaa täyden kyllästyksensä, silloin sen kirkkaus on jo vähentynyt – vaikka itse värin sävy on täysin puhdas. Tämän joko-tai asetelun mukaisesti voitiin Frosteruksen mukaan ajan taiteessa erottaa pyrkimys toisaalta valoon, toisaalta väriin. Hän esitti »varsinaiset neoimpressionistit» – Seurat, Signac ja heidän piirinsä – valon ja ilman kuvaajina, jotka »erityisesti korostavat valovoimaa». Mutta myös värin täytelyyden ja loiston tavoittelu, »uuden maalaustaiteen elinvoimainen haara, joka van Goghin, Gauguinin ja Cézannen mukana pyrkii värien syventämiseen, kasvaa samasta pisteestä: siitä hetkestä, jolloin impressionismin tulokset kohtasivat Young-Helmholtzin väriteorian».

Frosterus korosti edelleen näiden kahden kehityslinjan eroa, kuten hän sanoi, suojelakseen itseään väärinymmärtämiseltä. »Tässä ei ole kysymys niiden keskinäisestä arvosta, vaan ainoastaan siitä suuntauksesta joka rohkeimmin ja sivuilleen vilkuilematta on asettanut valon kiinnittämisen kannalle päämääräkseen», ts. valomaalauksesta, jolla termillä artikkelissa tarkoitettiin suunnilleen samaa kuin neoimpressionismissa.

Artikkelin johdanto osoittaa Frosteruksen nähneen ajan uudessa taiteessa kaksi erisuuntaista kehityslinjaa, toisaalta neoimpressionismiin, toisaalta van Goghin, Gauguiniin ja Cézanneen perustuvan. Kuten edellä olevasta ilmenee, hän halusi suhtautua niihin ob-

jektiivisesti, arvoeroa asettamatta, mutta käsittelee tässä vain ensin mainittua linjaa, valon tulkinnan kehitystä maalaustaiteessa ja erityisesti neoimpressionistisessa maalauksessa. Se kummalla linjalla Frosteruksen mielenkiinnon painopiste tässä vaiheessa oli, käy kuitenkin selvästi ilmi toisesta, Young-Helmholtzin värihypoteesin merkitystä taiteelle käsittelevästä artikkelista, jossa hän esittää kategorisen käsityksen »värien ei pidä sekoittua kankaalla vaan silmän verkkokalvolla» ja siihen liittyvän loppupäätelmän: »Värinjaotustekniikka ei ole tieteellisesti vain oikeutettu, se merkitsee a i n o t a mahdollisuutta luonnon värien kuvaamiseen vuorokauden valoisina tunteina.» Myöhemmin hän jonkin verran lievensi näitä määritelmiään.⁴¹

Samalla kun Frosterus näissä artikkeleissa sai sanottavalleen tieteellistä vakuuttavuutta, hän osoittautui niissä impulsiiviseksi värin entusiastiksi tai suorastaan »tuliseksi värinpalvojaksi» jollaiseksi hän nimittää Delacroix'ta Ljusbåleriet-artikkelin loppusanoissa, joihin liittyy myös suuri tulevaisuuden näkyminen: »Liike valoa ja väriä kohden laajenee edelleen; kireät dogmit laukeavat. Ohjelma murtuu sisällyttäkseen itseensä yhä useampia, kunnes lopulta vain käsitys väristä maalaustaiteen kruununa ja päämääränä jää yhteiseksi. Ja uusi idealismi, ei enää pelkästään tunteen ja järjen virikkeenä, tähtää silmän taiteeseen, niin kuin musiikki jo on sitä korvalle. Todellisuuden uudelleen runoilussa ja korostamisessa se näkee korkean tavoitteensa.»

Frosteruksen lanseeraaman valomaalauksen selväpiirteisenä edustajana oli meillä aluksi vain Finch. Hän yksin oli voinut omaksua neoimpressionistisen maalaustavan teorian ja tekniikan jo niiden muotoutumisvaiheessa ensimmäisenä »tuore» pariisilainen misen useamman vuoden keskeytyksen jälkeen, hänellä oli vanha tietonsa ja taitonsa tallella. Vuosien 1906–1910 aikana hänen säännöllisesti joulun alla pitämänsä ateljeenäytellyt kuuluivat Helsingin arvostetuimpiin taide-tapahtumiin. Nämä vuodet toivat myös uusia piirteitä Finchin taiteilijankuvaan.

Finch ei tähän aikaan yleensä käyttänyt maalauksessaan neoimpressionismin värinjaotusta eikä pointillista tekniikkaa, vaan oli

omaksunut vapaamman maalaustavan näyttäen pyrkineen vain värillisen puhtauden ja rikkaan ilmavan luonnontunnon tavoittamiseen. Frosterus piti vuoden 1906 näyttelyn teoksia luonnoksina, joissa kuitenkin oli »erittäin huolellinen ja punnittu sommittelu».⁴² Strengell oli hämmästyntynyt Finchin kehityksen nopeudesta hänen ryhdyttyään uudelleen maalaamaan: »Se kuivuus, se aivan liian ankara systematisointi, jonkun Signacin hengessä, mikä haittaa hänen aikaisempia teoksiaan, on nyt täydellisesti kadonnut. Raikasta ja tuoksuva, sellaista on nyt hänen taiteensa.»⁴³ Kauden tunnettuja esimerkkejä ovat Syysmarkkinat Helsingissä (1903, Martti Airio, Helsinki) sekä Merikuva ja Kaivopuistosta (molemmat 1906, Bäcksbäckan kokoelma, Helsinki). Se järjestelmällisyys jota Strengell piti »haittana», näytti Frosterukselle merkinneen tässä vaiheessa miltei päinvastaista.

Seuraavan vuoden näyttelyssä Frosterus pani ilmeisen tervetulleena positiivisena piirteenä merkille, että mitä pitemmälle Finch kehittyi uudelleen maalariksi ryhdyttyään, sitä enemmän hän läheni nuoruuden lähtökohdiansa: »Puhtaasti tekniseltä kannalta viimeksi maalattu maisema on neoimpressionismia hyvin lähellä. Puiden latvojen ja ilman väri on jo täysin hajoitettu. Signacin pidättyvästi samanarvoisiin suorakaiteisiin, Seurat'n ja Ryselberghen pieniin pyöreisiin pisteisiin, Valtat'n lähes prismaattisen plastisiin väritäpliin Finch liittää uuden persoonallisen muunnoksen. Sillä toteutettu värinjaotusmenetelmä vastaa täysin hänen temperamenttiaan. [---] Ja jos Finch jatkaa samassa tempossa kuin hän on aloittanut, hän on pian täyttävä sen paikan aikansa maalarien riveissä, mikä jäi tyhjäksi hänen luovuttuaan maalaamisesta.»⁴⁴

Vuoden 1908 näyttelyssään Finch esitteli pääasiassa kesällä Italian matkalla syntyneitä maalauksia, joukossa suurehkoja teoksia kuten Luoto Porto Veneressä, Orvieto, Santa Maria della Salute, mutta myös aiheita Englannista. Strengell totesi niissä osittaista paluuta pointillistiseen ja divisionistiseen tekniikkaan, ja että väriasteikko oli yleensä muuttunut kirkkaammaksi ja voimakkaammista kontrasteista rakentuvaksi. »Hän maalaa neo-



A. W. Finch
Orvieto 1908-1909
75.5 x 84.5
Hans Aminoff, Ruovesi

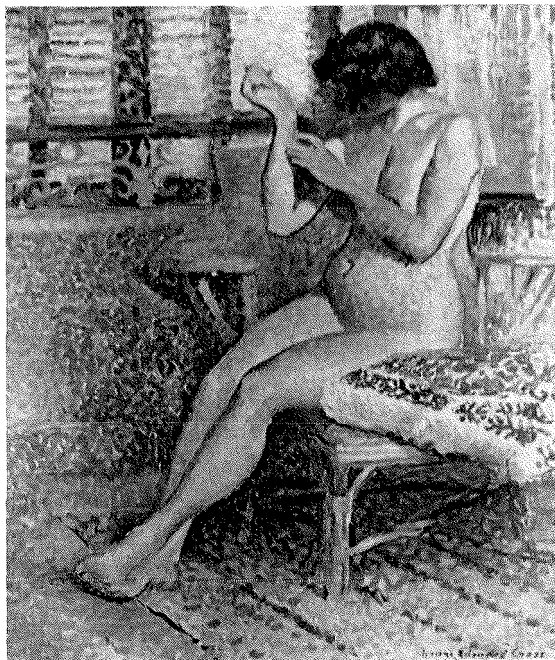
Vuoden 1908 näyttelynsä maalauksissa Finch kuvasi Frosteruksen mielestä italialaista luontoa yhtä analyttisen terävästi kuin aiemmin englantilaista ja »ymmärsi» niissä enemmän kuin ennen paikalla tehtyjen luonnosten perusteella suurentaa ja koota synteettisiä tiivistelmiä kokemaantaan. »Vasta tällaisessa kuvassa saavutetaan se värien idealisointi, mikä oli impressionistien päämääränä, tavoittelivatpa he sitten Signacin tavoin lähinnä fotometristä värin loistovoimaa tai kuten Cézanne ja Gauguin värien täytelyttä ja syvyyttä.» Frosterus vertasi kritiikissään muutamia näyttelyn suurikokoisia teoksia niiden pohjana olleisiin luonnoksiin. »Orvietossa muutokset rajoittuvat laajentuneeseen väriasteikkoon. Taivas vivahtaa vasemmalla rikkaammin vihreään. Taustan vuorista siveltimenvedot loistavat puolijalakiven tapaisissa väreissä. Talojen varjoihin

on saatu suurempaa vaihtelua kirkkaansinisistä seinistä aina optisesti sekoitettuun, raskaista punaisista ja sinisistä elementeistä syntyvään ruskeanpunaiseen sävyyn saakka. Samoin kuin lisättyyn loistovoimaan ja intensiteettiin kullankeltaisen ja syvänvioletin kontrastissa; siinä lähtökohdassa, jolle koko aihe on rakennettu. [- -] Miten kiinteästi komponoitu, sekä luonnoksessa että suurennuksessa, onkaan aurinkoinen jyrkänne Orvietossa [- -]. Miten kaunis-muotoinen on molemmissa tuffikallion pyöritys. Miten osuvasti tavattu myös Orvieton vaihtuva henki. Auringon hohto seinillä loihtii mieleen keltaisen kimaltavan viinin. Ja värien loistava, välistä barbaarinen upeus [- -] antaa heijastuksen kadonneista kulttuureista, legendain kullan ja ryöstöretkien purppuroiman veren täyteläisissä soinnuissa.»⁴⁶

impressionistisesti puhtain optisesti sekoituin värein silloin kun aihe antaa siihen virikkeen ja oikeutetuksen, mutta hän välttää tätä metodologia silloin kun vaikutelma näin näyttää hänestä parhaalta. Hän on siten täysin vapaa neoimpressionistisessa ryhmässä, mihin hän ylheästi lukee kuuluvansa. Ja siitä syystä hänestä ei tule kuten Signacista monomaania, vaan hän on itsenäinen taiteilija joka tietää ja tuntee, että hyvää taidetta ei luoda yksin teorioilla. Tämä on hänen suuri ansionsa.»⁴⁵

Näyttelykritiikit osoittivat, että niin täysin positiivisesti kuin sekä Frosterus että Strengell arvostivat Finchin taidetta, heidän mielipiteensä myös tyypillisesti poikkesivat toisistaan. Teoreettikkona Frosterus olisi nähtävästi toivonut Finchin noudattavan johdonmukaisemmin värinajatuksen tekniikkaa. Sen sijaan Strengell ylisti Finchiä juuri siitä syystä, että tämä ei ollut liiaksi sidottu neoimpressionismin teoriaan. Vähän myöhemmin Frosterus tulkitse asiain uudella tavalla. Hän katsoi Finchin »jo muutamia vuosia tähänneen yhteen päämäärään, tekniikkaan joka yksittäisten värien valovoimaa ja intensiteettiä olenaisesti vähentämättä kuitenkin tekisi mahdolliseksi differentioidumman detaljinkäsittelyn kuin puhdas valomaalaus, pelkästään valontaittumisilmion huomioivana, oli voinut sallia». Värien harmonisointia ja kontrastilakien syvempää tutkimista voitiin hänen mukaansa pitää nyt tärkeämpänä kuin luonnossa esiintyvien värien fotometrisesti oikean kuvaamisen tavoittelua. »Kun neoimpressionistit Seurat'n aikana vain tunsivat yhden aineen, valon läpäisemän ilman, mihin materiaalierot sulautuivat, on maiseman ongelma saanut uutta laajuutta kuvattujen esineiden rakenteelliseen karakteristiikkaan kohdistuvasta vaatimuksesta. Tämän suuntauksen tulkkinä Finchillä on kiinteä asemansa ja merkityksensä meille Suomessa, jossa oikeampi käsitys värien osuudesta maalauksessa on tunkeutunut esiin.»

Samaan arviointiin vuoden 1909 Finchin näyttelystä, joka käsitti pääasiassa maisemia Skotlannista, Englannista ja Ranskasta, Frosterus sisällytti joitakin hieman negatiivisemmin kriittisiä arviointeja kuin edellisiin. St. Tropezin maisema sai hänet viittaamaan Sig-



Henri-Edmond Cross
Alaston malli huoneessa
55 x 46
Ateneumin Taidemuseo

Gustaf Strengellin ja Emil Zilliacuksen johtamassa Taiteellisessa asioimistossa, joka oli englantilaisen taideteollisuusyhtiön Libertyn agentuuriliike Suomessa, aloitettiin liikkeen siirtyessä uusiin tiloihin Fazerin uudessa talossa Kluuvikadun varrella joulukuussa 1908 taidenäyttelytoiminta vuosikorttiin perustuneella takuuperiaatteella.⁴⁹

Ensimmäiseksi järjestetyn akvarellinäyttelyn jälkeen, johon osallistuivat Järnefelt, Enckell, Simberg, Engberg ja Thomé, hankittiin helmikuussa 1909 Finchin apua käyttäen näytteille kokoelma ranskalaisten ja belgialaisten neoimpressionistien maalauksia ja grafiikkaa. Edustettuina olivat Cross, Valtat, Signac, Rysselberghe ja Lemmen, laadullisesti parhaiten näistä Frosteruksen mukaan Cross, jolta myös ostettiin Antellin kokoelmiin ohessa kuvattu »pistemaneeerilla maalattu taulu alastoman mallin mukaan».⁵⁰

Torsten Wasastjerna esitti polemisoidessaan Antellin valtuuskunnan ostoja 1911 kritiikkiä mm. Puvis de Chavannesin pastelliharjoitelmasta, jota hän piti kalliina, mestarille epäedustavana ja taiteellisesti merkityksettömänä, ja ko. Crossin maalauksesta, jota hän arvioi lyhyesti: »Malliharjoitelma edestäpäin, ei kaunis, pilkullinen, hyvin pilkullinen, myös se taiteelliselta kannalta käyntikortti, mutta ehkä kuitenkin mestarille edustava ja joka tapauksessa halvempi.»⁵¹

nacin samalla paikalla maalaamiin: »--- vähemmällä valöörieroilla hän [Signac] saavuttaa suuremman rikkauden ja vaihtelevuuden.» Hän tyytyi nyt toivomaan Finchiltä kansainvälisen aseman tavoittelemisen sijasta Pohjolan talven aiheiden kuvaamista. Lopuksi hän esitti koottuina syyt, joista Finchin maalauksen vaikutus johtui: »--- äärimmäisen huoliteltu kompositio sekä piirustuksessa että värityksessä, puhtaaksi viljelty korostunut väriäisti, joka ei enää taistele teknisten vaikeuksien kanssa, sekä hienostunut ja pidättyvä maku, joka aina turvaa liioittelulta ja omavaltaisuudelta. Finchin taiteessa ei ole jäljellä taisteluhalaria eikä ohjelmaa; hän on löytänyt tiensä ja päättänyt kulkea sitä.»⁴⁷

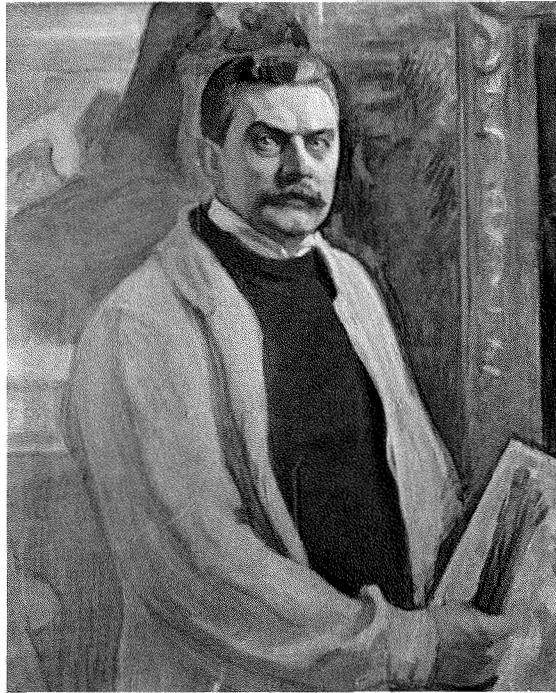
Edellä on viitattu siihen, että Magnus Enckell oli 90-luvun askeettisen kauden jälkeen

jatkuvasti tavoitellut maalauksensa ilmaisulista ja värillistä uudistumista. Hänen yhdessä Finchin kanssa järjestämänsä ranskalais-belgialainen näyttely 1904 oli ollut eräänlainen ohjelmanjulistus. Seuraavana vuonna Pompejin freskot aiheuttivat voimakkaan koloristisen elämyksen, jonka tulokset näkyivät matkan aikana syntyneissä akvarelleissa. Syyssalongin suomalainen näyttely 1908 ja sen aikana Pariisissa saadut vaikutteet näyttävät antaneen lopullisen sysäyksen pyrkiä harakitumpia värivaikutuksia ja puhtaampaa värinkäyttöä kohden.

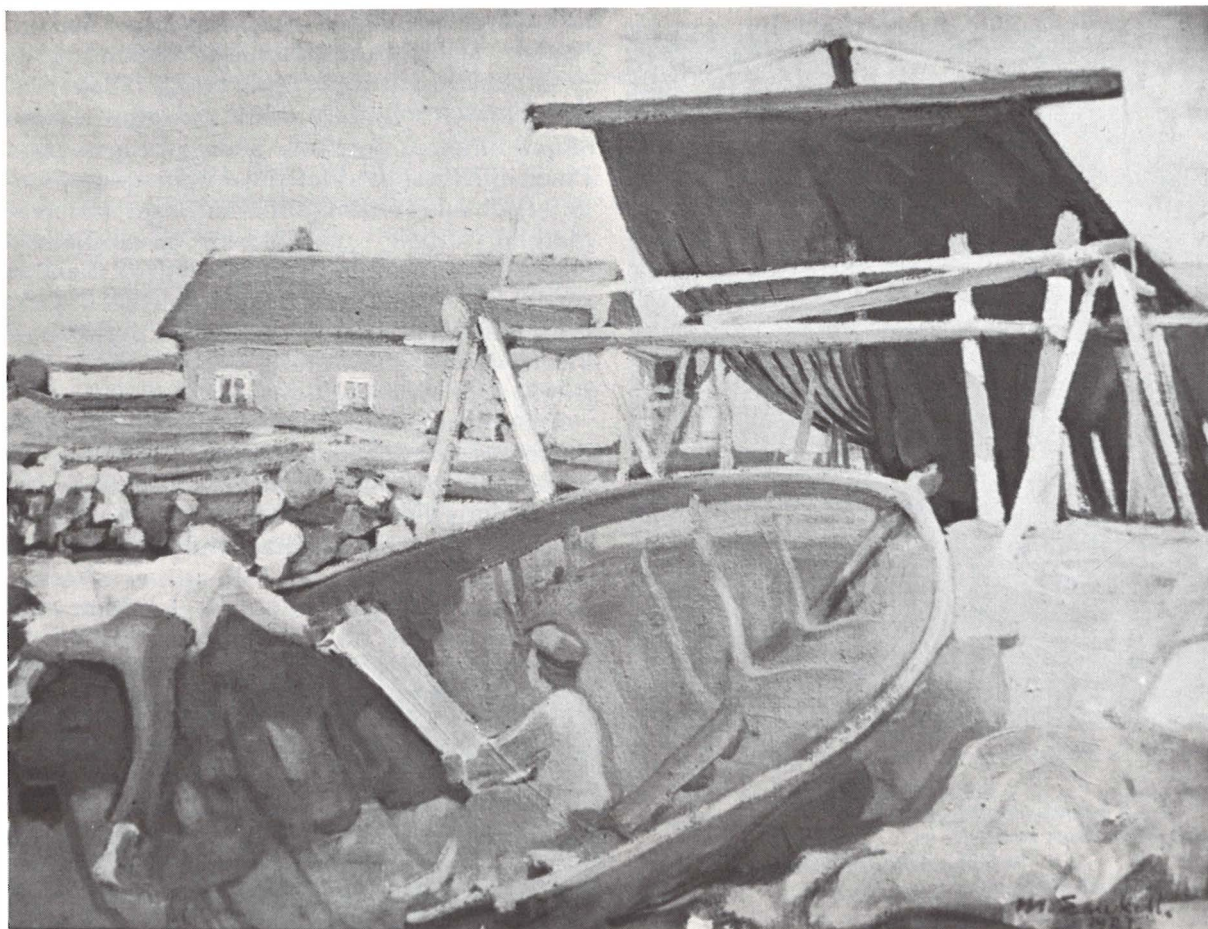
Käännös tapahtui varsinaisesti keväällä 1909. Pariisista paluun jälkeen Enckellin ensimmäisenä tehtävänä oli Edelfeltin muotokuva, jonka Nylands Nation, hänen oma osakuntansa, oli häneltä tilannut ja joka oli maalattava valo-

Magnus Enckell
Albert Edelfeltin muotokuva 1909
104 x 83
Nylands Nation, Helsinki

Magnus Enckelliä pidettiin Edelfeltin lähimpänä seuraajana ainakin »taidelähtetilään» ja muotokuvamaalarin ominaisuuksiltaan. Tätä osoitti muun muassa hänelle uskottu tehtävä Suomen taiteen näyttelyn komissaarina Pariisissa ja heti sieltä palattua itsensä Edelfeltin muotokuvan maalaaminen Nylands Nationin tilauksesta. Työ oli suoritettava muistin ja valokuvien perusteella eikä se sellaisena, kunniaakkuudestaan huolimatta, voinut erityisesti imponoida taiteilijaa. »Istun ja piinaan itseäni Edelfeltin muotokuvalla», hän kirjoitti sisarelleen Helsingistä.⁵² Mutta toisaalta hän käytti tätä tilaisuutta hyväkseen kokeillakseen uutta puhtaiden värien käyttöön perustuvaa ilmaisutapaa muotokuvamaalauksessa.⁵³ Teosta arvioitiin yleensä varsin positiivisesti, mutta Kasimir Leinolla oli siitä paljonkin huomautettavaa, kun se tuoreeltaan oli esillä Enckellin näyttelyssä toukokuun lopulla 1909. Hänestä se oli tosin luonnekuvana ja maalauksellisena kokonaisuutena hyvä, »mutta kirjava tausta [---] häiritsee meitä, jos tahdomme keskittää huomiomme itse muotokuvattuun. Se vaikuttaa tosin värikkäästi puna-vihreine tuntuineen, mutta samalla levottomasti. Ja miksikä mättää vihreää japunaista Edelfeltin tuttuihin tummapintaisiin kasvoihin ja violettiä, jopa vihreääkin hänen viime aikoina harmenneeseen tukkaan-



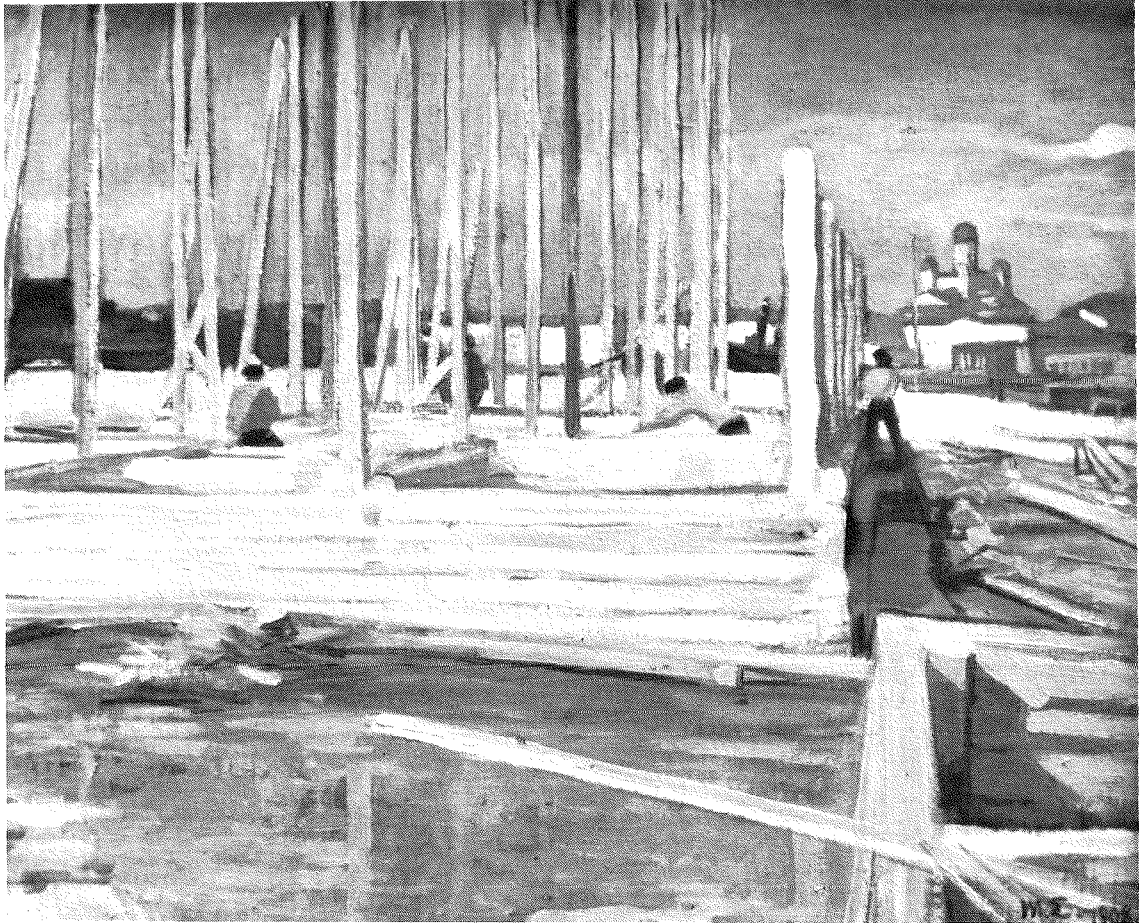
sa? Se on mielestämme turhanpäiväistä kumarrusta uusille muotisuunnille, vaikka muuten sen siltä kannalta ymmärrämme. Eihän Edelfelt ollut mikään häilähtävä impressionisti, vaan väreissänsä aina hillitty mestari, joka melkein aina seisoo ajan hetkellisten suuntien yläpuolella.»⁵⁴



kuvien ja muistin perusteella. Tämä teos muodostui hänelle »vaativaksi koekentäksi puhtaan paletin käytössä»⁴⁸, ja sitä seurasi joukko valoisia satamakuvia ja muita pienempiä maalauksia. Toukokuun lopulla Enckellin uudistuneen värikkäytön ensimmäiset tulokset olivat jo nähtävänä hänen näyttelyssään Helsingissä Taiteellisessa asioimistossa. Näyttely herätti harvinaisen suurta huomiota arvostelijoiden taholta. Frosterus antoi innostunutta tunnustusta 39-vuotiaan Enckellin muutokselle. »Vaaditaan päättäväisyyttä ja rohkeutta sekä todellista nöyryyttä taiteilijan tehtävässä, jotta voitaisiin lähteä Enckellin tavoin rehdisti ja avoimesti uudelleen kouluun. Syksyn Pariisin näyttely selvitti hänelle tehostetun koloris-

min tärkeyden. Ja sen sijaan että piiloutuisi suomalaisen värikkäytön 'omalaatuisuuden' taan ja koettaisi muuntaa heikkouden hyveeksi, hän pyrkii rohkeasti selvittämään itselleen ne kokemukset ja lait, joihin meidän aikamme edustava maalaustaide perustaa väriyhdistelmänsä.» Hänen mielestään Enckell ei ollut menettänyt hiukkaakaan persoonallisesta omalaatuisuudestaan. Hänen ilmaisuvälineensä olivat saaneet laajuutta, mutta kehitys jatkui ilman säröä.⁵⁵

Näyttelyn kaikista arvosteluista, negatiivisistakin, ilmenee että sitä pidettiin merkittävänä, »suuntaa määrävänä» tapauksena. Ja ilmeisesti myös taiteilijat kokivat sen sellaisena.



Magnus Enckell
Veneitä Suursaaressa 1907
55 x 70
Pohjanmaan museo, Vaasa

Magnus Enckell
Silta-arkkuja 1908
53 x 65
Johanna Weckman, Helsinki

Enckellin näyttelyä Libertyssä toukokuussa 1909 arvostelu esitteli eräänlaisena ohjelmanjulistuksena uudistuvalla suomalaiselle väritaiteelle:

»Mikä väri-ilo hohtaakaan meitä siitä vastaan! [---] Paljon on Enckell entisestään muuttunut. [---] Jo hänen edellisessä näyttelyssään Ritarihuoneella [1907] saattoi havaita hänen antautuneen riemuisaksi valomaalajaksi ja sen jälkeen on oleskelu Pariisissa antanut hänelle tuntuva vaikutusta, jonka hän kuitenkin on pystynyt täysin itsenäisesti sulattamaan. Täysverisenä impressionistina, innokkaana ilman ja valon tutkijana, hienoaistisena kykynä ja muodon täydellisenä hallitsijana on Enckell nyt saavuttanut taiteessamme aseman, jolla on oleva suuntaa antava merkitys.»⁵⁶

»Ne ovat valoisia ja värikkäitä kuvia, joita katselee jakamattomalla ihastuksella, sillä taiteilija välttää neoimpressionistien ja muiden valomaalajien äärimmäisyyksiä, pistemaalausta ym.»⁵⁷

Mutta oli niitäkin, jotka eivät hyväksyneet Enckellin uutta vaihetta:

»Kuinka on tämä äkki-muutos selitettävä? Perustuuko se taiteilijan omaan värihavaintoon, joka siis on äkkiä rikastunut ja silmä avautunut luonnon värirunsaudelle, vai onko se ehkä myönnetyistä uusille suunnille, joiden tehtävä maalustaiteessa voi olla tilapäistä laatua?»⁵⁸

Enckell saattoi kuitenkin esittää »äkkimuutoksensa» taustaksi myös ennen Pariisin näyttelyä tehtyjä värikkäitä »valomaalauksia» kuten ohessa kuvatut Suursaaren ja Helsingin sataman aiheet.

Niin voimakas kuin Finchin ja Frosteruksen yhtenäistä uudistuslinjaa korostava »painostus» vuosien 1906–1909 aikana olikin, sen ei lopulta voida sanoa luoneen suoranaista neoimpressionistista koulukuntaa. Vaikutus ulottui tosin tuntuvana siihen käymistilaan, mikä maalaustaitteessamme sai alkunsa 1908, ja se teki sen tavallaan ehkä komplisoidummaksi kuin esimerkiksi muissa Pohjoismaissa, mutta neoimpressionismia ei yleisemmin enää meilläkään pidetty eteenpäin viittaavana suuntauksena. Suora kosketus ajan uusiin pyrkimyksiin oli tärkeämpi.⁵⁹ Enckellin näyttely keväällä 1909 ei ollut lainkaan Finchin

seuraileva, vaan sillä oli tässä kriittisessä vaiheessa ensimmäisenä »tuore» parsiislainen leima, ja sen tähden se myös koettiin merkittäväksi. Enckellin uudistunut maalaustapa oli vielä muotoutumisvaiheessa, ja se heijasteli nyt avoimemmin kuin myöhemmin erilaisia vaikutteita, niin että voitiin jopa viitata satunnaisesti yhteyteen Munchin kanssa.

Enckellin näyttely oli kuitenkin vain lähtökohta. Miten laaja oli uusien pyrkimysten tausta, se nähtiin jo syksyn 1909 näyttelyissä. Ne antavat aiheen kiinnittää huomiota myös toisiin kansainvälisiin vaikutustekijöihin.

Lähdeviitteet

2. Valon ja värin linja 1908–1909

- ¹ Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1908. Helsinki 1909.
- ² »Alienus» (Wentzel Hagelstam), Finsk konstutställning i Paris nästa höst. Paris 20. dec. 1907. – Hbl 29.12.1907.
- ³ Magnus Enckellin kirje äidille Pariisista, päivätty 9.12.[1907]; Puokka 1949, s. 148.
- ⁴ Magnus Enckellin kirje äidille 1.9.1908. HYK.
- ⁵ Puokka 1949, s. 152.
- ⁶ Salon d'Automne. Catalogue illustré de l'exposition d'art finlandais 1908. Paris 1908.
- ⁷ Teos oli merkitty salonin luettelossa tällä nimellä (Panneau décoratif pour salle à manger) ja venäläisen keräilijän Štšukinin omistamaksi. Teos tunnettiin kuitenkin nimellä Sininen harmonia ja sen jälkeen kun Matisse 1909 oli maalannut teoksen uudelleen punasävyiseen asteikkoon, jotta se olisi paremmin sopinut lopulliseen ympäristöönsä Moskovassa, nimeä Punainen harmonia. Maalaus on nykyisin Eremitaasissa Leningradissa nimellä Punainen huone. – Barr 1951, s. 536, nootti 898.
- ⁸ »Alienus», Den finska konstutställningen i Paris. Förberedelser och förhoppningar. Paris 19. sept. Hbl 27.9.1908.
- ⁹ Puokka 1949, s. 152–153.
- ¹⁰ »Alienus», Kritiken öfver den finska Pariserutställningen. Paris 14. nov. Hbl 20.11.1908.
- ¹¹ Seuraavat otteet perustuvat ranskalaisten ja muiden ulkomaisten lehtien arvosteluista koottuun leikekokoelmaan, joka sisältyy Suomen Taideakatemia leikekokoelmaan niteeseen VI/1908. Kokoelman saannista lähemmin Suomen Taideyhdistyksen kertomuksessa vuodelta 1909, s. 10–12. Siihen kuuluvista leikkeistä puuttuvat usein päivämäärämerkinnät.

- ¹² Georges Desvallières, L'art Finlandais au Salon d'Automne. La Grande Revue, vol. 52/1908. s. 397–401 (sisältyy myös em. leikekokoelmaan).
- ¹³ NPR 26.10.1908 mukainen referaatti Golos Moskvyn sunnuntainumerosta lokakuussa 1908.
- ¹⁴ Hbl 11.10.1908 mukainen referaatti »Volmarin» Pariisikirjeestä Svenska Dagbladetille.
- ¹⁵ J. Janzon, ruotsalainen sanomalehtimies, joka »vertaansa vailla olevalla ankaruudella» tuomitsi Suomen osaston taidetta myös Pariisin maailmannäyttelyssä 1889. – Reitala 1967, s. 143.
- ¹⁶ NPR 26.10.1908 mukainen referaatti »Spadan» (J. Janzonin) artikkelista Stockholms Dagbladissa.
- ¹⁷ Hbl 10.11.1908 (Göteborgs Handelstidning).
- ¹⁸ Sama käsitys esiintyy mm. Okkonen 1949, s. 708–709.
- ¹⁹ E. Richter, Taidepakinaa. Suomalaisten osanotto Pariisin syysnäyttelyyn. (Pakinaan liittyy Eero Järnefeltin haastattelu.) HS 18.10.1908.
- ²⁰ Den finska konstutställningen i Paris. NPR 19.11.1908.
- ²¹ Magnus Enckellin kirje äidille Helsingistä 25.11.1908. HYK.
- ²² Puokka 1949, s. 154.
- ²³ Okkonen 1927, s. 85–86.
- ²⁴ Wennervirta 1925, s. 25.
- ²⁵ Elmgren–Heinonen 1943, s. 75.
- ²⁶ Kirsti Gallen-Kallela 1964–1965, II 286.
- ²⁷ Sama, s. 290–292. – Akseli Gallen-Kallela lähti perheineen Pariisista 12.5., Marseillesta 15.5. ja Napoliin kohti Suezia 17.5.1909.
- ²⁸ Akseli Gallen-Kallelan kirje Johannes Öhquistille Pariisista 3.4.1909. HYK; ks. myös Okkonen 1949, s. 712.
- ²⁹ Ks. nootti 19.
- ³⁰ S. Frosterus, Höstsalongen I. NPR 18.10.1908. Sisältyy myös Frosterus 1917 (1), s. 81–95.
- ³¹ G. Strengell, Konstnärernas höstutställning I. Hbl 18.10.1908.
- ³² Eero Järnefelt, Sananen h:ra S. Frosterukselle. Päivä 41/1908, s. 337–339. Ruotsinnoksena: Argus 21/1908.

- ³³ Sigurd Frosterus, Fransk skola för finska målare. Ett genmåle till herr Eero Järnefelt. *Argus* 21/1908, s. 6–8. Suomennoksena: Päivä 42/1908.
- ³⁴ Eero Järnefeltin varsinainen vastine Våra målare och den franska skolan. *Argus* 22/1908. Sitä vastaa hieman eri sisältöinen artikkeli Ranskalaisen taiteen suhtautumisesta Suomen taiteeseen. Päivä 45/1908, s. 366–368.
- ³⁵ Sigurd Frosterus, Henry van de Velde, tänkaren och teoretikern. *Euterpe* 7–8/1905, s. 61–71.
- ³⁶ Hagelstam 1902, s. 261.
- ³⁷ A. W. Finch, Georges Seurat och den neoimpressionistiska tekniken. *Euterpe* 24/1902, s. 1–4.
- ³⁸ Sigurd Frosterus, Berliner-rhapsodi. *Euterpe* 3–4/1905.
- ³⁹ Sigurd Frosterus, Framtidskonst. *Euterpe* 43–46/1905, s. 439–445.
- ⁴⁰ *Finsk Tidskrift I/1909*, s. 204–223 ja 382–403. Molemmat artikkelit sisältyvät myös vähäisin muutoksin: Frosterus 1917 (2), s. 89–140 ja 51–86. (Frosterus päätti alan tutkimuksensa 1920 julkaistuun väitöskirjaan *Färgproblemet i måleriet*.)
- ⁴¹ Myöhemmin Frosterus tarkisti käsityksiään juuri näissä kohdissa, kuten havaitaan muutamista pienistä mutta merkitsevistä korjauksista, joita hän teki julkaistessaan ko. artikkelit uudelleen teoksessa *Regnbågsfärgernas segertåg 1917*. Kun hän alun perin oli puhunut van Goghin, Gauguinin ja Cézannen jälkiä seuraavasta linjasta ja käyttänyt muotoa »den lifskraftiga gren af det nya måleriet...», hän myöhemmässä tekstissä käytti nimitystä ekspressionismi ja muotoa »den livskraftig a r e grenen...». Edellä s. 34 suomeksi siteeratussa artikkelin kohdassa »Sönderdelningstekniken är vetenskapligt ej blott berättigad, den utgör d e n e n d a möjligheten för återgivandet af färgspelet i naturen under dygnets ljusa timmar» on loppuosa muutettu seuraavaksi: »... utgör d ä r j ä m t e d e n g e n a s t e möjligheten för återgivandet...».
- ⁴² S. Frosterus, Konstöfversikt. *Finsk Tidskrift I/1907* s. 65; Frosterus 1917 s. 24–25.
- ⁴³ G. S-II, A. W. Finch's separatutställning. NPr 23.11.1906.
- ⁴⁴ S. Frosterus, A. W. Finch' atelierexposition. NPr 8.12.1907; sama, Konstöfversikt. *Finsk Tidskrift II/1907*, s. 424.
- ⁴⁵ G. Strengell, A. W. Finch's utställning. Hbl 7.12.1908.
- ⁴⁶ S. Frosterus, Utställning A. W. Finch. NPr 4.12.1908; Frosterus 1917 (1), s. 119–127.
- ⁴⁷ S. F., Utställning A. W. Finch och H. de Vallombreuse. NPr 7.12.1909; Frosterus 1917, s. 160–167.
- ⁴⁸ Puokka 1949, s. 156.
- ⁴⁹ Konstnärliga agenturen Libertys permanenta utställningar. Hbl 17.1.1909.
- ⁵⁰ S. F., Konstnärliga Agenturens andra utställning. NPr 13.2.1909.
- ⁵¹ Torsten Wasastjerna, Antellska samlingarna. Antellska delegationens senaste inköp. Hbl 12.4.1911.
- ⁵² Magnus Enckellin kirje sisarelle, päivätty Helsingfors 21.4.1909. HYK.
- ⁵³ Puokka 1949, s. 156–157.
- ⁵⁴ K. L., Magnus Enckellin näyttely. US 29.5.1909.
- ⁵⁵ S. F., Magnus Enckells utställning hos Konstnärliga Agenturen. NPr 22.5.1909.
- ⁵⁶ E. R-r, Magnus Enckellin maalaukset Taideasioimiston 7. näyttelyssä. HS 27.5.1909.
- ⁵⁷ L. W., Taiteellisen asioimiston 7. näyttely. Magnus Enckell. Suomalainen Kansa 25.5.1909.
- ⁵⁸ K. L., M. Enckellin näyttely. US 29.5.1909.
- ⁵⁹ Magnus Enckell kirjoitti 2.3.1917 Signe Tandefeltille erään tämän kritiikin johdosta käsityksistään Finchin vaikutuksesta Suomen taiteeseen. Hänen mielestään Frosterus oli johtanut kritiikkiä harhaan luodessaan uskomuksen, että tämä vaikutus olisi ollut suuri. Sitä se ei Enckellin mukaan ollut, ei edes Pariisin näyttelyn 1908 jälkeen, »sillä siihen aikaan hän vielä oli kiinni neoimpressionismin teoriassa, ja tämä ryhmä ei meitä Pariisissa millään tavoin vetänyt puoleensa». »Muistan», Enckell jatkaa, »miten monia kiihkeitä keskusteluja minulla tähän aikaan oli sekä Finchin että Frosteruksen kanssa siitä teoriasta. Finch oli siis pikemmin ainakin teoreettisesti sen uuden taiteen vastustaja, mikä täällä silloin nousi esiin. Luulen, että tästä uudesta taiteesta tuli niin rikas sentähden että impulssit nyt palautuivat koko modernin e l ä v ä n taiteen lähteisiin, impressionisteihin ja Cézanneen. [---] Myöhemmin sekä Frosterus että Finch ovat niin teoriassa kuin käytännössä hyllänneet neoimpressionismin, pikemmin ottaneet vaikutteita meiltä kuin päinvastoin. Kaikesta yllä sanotusta voin mennä valalle.» – M. E:n kirje S. T:lle. Claus Tandefelt, Helsinki.

3 Värin ja ilmaisun linja 1906–1909

3.1. Taustaa ja terminologiaa

Vuosisadan alussa Suomessa tunnettiin ajan maalaustaiteen suurimpien uudistajien merkitystä ja pyrkimyksiä melko puutteellisesti. Tietenkään nimet van Gogh ja Gauguin eivät olleet täällä outoja taiteilijoille eivätkä kriitikoille. Pekka Halonen ja Väinö Blomstedt olivat olleet 1894 jopa Gauguinin oppilaina, ja Ateneumiin oli hankittu van Goghin maalaus jo 1903. Mutta vuosisadan vaihteessa tuskin vielä edes Pariisissa täysin aavistettiin, miten suureksi näiden taiteilijain, erityisesti Cézannen merkitys ajan taiteelle aivan pian tultiin arvioimaan. Pariisin suurten salonkien yhteydessä järjestetyt muistonäyttelyt – Seurat ja van Gogh 1905, Gauguin 1906 ja Cézanne 1907 – toivat heidät lopullisesti laajan kansainvälisen yleisön tietoisuuteen. Näinä vuosina tulivat myös esille ne taiteilijat ja taiteilijaryhmitymät, joita voitiin pitää heidän työnsä jatkajina seuraavassa sukupolvessa: ns. fauvistien teoksia nähtiin Pariisin syyssalongissa 1905, samana vuonna perustettiin Dresdenissä taiteilijaryhmä Die Brücke, Picasso ja Braque loivat ensimmäiset kubistiset teoksensa 1907, Matisse julkaisi tunnetun manifestinsa 1908 ja Kandinsky perusti Die Neue Münchener Künstlervereinigungin 1909.

Kaikki nämä olivat merkkejä voimakkaasta pyrkimyksestä van Goghin, Gauguinin ja Cézannen aloittaman uudistuksen jatkamiseen eri tavoin kärjistetyissä muodoissa. Niissä ei enää ollut kysymys pelkästään reaktioista 1800-luvun realismiin ja impressionismin luonnonjäljittelyä vastaan, vaan myös vuosisadan lopun suuntausten, l'art nouveau, Jugendin, symbolismin ja syntetismin mukanaan tuoma teennäistä syvähenkisyttä ja tyylin-

mukaista koristeellisuutta yhtä hyvin kuin neoimpressionismin tieteellisesti perusteltua värinkäyttöä vastaan. Nimenomaan vuosisadan alkaessa vallinneet näiden suuntausten jälki-ilmiöt koettiin taiteen kehityksen kannalta vähemmän merkitseviksi ja vedottiin ikään kuin takaisin päin niiden ohi »kolmeen suureen» ja – varsinkin Gauguinin ja sittemmin Picasson kautta – taiteen alkulähteisiin, primitiiviseen ja kansantaiteeseen.

Tästä van Goghin, Gauguinin ja Cézannen taiteeseen perustuvasta osasta impressionismin jälkeistä taiteen uudistamista on lähinnä anglosaksisessa tutkimuksessa ja taidekirjallisuudessa käytetty yleisnimitystä postimpressionismi. Termin katsotaan nykyisin merkitsevän enemmänkin impressionismin sekä fauvismin ja kubismin alkuvaiheen välistä aikakautta kuin yhtenäistä suuntausta siinä erityisesti ranskalaisen maalaustaiteen kehityksessä, joka alkoi 1880-luvun puolivälissä. Tämä kehitys johti pois naturalismista kahdelle taholle jakaantuvaan linjaan, toisaalta kubismiin ja abstraktioon (Cézanne-Seurat), toisaalta fauvismiin ja ekspressionismiin (van Gogh – Gauguin) ¹, ja se päättyi noin 1907 kubismin ensimmäisten ilmausten mukana. ² Postimpressionismin liitti taiteen terminologiaan englantilainen kriitikko Roger Fry 1910, jolloin hän Lontoossa järjesti näyttelyn nimellä »Manet and the Post-Impressionists». ³ Varsinkin alkuvaiheessa postimpressionismilla tarkoitettiin väljästi taidesuuntausta, johon myös fauvismi, ekspressionismi, kubismi ja futurismi sisältyivät. ⁴

Toinen yleisnimitys, ekspressionismi, tuli – vaikka onkin terminä varhaisempi⁵– 1911 lähes samanaikaisesti postimpressionismin kanssa yleiseen käytäntöön taidekriitiksissä ja -kirjallisuudessa. ⁶ Vastakohtapari impressio-

ekspressio, »intrycket utifrån – uttrycket inifrån», vaikutelma ulkoa – ilmaisu sisältä⁷, osoitti mahdollisimman kategorisena suuntaustaan välisen kontrastin. Enää ei ollut kysymys impressionismin jälki-ilmiöistä vaan kokonaan toisenlaisesta suuntauksesta, jonka voitiin katsoa merkitsevän taiteessa uuden aikakauden alkamista.⁸

Molemmat nimitykset osoittavat suhdetta impressionismiin, ja myös postimpressionismia käytettäessä on tähdennetty vastakohtaisuutta: »Postimpressionismi tarkoittaa tämmälleen sitä mitä etuliite osoittaa – taiteen kehitystä impressionismin jälkeen. Se ei tarkoita kaukaisempaa tai korkeampaa tai hienostuneempaa impressionismin muotoa, vaan se tarkoittaa vastavaihtusta impressionismille», kuten amerikkalainen Arthur Jerome Eddy 1915 asian korostetun selkeästi määritteli.⁹

Nimityksiä postimpressionismi ja ekspressionismi käytettiin aluksi usein miltei synonyymisinä, myösmeillä Suomessa.¹⁰ Myöhemmin ekspressionismin käsite on paljon laajentunut ja saanut erilaisia tulkintoja.¹¹ Suomessa ekspressionismi omaksuttiin taidekritiikkiin 1911 melko laaja-alaisena yleiskäsitteenä ja jokseenkin samanaikaisesti kuin Saksassa ja Ruotsissa.¹² Sen sijaan termi postimpressionismi esiintyy suomalaisessa kritiikissä suhteellisen harvoin ja sen suomennettu muoto, jälki-impressionismi, näyttää myöhemmin erikoisnimityksenä vakiintuneen tarkoittamaan ennemminkin varsinaista impressionismia myötäileviä jälki-ilmiöitä, joita edustavat esimerkiksi Bonnard, Vuillard, Guérin, Brianchon jne.¹³

Ekspressionismin ja fauvismin tiennäyttäjien van Goghin, Gauguinin ja Cézannen, kansainvälinen vaikutus jäi 1890-luvulla suhteellisen alistetuksi syntetististen ja symbolististen suuntien rinnalla. Viimeksi mainituilla oli tosin myös läheinen yhteys varsinkin van Goghin ja Gauguinin tyylipyrkimyksiin, mutta ne kiinnittivät suhteellisen vähän huomiota näiden taiteilijain väri-ilmaisulle antamiin uusiin virikkeisiin. Neoimpressionismi oli saanut omat seuraajansa ja siinä nähtiin joillakin tahoilla maalaustaiteen tie eteenpäin, kun väri jälleen viivaan ja kuvasisältöön kes-

kittyneen vaiheen jälkeen alkoi uudelleen nousta mielenkiinnon keskipisteeksi. Vuosisadan vaihteen yleisesti kunnioitetuin mestari oli kuitenkin vielä Puvis de Chavannes, jossa 1890-luvun ihanteet, puhdashenkinen ylevä sisältö, synteettinen muoto, puhdas viiva, hilttyvä väri ja monumentaalinen kompositio yhtyivät harmoniseksi kokonaisuudeksi. Hänen taiteensa oli myös monien suomalaisten taiteilijain esikuvana kuten Pekka Halosella ja Eero Järnefeltillä vielä 1900-luvun ensi vuosikymmenellä.

Suomalaisten taiteilijain suhdetta neoimpressionismiin on edelläuseaan otteeseen koskeltu. Mainituista syistä tämä suuntaus vaikutti meillä hieman poikkeuksellisella tavalla. Esimerkiksi muissa Pohjoismaissa neoimpressionismin vaikutus jäi vähäisemmäksi. Ruotsissa on pidetty vuosisadan vaihteen pointillistisia tendenssejä ja yleensä väriteoreettista mielenkiintoa – Gustaf Fjaestad, Carl Wilhelmson, Gösta von Hennigs, Axel Törneman – jugendmaalauksen jälki-ilmiönä, joka jatkui erilaisina sovellutuksina vielä vuoden 1910 jälkeisessä »pointillismin aallossa».¹⁴ Myös Suomessa neoimpressionismin suhde jugendiin oli mitä läheisin, sillä van de Velden ja Finchin linja edusti ideologisesti l'art nouveaua tai jugendia, vaikka käytännössä Finch loi jugendmuotoa lähinnä vain keraamisessa tuotannossaan.

Fauvistit ja ekspressionistit korostivat nimenomaan alkuvaiheessa voimakkaasti muita taidesuuntia vastustavaa asennettaan, mikä helposti johti tietynlaiseen »eriseuraiseen» leiriytymiseen ja loi jännitystiloja taiteilijain keskinäisiin suhteisiin. He vastustivat aikansa taiteessa sen mukautumista luonnon jäljitteilyyn (realismi, impressionismi), sen harrastusta kirjallisiin aiheisiin ja mystisiin symboleihin (l'art nouveau) sekä älylliseen teoriointiin (neoimpressionismi). Matisse, vaikka olikin saanut vaikutteita Signacilta varhaisen kehityksensä aikana, kuvaa eräässä artikkelissaan neoimpressionismia tai oikeammin siihen liittyvää divisionismia eli värinjaotusta tyranniana, jonka asemaa fauvismi järkytti. Divisionismi oli hänen mukaansa ensimmäinen yritys järjestää impressionismin ilmaisuvälineitä ja sellaisena puhtaasti fysikaalinen järjestys:

»Liian säännönmukaisessa taloudessa ei voi elää. Siksi tunkeudutaan villien maahan hankkimaan yksinkertaisempia keinoja, jotka eivät tukahduta henkeä. Siellä törmätään Gauguiniin ja van Goghiin. Nämä ovat alkupe-
räisempiä ideoita: rakentaminen väripinnoin, voimakkaimman värivaikutuksen tavoittaminen – aihe on yhdentekevä.»¹⁵ Matisse ja Kandinsky sekä eräät muut fauvistit ja ekspressionistit käyttivät tosin hekin vapaasti sovellettua pointillistista tekotapaa suuntauksen varhaisessa vaiheessa (1904–1906), juuri pyrkies-
sään saavuttamaan mahdollisimman voimakkaan värivaikutuksen.

Vielä 1907 Pariisin pohjoismaiset taiteilijat eivät yleensä joko lainkaan reagoineet tai reagoivat kielteisesti fauvismiin. Siinä suhteessa ei esimerkiksi näytä olleen huomattavaa eroa havaittavissa Pariisissa työskennelleiden eri ikäisten skandinaavisten taiteilijain välillä, jotka usein tapasivat toisiaan tietyissä koontumispaikoissaan. Tilanne muuttui kuitenkin talvikaudella 1908–1909. Kuvaavana osoituksena siitä on kerrottu, että Café de Versailles'ssa taiteilijat jakaantuivat selvästi kahteen ryhmään: vanhemmat istuivat »ukkohyllyllä» ja nuoremmat »lastenkamarissa».¹⁶ Kahtiajako aiheutti ennen muuta useiden ruotsalaisten ja norjalaisten nuorten taiteilijain hakeutumisesta oppilaiksi Matisse'n ateljeehen, mikä oli omiaan kärjistämään heidän suhteitaan »vanhoihin», jotka eivät Matissea hyväksyneet.

Saksalainen »pateettinen» ekspressionismi ei liioin tässä vaiheessa vaikuttanut Pohjoismaihin välittömästi – siitä huolimatta että yhtenä ennakoivana tekijänä oli norjalaisen jo 1890-luvulla Saksassa työskennelleen Edvard Munchin taide. Munchin näyttelyn sulkemisesta Berliinissä 1892 saivat alkunsa saksalaisten taiteilijain protestiluontoiset ns. sesessionistinäyttelyt, mutta vasta Dresdenissä 1905 perustetun Die Brücke-ryhmän piiristä lähti liikkeelle ilmaisullisesti Munchia lähenevä saksalainen ekspressionismi fauvismin rinnakkaisilmionä. Ryhmän toiminta siirtyi 1910 Berliiniin, jossa samaan aikaan Herwarth Walden perusti avantgardistisen, uusia suuntauksia tukeneen Der Sturm-lehden. Münchenissä jo aikaisemmin alkaneet ekspressionismiin

suuntautuneet uudistuspyrkimykset kiteytyivät Kandinsky'n johtamassa Der Blaue Reiter-ryhmässä. Die Brücke ja Der Blaue Reiter kuten myös Der Sturm ja sen 1912 aloittama laaja näyttelytoiminta olivat läheisessä yhteydessä pariisilaiseen fauvismiin ja kubismiin sekä Venäjällä, Pietarissa ja Moskovassa kehittyneisiin vastaaviin uudistusliikkeisiin.

3.2. Gallen-Kallela ja ekspressionismi

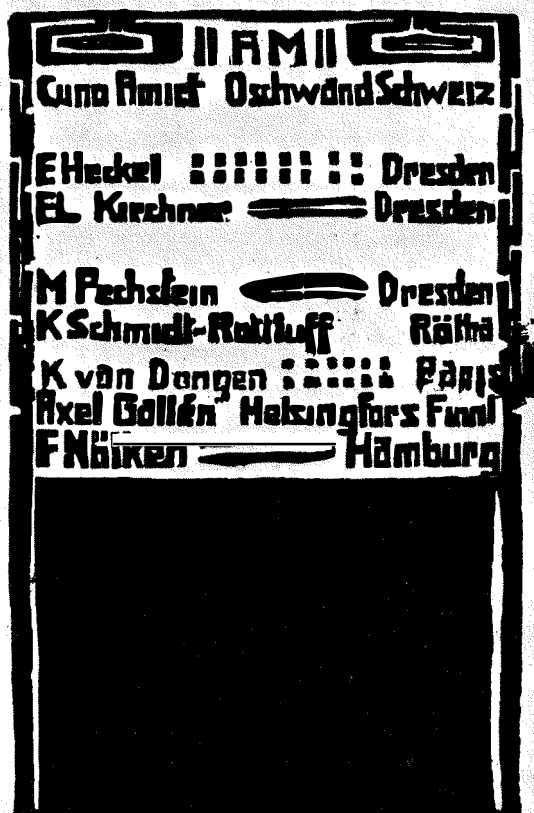
Suomalaisten taiteilijain suhtautumisesta ekspressionismiin varhaisiin ilmentymiin ennen vuotta 1909 ei ole säilynyt monia todisteita. Ranskassa opiskeli ja työskenteli vuosina 1905–1908 useita suomalaisia taiteilijoita¹⁷, jotka tietenkin näkivät fauvistisia teoksia Pariisin näyttelyissä, mutta mikään ei osoita niiden tehneen ainakaan voimakasta myönteistä vaikutusta. Päinvastoin tyypillisenä suhtautumisena voitaneen pitää Juho Rissanen jyrkästi paheksuvaa reaktiota Matisse'n teoksiin vuoden 1908 syyssalongissa ja Heikki Tandefeltin vastaavanlaista kielteisyyttä 1910.¹⁸ Saksassa, lähinnä Münchenissä, opiskeli samana aikana muutamia turkulaisia nuoria maalareita¹⁹, mutta he eivät vielä tällöin näytä saaneen vaikutteita ekspressionismista. Tunnetuin tosiasiallinen osoitus kontaktista saksalaiseen ekspressionismiin on Gallen-Kallelan jäsenyys Die Brücke -ryhmässä.²⁰ Tämä jäsenyys on sinänsä mielenkiintoinen ilmiö, ja muutenkin Gallen-Kallelan vaiheet 1906–1909 valaisivat osaltaan Suomen taiteen varhaisimpia kosketuksia kansainväliseen ekspressionismiin.

Die Brücke perustettiin 1905, ja sen ensimmäinen näyttely oli syksyllä 1906. Vuodenvaihteen aikoihin 1906–1907 samassa paikassa, Seifertin lampputehtaassa Dresden-Löbtaussa, pidettyyn ryhmän grafiikan näyttelyyn osallistuivat kutsuttuina sveitsiläinen Cuno Amiet ja Akseli Gallen-Kallela. Matkallaan Budapestiin helmi-maaliskuussa 1907 Gallen-Kallela poikkosi Berliinissä, missä hän tapasi muun muassa Edvard Munchin²¹, ja Dresdenissä, missä hän tapasi Brücken jäse-

nistä ainakin Erich Heckelin. Dresdenin vierailun välittömänä seuraamuksena oli Gallen-Kallelan kutsuminen Brücken aktiiviseksi jäseneksi, mikä vahvistettiin myös kirjallisesti.²² Ryhmän järjestämää kiertonäyttelyä varten, joka 1.6.1907 alkaen vieraili Flensburgissa, Hampurissa ja Dresdenissä sekä suppeampana Magdeburgissa, Gallen-Kallela lähetti 14 graafista teosta. Tähän näyttelyyn osallistuivat lisäksi ryhmän perustajajäsenet Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel ja Karl Schmidt-Rottluff sekä uudet jäsenet Cuno Amiet, Emil Nolde ja Max Pechstein.²³

Lothar-Günther Buchheimin mukaan Gallen-Kallela jäi kuitenkin Saksassa melko tuntemattomaksi: »Kun hän liittyi Brückeen, hän piirsi vielä selvästi jugendiin viittaavia allegorisiksi tarkoitettuja lehtiä, jotka eivät poikenneet ennen vuosisadan vaihdetta 'Panissa' julkaistuista piirustuksista.»²⁴

Gerhard Wietek viitoittaa tutkimuksessaan ne yhteydet, joista Brücken taiteilijain kiinnostus Gallen-Kallelaan oli johdettavissa. Muutamat heistä olivat nimittäin aivan nuorina tutustuneet Gallen-Kallelan taiteeseen näyttelyissä esimerkiksi Berliinissä 1896, Münchenissä 1902, Wienissä 1904 tai Dresdenissä 1901 ja 1905 Emil Richterin taidesalonnissa. Viimeksi mainittuun Brücken perustamisvuonna pidettyyn näyttelyyn Gallen-Kallela lähetti 17 etsausta, 13 kuivaneulatyötä ja 2 puupiirrosta. Erich Heckel muisti vielä vanhana Gallen-Kallelan teosten tehneen häneen tässä näyttelyssä erityisen vaikutuksen »epäsalonkitaiteena», ja sitäkin varhaisempaan vaikutukseen viittaa Karl Schmidt-Rottluffin muistikuva Gallen-Kallelasta julkaistuun artikkeliin liittyneestä kuvituksesta. erittäinkin sen puupiirroksista.²⁵ Myös itse artikkeli, Johannes Öhquistin mukaansatempaava kuvaus suomalaisten metsien keskellä elävästä taiteilijasta, joka »tahtoi hävittää itsestään kirotnun taituruuden ja palata yksinkertaisuuteen, pelkällä sielulla maalaamiseen», kiehtoi varmasti uransa alussa olleita Brücken taiteilijoita ja vastasi heidän omia ihanteitaan. Wietek kiinnittää huomiota eräisiin Brücken taiteilijain teoksiin, joissa on havaittavissa suoranaista vaikutusta Gallen-Kallelan tietyistä teoksista. Etenkin edellä



Die Brücken jäsenluettelon sivu vuodelta 1909. AM = aktiiviset jäsenet eli taiteilijajäsenet.

Ernst Ludwig Kirchnerin puupiirros. Gallen-Kallelan Museo, Espoo.

mainittu näyttely Dresdenissä toukokuussa 1905 aiheutti hänen mielestään sen, että Brücken taiteilijat seuraavana vuonna pyrkivät ottamaan yhteyttä Gallen-Kallelaan. Hän tulkitsee tämän myös myöhäisenä heijastumana saksalaisten taiteilijain voimakkaasta suuntautumisesta pohjoiseen, mikä pian tämän jälkeen alkoi vaihtua läntiseksi, Pariisia kohti orientoitumiseksi. Brücken kannalta sen perustajajäseniä 15–18 vuotta vanhempi kansainvälisesti tunnustettu pohjoisen eksoottinen suomalainen taiteilijapersoonallisuus merkitsi arvovaltaista henkistä tukea ja esikuvaa, jonka ilmaisun puhtaudessa ja kesyttömyydessä he tunsivat yhteyttä omien pyrkimystensä kanssa.

Gallen-Kallelalla puolestaan olisi tässä vaiheessa luullut olleen hyvät edellytykset lähestyä Brücken maalarien edustamaa ekspressionismia, mutta näyttää siltä ettei hän kiinnittänyt vakavaa huomiota nuoriin taiteilijoihin tai ei muuten täysin ymmärtänyt ryhmän radikaalia luonnetta. Siihen viittaa selvimmin hänen »vanhoillinen» ratkaisunsa Brücken vuosialkkuun pyydettyä graafista teosta koskevassa asiassa.²⁶ Gallen-Kallela halusi kuitenkin jo ennen kosketustaan Brücken toden teolla päästä uudistumaan taiteessaan, ja hänen silloisten depressiokausiensa on juuri katsottu aiheutuneen siitä, että hän tunsikin menettäneensä otteen taiteen ajankohtaisiin pyrkimyksiin. Lähtiessään vuoden 1908 lopulla Pariisiin hän halusi nimenomaan päästä irrottumaan kaikesta vanhasta ja uudistumaan voimakkaan ja vapaan sisäisen ilmaisun suuntaan.²⁷ Kotimaassa Gallen-Kallela oli jo ennen lähtöä Helsingissä ehtinyt kokea Pariisin syyssalongin Suomen osaston arvostelujen aiheuttaman kohun. Se ehkä vahvisti hänen pyrkimystään juuri värin intensiteetin korostamiseen, mikä tuli etualalle Pariisissa keväällä 1909 maalatuissa teoksissa ja monissa vauhdikkaissa luonnoksissa. Niissä voidaan nähdä ekspressionismin tuntomerkkejä²⁸, mutta itse asiassa värit ja muodot palvelevat hänellä edelleen realistista kuvaamista tai fantasia-aiheiden dekoratiivista »kuvittamista», ja vain siveltimenkäytön taiturimaisuus ja väriasteikon heleys tai räikeys toivat uusia piirteitä näihin – silloisen ja myöhemmänkin käsityksen mukaan – yleensä koloristista herkkyyttä vaille jääneisiin teoksiin. Tämän »gallenilaisen fauvismin» edustavia näytteitä ovat Pariisissa valmistuneet Hiihtäjät (Aivi Gallen-Kallela, Helsinki) ja Aallottaria eli Vellamon neidot (Kaari Raivio, Helsinki).

Gallen-Kallelan luomisvire Pariisissa oli erittäin hyvä, ja hän tunsikin itse uudistuneensa. Niin kuin muistiinpanot suunnitteilla olleista teoksista osoittavat, hän tietoisesti tavoitteli tehokasta aistimuksentuoretta välittömyyttä, iskevää suoritusta ja värin voimaa.²⁹ Wentzel Hagelstamin Pariisin-kirje vahvistaa saman asian antaessaan kirjaimellisesti värikkään, taiteilijan oimiin lausumiin perustuvan kuvauksen keskeneräisistä ja valmiista teoksista »tempelmäisessä» ateljeessa Pariisissa:

Hiihtäjistä: »Tässä saat nähdä, hän sanoo, räikeän punaisia hiihtäjiä kirpeänsinistä lunta ja palavankeltaista tai-

vaanjuovaa vasten! Ja tällä hän on luonnehtinut suomalaisen taulun koko alkuvoiman. Kaksi hiihtäjää, mies ja poika, sauvat tasapainoa ylläpitäen, kiittää villiä vauhtia lumikentän yli, jolla jo alkaa hämärtää. Heidän kasvonsa ovat kuin tulessa laskevan auringon valaisemina – impressionistinen kontrastivaikutus kirkkaansinistä lunta vasten.»

Ilveksenmetsästäjistä, aiheena kaksi hiihtäjää yläruumis paljaana nuotion ääressä: »Keltainen, valkoinen, sininen ja ruusunpunainen ovat kuvan värivalöörit, punnittuina sillä hienolla dekoratiivisella taidolla, jonka Gallén niin täysin hallitsee. 'Mitä voimakkaammat värit', hän sanoo, 'sitä herkemmat värien suhteet'. Ja hän osuu aina vivahteet kohdalleen.»

Auringonlaskusta: »Auringonlasku räjähtävänä salamoiavana pommina aution suon valkoisen pinnan yllä ja etualalla verenpunainen värisävä haapa. Värit ilmaisevat kaikessa loistossaan sitä hypnotisoivaa, väsyttävää auringonlaskun tunnelmaa, joka tuntuu houkuttelevan lepoon ja uneen.»

»Moderni ranskalainen kritiikki, joka on pitänyt suomalaista taidetta liian jokapäiväisen harmaana ja värittömänä, ei ainakaan voi väittää Gallénin säästävän värejä. Kuinka loistavia värikkyydessään ovatkaan täällä ateljeessa hänen luonnoksensa bulevardeilta karakteristisine joutilastyyppeineen!»³³

Gallen-Kallela pyrki ilmeisen tietoisesti Pariisissa vapautumaan pitkäaikaisesta sisäisestä kriisistään ja tähtäsi omakohtaiseen uudistumiseen. Ennen matkalle lähtöä hän oli kirjoittanut päiväkirjaansa: »Tästä lähin on todenteolla käänne tehtävä taiteessani!»³⁴ Jotakin luonteenomaisen ristiriitaista on kuitenkin hänen samanaikaisessa erittäin väheksyvässä suhtautumisessaan ajankohdan uuteen taiteeseen. Syyssalongissa näkemästään hän kirjoitti: »Roskaa, päivän muotia, nälkäisten hätähuutoja, raukkojen, joiden täytyy päästä nousemaan!»³⁵ Kirjeessä Pekka Haloselle hän kertoo käynnistään taidekauppias Vollarin luona, jossa hän näki paljon Gauguinin teoksia ja sai siitä aiheen siirtyä nykytaiteeseen, »Gauguinin matkijoihin»:

»Semmoisia matkijoita on satoja, ja kamalia. Finch on aivan vanhanaikuinen näitä poikia vastaan. Nyt maalataan vaikka kuinka hyvänsä, mutta vain pitää ehdottomasti pysyä 'muotistiilin' aitauksessa. Näiden taiteilijain silmissä on koko maailma confettia, hyppivää, kirkuvaa, raakaa helvettiä. Minun nuorna ollessa tehtiin tällaista soppaa salaa vinttikamareissa. Ihmisen ruumis ei k o s k a a n saa olla anatomisesti eikä rakenteellisesti oikein – nimittäin ei se saa näkyäkään oikealta. Naamassa t ä y t y y suun olla kuitenkin puolen tuumaa vinossa, ja toinen silmä olla otsassa kulman päällä, eli sieraimien kohdalla.»³⁶

Gallen-Kallelan suhtautumisen kiivaudesta voi avastaa, ettei hän pitänyt näkemänsä ai-



Akseli Gallen-Kallela
Aallottaria (Vellamon neidot)
1909
Kaari Raivio, Helsinki

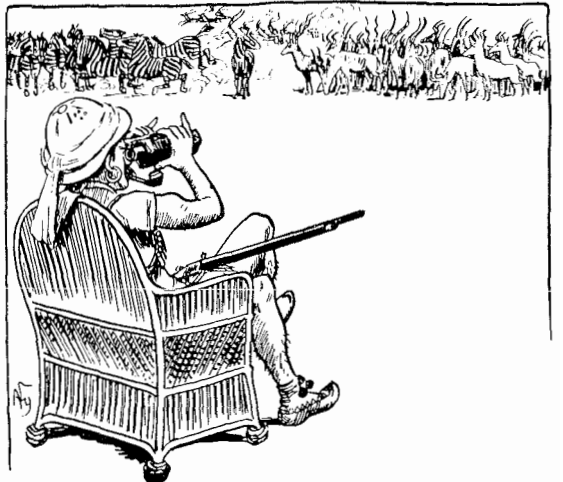
Neljä suomalaista taiteilijaa osallistui vuoden 1909 Pariisin syys salonkiin: Antti Favén (kolme muotokuvaa), Akseli Gallen-Kallela (Aallottaria, Hiihtäjät, Auringonlasku), Eero Järnefeltin teoksista esitellen myös vastaavanlaisia ranskalaisten kriitikkojen lausuntoja. Thomén osalta nämä eivät kirjoittajan mukaan olleet yhtä myötämielisiä, mutta hän kehotti Thométa olemaan kiinnittämättä suurta huomiota ranskalaisten kriitikkojen huomautuksiin, »joiden arvo ja pätevyys tosin yleensä on kiistaton, mutta joita ei voida pitää erehtymättöminä ulkomaisten taiteilijain arvioinnissa».³⁰

Gallen-Kallelan teoksista suurin oli Aallottaria, »viisi alastonta tyttöä virmasti uimassa sisäjärven vedessä, jossa on kullaliekkaa poljalla ja taivaan sininen kimallus pinnalla, kokonaan keltaista ja sinistä – ei muuta», kuten taiteilija itse luonnehti tätä vaalean heleää maalausta sen ollessa tekillä.³¹ Tcos oli Suomessa ensi kerran näytteillä vasta 1913.

Naapurimaiden edustajat välittivät tällä kertaa positiivisia viestejä suomalaisten osuudesta. Albert Engström pyysi Pariisissa IIBl:n kirjeenvaihtajaa välittämään hänen teveisensä, että suomalaisten teokset olivat »selvästi parhaat koko salonkissa, Steinlenin erikoisnäyttelyä lukuunottamatta».²⁹

van merkityksettömänä, mutta ylimielinen sävy säilyi hänen vastaavia »modernistisia» taidesuuntia koskevissa lausunnoissaan myöhemminkin.³⁷ Kuten Okkonen mainitsee, Gallen-Kallela joutui Pariisissa kansallisen taiteen ideoistaan keskelle maalaustaiteen murrosta, fauvisteja ja kubisteja, joiden klassisiksi mestareiksi oli kohotettu Cézanne, Gauguin ja van Gogh. »Kykeniköhän hän käsittelemään tai omaksumaan Cézannen kontemplatiivista suuruutta ja Gauguinin 'primitivismin' tyylikauneutta tai löytämään itse jotakin aivan uutta? Hänen Pariisissa omaksumansa muodon levottomuus ja haalea dekoratiivisuus ei oikein todista sitä.»³⁸

Gallen-Kallelan toukokuussa 1909 alkanut Afrikan-matka voitaisiin helposti yhdistää ajankohtaiseen primitiivisen taiteen innostukseen, mutta toisaalta näyttää kuin hän olisi halunnut vain päästä eroon omista ongelmistaan, ympäristöön »missä ei tarvitsisi vaivata mieltään pohtimalla taiteen tulevaisuutta, missä voisi vain aistia luonnon ihanuutta ympärillä ja kuvata sitä sellaisenaan, ilman mitään syvällisempiä päämääriä» ja missä »ei olisi yhtään tuttua kiusan ja ärtymisen aiheena».³⁹ Afrikassa syntyneet teokset myös osoittavat taiteen jääneen pohtimista vaille. Hänestä oli Okkosen mukaan tullut »tropiikkiin sokaisevia näkövaikutelmia 'raapaiseva' kuvaaja, joka kyllä luo sensaatiomaisia tuokio- ja reportaashikuvia, sielullisesti niihin sulautumatta», ja joka Gauguinin tahitilaiskuviin verrattuna vain »esittää eräänlaisia kiihtyneen eksistens-



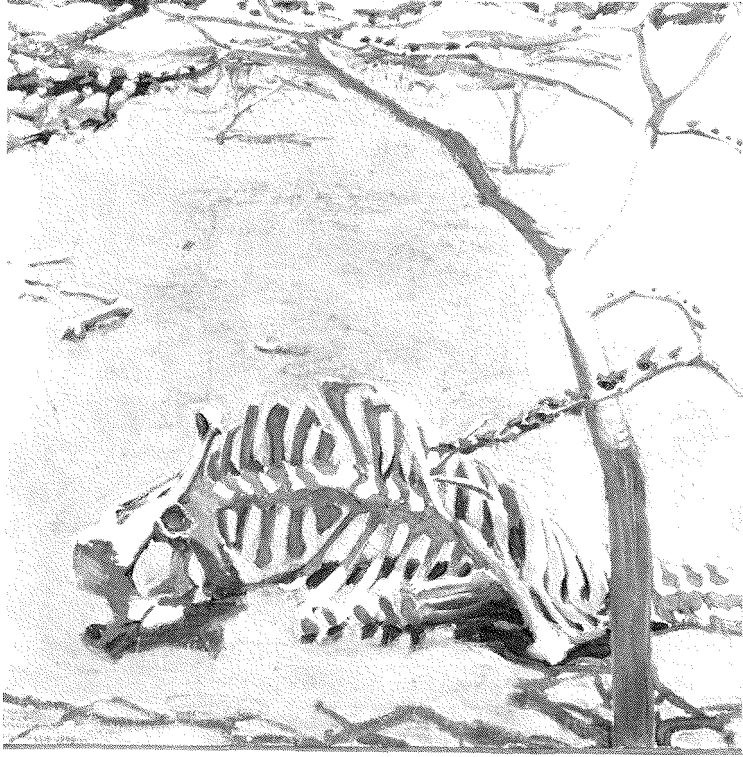
Akseli Gallen-Kallelan metsästäessä villieläimiä Afrikassa Fyrenin piirtäjät pitivät puolestaan häntä maalitalunaan Milloin taiteilija kuvattiin salonkileijonana, milloin »Akseli Africanuksena», milloin »suomalaisena Nimrodina» («mahtava metsämies Herran edessä» - 1. Moos. 10:9). Alex Federley kuvitti muutamia otteita Gallen-Kallelan Hbl:ssä julkaistemista matkakirjeistä:

»Olen ampunut seeproja, gaselleja ja antiloopeja, [hartebeest och wildebeest] 500 à 200 metrin etäisyydeltä. Useimmat juoksusta 300 à 400 metristä, jolloin olen aina osunut lapaan, kaulaan tai selkärankaan, kuten nahoista voi todeta.»

»Ei ole ollut mitään oikeata metsästyksen iloa, sillä viime aikoina on käynyt niin että, valittuani kiikarin avulla sopivimman eläimen, olen kaatanut sen heti ensi laukauksella.»

»Det har ej varit något riktigt jaktnöje, som det gått på senare tider, att jag, sedan jag med kikare sökt ut det lämpligaste djuret, genast fällt det med första skottet.»

Akseli Gallen-Kallela
Kamelin luuranko arolla 1909
100 x 100
Gallen-Kallelan museo, Espoo



Akseli Gallen-Kallela
salonkileijonana
Fyren 25-26/23.6.1909
Edvin Lydénin piirros

Suomalainen Nimrod eli
Akseli Skalden-Knallelan
elämyksiä Afrikassa
Fyren 51-52/1909
Alex Federleyn piirros

»Ei totta tosiaan olisi tarvinnut matkustaa Afrikkaan asti maalatukseen tällaista!» Tämän kertoo L. Onerva kuulleen-
sa monelta näyttelyssä kävijältä, kun Gallen-Kallelan Afri-
kassa maalaamia teoksia ensi kerran nähtiin kotimaassa
Taiteellisessa asioimistossa järjestetyssä näyttelyssä maa-
liskuun alussa 1910. Hän arveli myös taiteilijan käyttävän
hyväkseen vierassointisten maantieteellisten nimien vai-
kutusta ihmisten mielikuvitukseen ja otti arvostelussaan
esille Kööpenhaminassa näkemänsä mitättömän mutta
suositun »grönlantilaisen näyttelyn» sekä räikeimpänä esi-
merkkinä meillä »tällaisesta keinottelijasta» Wetterhoff

Aspin, »jonka surullisen kuuluisa 'taiteilija-ura' parhaiten
osoittaa, mihin saakka sisällisesti luovan ja joka hetki uu-
distuvan näkemyksen puute ja mauton maineen tavoittelu
todella voivat viedä».

Melkein halveksiva suhtautuminen selittyi osittain siitä,
että Onerva tiesi näyttelyn järjestetyn erityisesti myyntiä
varten. Hän antoi kuitenkin arvoa päiväntasaajan auringon
tuottamille hehkuvan oranssin ja varjojen tummanvioletin
»silmille miellyttävälle» värisoinnutuksille.⁴¹

Edvard Richterin mielestä näyttelyn 12 pienikokoista
maalausta eivät tarjonneet taiteellisesti mitään uutta tai
mielenkiintoista, ja hänkin päätyi hieman ironiseen ilmoit-
ukseen: »Näitä kuvia on mennyt aika hyvin kaupaksi, niin-
kuin tarkoitus onkin.»⁴²

Arvostelun suhtautuminen Gallen-Kallelan Afrikan kau-
den maalauksiin säilyi myös myöhemmissä yhteyksissä
yleensä varsin kielteisenä. Ruotsalainen kritiikki vuoden
1914 näyttelyssä Tukholmassa oli suorastaan musertava:
»Täällä hallitsee toisaalta harmaan ja ruskean valöörimaala-
ri, toisaalta turistimaalari, joka ottaa afrikkalaiset aiheet
huolettomasti ja pinnallisesti niin kuin useimmat tusina-
maalarit olisivat tehneet.»⁴³ Näin August Brunius, ja Carl
David Moselius sanoi piinallisesti tunteneensa, ettei taitei-
lija ymmärrä omia rajoituksiaan: »Gallén on lopultakin
piirtäjä ja kaikkein vähimmin koloristi. [---] Hänen kol-
oristinen modernisminsa on minun ymmärtääkseni täysin
epäaitoa.»⁴⁴

sin lähikuvia, filmejä romanttisilta safareilta».40 Ja tämän kaksi vuotta kestäneen »lo-manvieton» seurauksena oli entistäkin vaikeampi sopeutuminen sekä kotimaan oloihin että ajan taiteeseen.

3.3. Vaikutuslähteitä Venäjällä ja Ruotsissa

Venäjän taide suuntautui vuosisadan alussa voimakkaasti läntiseen Eurooppaan. Myös uusimmat taiteen suuntauksot Pariisissa saivat nopeasti vastakaikua Pietarissa ja Moskovassa. Vuoden 1905 epäonnistuneen vallankumouksen jälkeen taiteilijain avantgarde tähtäsi yhä painokkaammin reformiin, sekä taiteelliseen että yhteiskunnalliseen.45 Vaadittiin taideakatemian ja museoiden uudistamista, toimenpiteitä taiteen ja kansan lähentämiseksi, mikä kaikki edellytti vanhentuneen poliittisen järjestelmän uudistamista. Pietarissa keskusteltiin kiihkeästi sekä esteettisistä että käytännöllisistä kysymyksistä ja taiteen modernista hengestä, individualismista, vieraantuneisuudesta, mystismistä, taiteesta ja sosialismista jne.46 Kuitenkin vielä 1906 Pariisin syysalengin suuren uutta venäläistä taidetta esitelleen näyttelyyn luettelossa Alexander Benois piti kuvaavana sitä merkillistä asiaintilaa, että silloin vallinnut hirveä kriisi ei lainkaan kuvastunut maan modernissa taiteessa. Tämä osoitti hänen mukaansa venäläisten taiteilijain lähes täydellistä eristyneisyyttä venäläisistä yhteiskuntaluokista yleensä. »Puh-taasti poliittiset liikkeet eivät tavoita unelmien ja puhtaiden ideoiden sfäärejä», hän sanoi.47

Kun Saksaa, erityisesti Müncheniä ja sen ohella Wieniä, vielä ennen vuotta 1904 voitiin jopa pitää Venäjän taiteilijain tärkeimpänä ulkomaisena opintopaikkana, muutos Pariisin hyväksi tapahtui nopeasti seuraavina vuosina, jolloin venäläis-ranskalaiset yhteydet tulivat muutenkin erityisen vilkkaiksi. Suuri venäläisen taiteen näyttely Pariisin syysalengin yhteydessä 1906 oli tehnyt venäläistä taidetta tehokkaasti tunnetuksi Pariisissa, ja ranskalais-

Syyskuun 10.–28. päivinä 1910 nähtiin Ateneumissa nuoren Firenzessä asuneen venäläisen maalarin Alexander von Heyrothin näyttely. Se sisälsi Frosteruksen mukaan harjoitelmia ja Denis'n teorioihin ja väriasteikkoon liittyviä dekoratiivisten somitelmain luonnoksia, van Goghin vai-kutteista kertovia muotokuvia, mm. italialaisesta filosofista Giovanni Papinista, sekä värillisesti hienostuneen kauniita asetelmia ja hyvin moderneja maisemia.53 Kaikesta päätellen tämä oli Suomessa ensimmäinen ja vuoteen 1914 saakka ainoa näyttely, jossa saatiin jonkinlaista suoraa kosketusta uuteen »kokeilevaan» venäläiseen taiteeseen.54

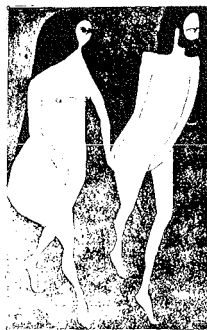
Nimimerkki Boulot kirjoitti avajaispakinassaan: »Siellä oli väriä niin että se huusi. Se suorastaan hoilotti, sillä huuto ei ollut harmonista. [---] Se kuulosti automobiili-trumpettikvartettilta verrattuna M.M:ään tai kinematograafiorkesterimusiikilta Kajanuksen orkesterin rinnalla. [---] N:o 4 esittää venäläistä filosofia, joka onnettomu-dekseen on saanut koleraan. Sairaus värjää hänen kasvonsa kellanvihreänsinipunaisiksi kaameine ultravioletteine ja oranssisine varjoineen. [---] N:o 11 on nimeltään Matema-tiikka. Nähdään korrekkeja soikioita, ympyröitä, suoria vii-voja ja myös joitakin muita vähemmän tavallisia matemaat-tisia kuvioita, hyvin sopusointuisesti järjestettyinä yhden-tekevää taustaa vasten.»55

Oscar Furuhelm näki näyttelyn oheisten pilakuvien arvoisiksi Fyrenissä.56

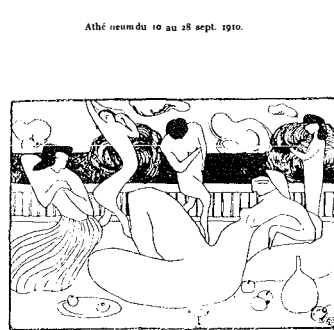
Strengell sen sijaan piti taiteilijan väriaiastia varmana ja Papinin muotokuvaa pisimmälle vietyinä näytteenä tyypil-lisestä venäläisestä värinkäytöstä ja muutenkin nuoresta venäläisestä maalausoulusta, »siitä tietoisesta ja tarkoi-tuksellisesta brutaalisuudesta, jolla se on kääntänyt im-pressionistiset muutosäännöt omalle kielelleen».57

A. v. Heirothin näyttely Fyren 39/17.9.1910 Oscar Furuhelmin piirros

Exposition A. v. Heiroth.



25. Adam et Eve



27. Conte de Mille et Une Nuit.

»Att se glad nt och måla på bara är väl iugen kam. parlden! Och kan man ge så bra uttryck åt en glädje att måla, som v. Heiroth så är det eos lyshighet att måla — simpliment!
Om sedan ett öga är litet lägre än det andra och ett ben går ut från utvein och en arm hö jersig åt rätt håll, så är det bara lappi. Mon Dieu, mau nllar väl inte med passare och liulal beller. Och åt elk, som påstt att frukt inte kan hållas i en skål,

»som står vertikalt, säger man: Till hvad finsv vä klister här i världen? Voila tout!
Hvad afses med att måla? Jo, att pressa färri ur eu tub och smeta den på en duk. Och det kan v. Heiroth. Haa kan till och med göra det licker och med en viss schv-ung. Och hans färger ä vackra och klara.
Alors mes dames et messieurs, au revoir, à l'ex position v. Heiroth!
FuFu.

ta taidetta oli moneen otteeseen nähtävänä Venäjällä. Muun muassa 1908 Moskovassa oli Zolotoje Runon (Kultaisen Taljan)⁴⁸ järjestämä loistelas ranskalaisen taiteen näyttely, joka sisälsi lähes 300 teosta impressionismista fauvismiin sekä lisäksi osaston uutta venäläistä taidetta, ja 1909 toinen vastaavanlainen näyttely, joka käsitti vain ranskalaista fauvismia ja esikubismia sekä kehittyneintä venäläistä modernismia, kuten Pavel Kusnetsovin, Martiros Sarjanin, Mihail Larionovin, Natalia Gontšarovan ja Kuzma Petrov-Vodkinin teoksia.⁴⁹ Uutta ranskalaista taidetta jäi pysyvästi Venäjälle tunnettujen keräilijöiden, Štšukinin ja Morosovin, hankkimina. Ranskalaisia taiteilijoita, kuten Matisse ja Denis, vieraili Venäjällä. »Liioittelematta voidaan sanoa, että kaikki kumoukselliset ilmiöt, mitkä myöhäimpressionismista lähtien oli Ranskan taiteessa pantu liikkeelle – symbolismi, divisionismi, fauvismi ja kubismi – vain vähäisen ajallisesti viivästyen säteilivät Venäjän pääkaupunkimiljööseen ja esiintyivät siellä näkyvämmiin ja paremmin dokumentoituihin kuin itse Pariisissa.»⁵⁰

Suomalaisten taiteilijain suhteet Venäjän kuvataiteeseen olivat tänä aikana ehkä vielä niukemmat kuin silloin, kun Järnefelt ja Rissanen opiskelivat Pietarin taideakatemiassa. Kansalliseen itsepuolustukseen liittynyt eristymistendenssi tuli selvästi esille sekä Pariisin maailmannäyttelyn 1900 että syyssalonin 1908 Suomen osastojen järjestelyn yhteydessä. Kuitenkaan tämä virallisten suhteiden viileys ja jännittyneisyys ei vaikuttanut taiteilijain keskinäiseen toveruuteen. Venäläiset taiteilijat olivat sitä paitsi yleisesti oppositiossa maansa hallitusta ja sen taidepolitiikkaa vastaan ja liittyivät avoimesti myös vallankumouksellisten aatteiden kannattajiksi. He pyrkivät jo tämän vuoksi osoittamaan solidaarisuutta suomalaisia taiteilijoita kohtaan sekä kannatustaan Suomen passiiviselle vastarinnalle. Tämän ajankohdan Suomen taide sai osakseen arvostusta myös Venäjän radikaalien taiteilijaryhmittymien taholta. Suomalaisia taiteilijoita kutsuttiin osallistumaan näiden järjestämiin näyttelyihin esimerkiksi »salonkiin» Odessassa 1909 ja Sojuz Molodežin (Nuorisoliiton) näyttelyyn Pietarissa 1911.⁵¹

Merkittäviä olivat muutamat sellaiset henkilösuhteet kuin Djagilevin ja Enckellin sekä Gorkin ja Gallen-Kallelan.⁵² Pietarin ja Moskovan vireällä taide-elämällä oli epäilemättä oma vaikutuksensa, vaikka mitään huomattavia uuden venäläisen taiteen näyttelyjä ei Suomessa tänä aikana järjestettykään. Vain Alexander von Heirothin näyttely 1910 näyttää välittäneen jonkinlaista kontaktia. Korkeatasoiset venäläiset taidelehdet eivät liioin olleet täällä täysin tuntemattomia.⁵⁸ Siihen nuorten taiteilijain oppositioliikkeeseen, joka oli alkanut Helsingissä 1906, oli mahdollisesti saatu esikuvia Pietarin vastaavista ilmiöistä. Kosketusta Pietariin välittivät myös Taideyhdistyksen piirustuskoulun oppilaille järjestetyt järkeväiset tutustumismatkat sikäläiseen taideakatemiaan kouluun ja Eremitaasin kokoelmiin. Yllättävän vähäistä näyttää kuitenkin olleen esimerkiksi Pietarin merkittävien taide näyttelyjen seuraaminen Suomesta käsin.⁵⁹ Toisaalta Pietarissa asui, työskenteli ja kävi paljon suomalaisia, joten jonkinlaista tuntuunmaa sikäläisiin taidetapahtumiin saattoi eri teitä välittyä.

Ruotsissa perustettiin syksyllä 1907 merkittävä taiteilijayhdistys De unga, jäseninä Konstnärskönsbundetin ns. kolmannen koulun (1905–1908) oppilaita kuten Birger Simonsson, Gösta Sandels, Isaac Grunewald, Einar Jolin ja Leander Engström. Syksyllä 1908 suuri osa ryhmän jäsenistä hakeutui Pariisiin ja siellä oppilaiksi edellisen vuoden lopulla avattuun vapaaseen taidekouluun, jossa Matisse toimi opettajana ja jossa opiskeli myös useita norjalaisia, saksalaisia, venäläisiä, amerikkalaisia ja muita ei-ranskalaisia, mutta ei tietävästi suomalaisia.⁶⁰

De unga -ryhmän ensimmäinen näyttely, joka avattiin Tukholmassa maaliskuun 3. päivänä 1909, ei vielä tuonut mitään erityisen radikaalisti entisestä poikkeavaa esille. Sen todettiin kuitenkin merkitsevän uutta yleistä suuntautumista Pariisiin, missä tänä aikana oli enemmän ruotsalaisia taiteilijoita kuin koskaan aikaisemmin. Ruotsalainen kritiikki asennoitui melko myönteisesti vaikkakin varauksellisesti uusiin vaikutteisiin. Se asetti niiden suhteen odottavalle kannalle ja katsoi sen osoittavan »puhtaan värin despotismin

elävää ilmaisua uusranskalaisessa maalauksessa». Vain jokin viittaus neoimpressionismiin ja Matisseen tehtiin.⁶¹ Vasta seuraavassa ryhmän näyttelyssä 1910 Pariisin opintojen tulokset olivat selvästi nähtävissä, ja kritiikin reaktio oli sen mukaisesti kiihkeämpi, joko puolesta tai – enimmäkseen – vastaan. Ennen tätä sensaationa pidettyä käännekohtaa huhtikuussa 1910 ryhmän vaikutus Suomeen oli satunnaisten yhteyksien varassa, ehkä enemmän Pariisin kuin Tukholman kautta tullutta. Pariisin ruotsalaiset taiteilijat olivat tuttuja monille siellä opiskelleille suomalaisille, joille heidän kauttaan epäilemättä välittyi tietoja fauvistien pyrkimyksistä ja Matisseen akatemiasta.⁶²

Matisse oli tosin muutenkin tänä aikana keskustelun aiheena. Hänen taiteilijamuistiinpanonsa *La Grande Revue*ssä 1908 olivat kaikkien luettavissa, ja hänen ja muiden fauvistien teoksia saattoi nähdä näyttelyssä sekä tiettyjen taidekauppiaiden ja keräilijöiden luona. Niitä samoin kuin erityisesti Cézannen, Gauguinin ja van Goghin teoksia todella varta vasten etsittiin ja käytiin katsomassa – museoissa niitä ei vielä voitu nähdä. Suomalaisista taiteilijoista kävivät niihin tutustumassa ainakin Gallen-Kallela, Finch, Åström ja Alanco, todennäköisesti useat muutkin.⁶³

3.4. Munchin näyttely Helsingissä

Tuskin Pariisin syysalengin 1908 aiheuttama keskustelu oli ehtinyt vaimentua, kun uusi tapahtuma suuntasi suomalaisen taidekritiikin huomion ajan taiteen keskeisiin puheenaiheisiin. Edvard Munchin 34 maalausta ja 66 graafista teosta käsittänyt näyttely avattiin Ate-neumissa heti vuoden alussa, tammikuun 3. päivänä 1909. Näyttely saatiin Suomeen yksityisen toiminnan tuloksena ja sen ansiosta että Munch, joka itse lokakuusta 1908 alkaen oli hoidettavana professori Jacobsenin klinikassa Kööpenhaminassa, antoi marras-joulukuussa järjestää teostensa näyttelyn siikäläisessä Kunstföreningenin huoneistossa.⁶⁴

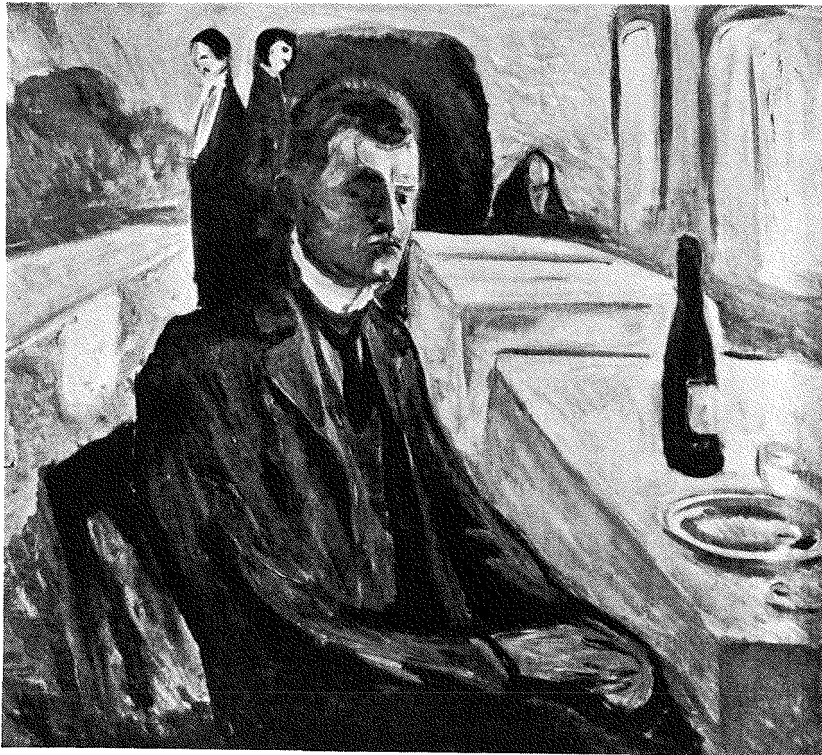
Aloitteen näyttelyn siirtämisestä Helsinkiin teki ilmeisesti Kööpenhaminassa näihin aikoihin asunut Felix Nylund, ja sen käytännöllisenä järjestäjänä oli Suomen Taiteilijaseuran silloinen sihteeri maisteri Torsten Stjernschantz. Suomen Taideyhdistys osallistui näyttelyhankkeeseen myöntämällä 1000 markan suuruisen takuun mahdollisen tappion peittämiseksi. Sekä Kööpenhaminassa että Helsingissä näyttely merkitsi ensimmäistä tutustumista Munchin taiteeseen, vaikka tietoja – ainakin sen aiheuttamista skandaaleista – oli Suomeenkin välitetty.

Felix Nylund informoi helsinkiläisyleisöä näyttelystä ennakolta *Hufvudstadsbladetille* lähettämässään 11.12.1908 päivätyssä uutisessa, jossa hän otaksui siitä tulevan ainutlaatuisen tapahtuman taide-elämässämme: »Edvard Munch on nero aikamme taiteilijain joukossa. Häntä ei voi liittää mihinkään 'kouluun' tai 'suuntaukseen' niine tai näine taideteorioineen. Hän on yksin ja taistelee jumalien kanssa! Hän on mietiskelijä, filosofi, pilkkaaja, ironisti – predikaatit rikollinen ja hullu eivät ole hänelle tuntemattomia – mutta m a l a r i, koloristi hän on ennen kaikkea.»⁶⁵

Stjernschantz puolestaan kirjoitti näyttelystä lyhyen ennakkoesittelyn *Nya Presseniin* muutamaa päivää myöhemmin. Hän korosti siinä Munchin näkyvää osaa modernissa taiteessa: »Vaikeuksien, jopa pilkan ja halveksunnan kautta hänen tiensä on käynyt. Mutta kerran pieni ja valikoitu ihailijaryhmä on alituisesti kasvanut. Ja nyttemmin valtaavat Munchin teokset hänen isänmaassaan Norjassa kunniapaikat kansallisgalleriassa.» Viitatuaan Munchin Berliinin näyttelyyn 1892 ja sen seurauksiin Saksassa hän päätyi ikään kuin varoittaviin sanoihin: »Ja pilkkaajat ovat joutuneet alakyynteen. Kaikkialla tunnettuna Munchin taide viettää riemuvoittoa siellä missä sitä esitetään. Yleisöllemme tarjoutuu siis mielenkiintoinen taidetapahtuma.»⁶⁶

Näyttelyn julkisuudessa saama vastaanotto oli asiallista ja positiivista, osittain innostunutta. Tämä oli sikäli yllättävää, että Munchin teoksia voitiin yhä pitää sekä ilmaisutapansa että aiheittensa vuoksi pahennusta herättävänä⁶⁷, mutta mitään esimerkiksi siveellistä närkästyä tulkitsevia kannanottoja ei julkisesti

Edvard Munch
Omakuuva 1906
110 x 120
Munch-museet, Oslo



näytä esitetyn tämän näyttelyn yhteydessä – vaikka vastikään oli käyty kiihvasta polemiikkia Havis Amandan patsaan säädyllisyydestä.

Päälehtiemme näyttelykriitikki osoitti huomattavan hyvää asiantuntemusta esitellessään Munchin taidetta ensimmäistä kertaa suomalaiselle yleisölle. Myös Munch itse näyttää olleen tyytyväinen Helsingin kritiikkeihinsä.⁶⁹ Niissä pyrittiin erityisesti kartoittamaan Munchin asemaa ajan taiteen kehityksessä. Hänen käännteentekevä merkityksensä 90-luvun radikaalina uranuurtajana tunnustettiin jo varauksetta, ja arvostus oli sen mukaista. Gustaf Strengell piti näyttelyä mielenkiintoisimpana tapauksena pitkiin aikoihin: »– – – vieläpä senkin, joka ei antaudu jokaisen taulun edessä, jonka kritiikki ei läheskään aina ole yhtä mieltä taiteilijan kanssa, täytyy tuntea itsensä imponoiduksi tämän lahjakkuuden nerollisuudesta – niin villistä, niin muinaisaikeisen sankarillisesta tällä näpertelevien pik-

kukykyjen aikakaudella».⁷⁰ Sigurd Frosteruksen arvostelu oli sopusoinnussa hänen oman taidekäsityksensä kanssa, mutta antoi samalla mahdollisimman suuren tunnustuksen Munchin persoonalliselle taiteelle. Arvostelusta voidaan hyvin päätellä, että Munchin ilmaisutavassa oli paljon sellaista, mistä hän henkilökohtaisesti ei suorastaan pitänyt: »[– – –]Taiteilijana Munch elää temperamentillaan. Se estää ja edistää. Niin pian kuin romantiikan ihanteet ovat nousussa, Munchilla on eturivin paikka aikansa maalaustaiteessa. Kun sen sijaan klassisuus virtaa tunnesuuntausten suonissa, silloin norjalainen fantasiinäkijä joutuu tilapäisesti kehityksen kuluessa sivummalle. [– – –]»⁷¹

Heikki Tandefelt liitti arvostelussaan Munchin aikakauden uutta luoviin taiteilijoihin ja piti hänen teknillistäkin kykyään suurempana kuin etevimpien ranskalaisten. Hän korosti erityisesti yleisölle tarjoutuvaa harvi-

naista tilaisuutta perehtyä tähän taiteeseen, jolla oli pysyvä historiallinen arvo. »Ne, jotka Munchin näyttelyyn menevät, heittäköt kaikki ennakkoluulot, unhoittakoot hetkeksi kaikki ennennäkemänsä taulut. Sillä ainoastaan silloin on katsoja puhdas vastaanottamaan hänen taidettaan ja ainoastaan siten voi tuntea sen tuskan tai maailmanääriä hipuilevan riemun, millä hän taideteoksensa ilmoille luo.»⁷² Rolf Lagerborgin artikkeli Arguksessa ei pyrkinyt olemaan varsinaista näyttelykriittiksiä. Se heijasti voimakkaita persoonallisia elämyksiä taiteesta, joka oli täydellisesti ottanut kirjoittajan valtaansa: »Munchilla on lahja hahmottaa tunnepitoiset näkymänsä niin osuvasti, että yleisö pakosta eläytyy kuvattuun tilanteeseen ja sitten tuntee niin kuin hän on tuntenut. Tämän kasautuneen ilmaisevuuden vuoksi, mikä sinänsä on armolahja ylhäältä, mutta mitä tuntijat ehkä pitävät liian kuohuvana, Munch siirtää persoonallisen tunnelmansa vieläpä suureen yleisöön – ja myös sille taide on tarkoitettu.»⁷³

Kun näyttelykokoelma oli läpileikkaus eri kausien tuotannosta, on ymmärrettävää, että kriitikot käsittelivät enemmän Munchin taidetta kokonaisuutena ja sen yleisä merkitystä kuin hänen uutta, ilmaisullisesti ja värillisesti uudistunutta tuotantoaan. Monet arvostelijoiden määritelmät sopivat kuitenkin hyvin luonnehtimaan myös ajankohdan maalaustaiteen ekspressionistisia tendenssejä. Esimerkiksi Frosterus, joka tänä aikana voimakkaimmin oli puhunut toisenlaisen värinkäsityksen, valomaalauksen, puolesta, näki selvästi Munchin maalaukselliset ansiot ajatussisällön takaa: »Se intensiteetti, millä Munch sinkoaa ulos sanottavansa, varjostaa kaikkea muuta. Ilmaisun intensiteetillä, ei sen selkeydellä, hän ottaa katsojan.» Hän mainitsi Munchin varhain Camille Pissarroilta ja neoimpressionisteilta saamat vaikutteet, samoin jatkuneen kosketuksen ranskalaisten koloristien teoksiin, vaikka Saksasta oli tullutkin hänen toinen kotinsa, sekä yhtymäkohdat van Goghiin:

»Sama brutaali voima, sama kuohuva ja villi himo kiduttaa itseään. [– – –] Sammumaton todellisuuden jano ja nälkä teki van Goghista värirunoilijan. Alituinen, koskaan väisty-mätön tuska tuntemattoman edessä pakottaa Munchin an-

tamaan muodon näyilleen. Mutta molemmat he ovat barbaareja, tunneihmisiä ja fantastieja sen selkeän objektiivisuuden rinnalla, jolla heidän gallialaiset aikalaisensa pystyvät pitämään kauneuskäsitteensä kohtuullisuuden leimamina.

Germanismi ja klassismi. Hillitsemätön persoonallinen läpimurto vastakohtaan kulttuurille ja traditiolle. Munch on kärsimyksen ja kärsimisen apostoli. Hän kuvaa kuume-näkyjä: hetkiä, jolloin todellisuus ja uni sulautuvat toisiinsa. Ylimalkainen suoritus kuvastaa sitä kiihkeää tempoa, missä kuvat kulkevat taiteilijan silmien ohi. Näennäisesti epäkypsän eriskummallisuuden takana on sisäinen välttämättömyys.

Munchin nerous ilmenee vaistossa väistää epäolennaisuuksia. Tehkää hänen kuvansa 'valmiiksi' ja 'viimeistelyiksi': niistä tulee teatraalisia ja afektoituja. Ottakaa niistä temperamentin villiys: olemme tyytymättömän arki-ihmisen edessä. Tehkää sisältö selkeämmäksi, läpinäkyvämmäksi: silloin tulee esille lapsellisen nihilismin pohjasakka.

Munch on maalari sormenpäitä myöten. Maalari ja piirtäjä. Hänen teemansa tai maailmankatsomuksensa ei meitä kiinnosta, vaan yksinomaan tapa, jolla hän on onnistunut antamaan yleispätevyttä abnormille: sykkivää, kuohuvaa elämää yksipuolisesti sairaalloiselle.

Vielä kerran saa vahvistuksensa se, että taiteessa herättää hartauden tapa esittää esine; keskenään erilaiset idea-assosiaatiot, jotka syntyvät katsojassa, ovat pääasiassa katsojan, ei taiteilijan, omaisuutta. Värien yhteissointi ja piirustuksen rytmi antavat Munchin maalaukselle sen kantavat siivet.»⁷⁴

Vaikka Frosterus siis antoiikin täyden arvon Munchin mestaruudelle, hänen sympatiansa ei ensisijaisesti suuntautunut juuri tällaiseen tunnepitoiseen »germaaniseen» tai »barbaariseen» taiteeseen, vaan nimenomaan »gallialaiseen» kohtuullisuuteen, klassiseen kulttuurin ja tradition kunnioittamiseen. Mutta miten hyvin hän toisaalta pystyi tulkitsemaan ekspressionistista maalausta, käy ilmi jo hänen käyttämistään sanonnoista kuten »ilmaisun intensiteetti» tai »sisäinen välttämättömyys», joka vasta vähän myöhemmin tuli tunnetuksi Kandinskyn Über das Geistige in der Kunst -teoksessa käyttämänä keskeisenä käsitteenä.⁷⁵

Frosteruksen tavoin Gustaf Strengell kiinnitti huomiota viiva- ja väri-ilmaisuun ennen kuvasisältöä; esimerkiksi sellaisella maalauksella kuin Dagen efter hän sanoi 80-luvulla nuorten rabulistien halunneen korostaa oppositiotaan vanhan koulun idealistista kaunomaalausta vastaan. »Mutta vuodet ovat kulu-neet, emmekä enää fanaattisessa totuuden kertomisessa quand même näe taiteen tehtä-

vää. Se mikä kannattaa kyseessä olevaa maalausta, on sen kaunis koloriitti. [– – –] Keskeellä naturalismin keskikesää Munch osoittaa eteenpäin toisia aikoja kohden.» Muotokuvista hän asetti ensi sijalle näyttelystä Ateneumin kokoelmiin ostetun Gustav Schieflerin muotokuvan (1908), joka »on maalattu todellisella furialla, erittäin eloisa, ilman ja valon ympäröimä siinä määrin, että siluetti jo näyttää melkein liian heikosti koossa pysyvältä. [– – –] Yhteen aikaan oltiin taipuvaisia näkemään norjalaisen taiteilijan teosten läpikäyvissä ideissa maalarin suuruus. Mutta myös sille joka tarkastelee Munchin tuotantoa puhtaasti maalaustekniseltä näkökannalta hänen suuruutensa on kiistämätön. Piirtäjänä hänellä on viiva täysin hallinnassaan, ja väreissä hän ei ole mitään vähempää kuin nerokas.»⁷⁶

Heikki Tandefelt katsoi Munchin ja muiden 90-luvun oppositiomiesten avanneen symbolismin kautta tien »uuteen, vapaaseen ja yksilölliseen taiteeseen. [– – –] Vasta viime aikoina, parina viime vuonna, on Norjassa alettu ymmärtää, mikä ääretön merkitys koko pohjoismaiselle taiteelle tällä rääkätyllä, pannaanjulistetulla ja maanpaossa elävällä Edvard Munchilla on.»⁷⁷ Huomautus Munchin pohjoismaisesta merkityksestä oli erityisen osuva tässä yhteydessä, sillä juuri tämä näyttelykierros (Kööpenhamina – Helsinki – Kristiania – Bergen 1908–1909) sai aikaan »Munchkuumeen» nuoren radikaalin taiteilijapolven keskuudessa Tanskassa ja Suomessa ja vakiinnutti hänen asemansa myös Norjassa. Vasta vuoden 1913 Munchin näyttelyt Tukholmassa ulottivat samantapaisen vaikutusaallon Ruotsiin.⁷⁸

Munchin maine sensaatio- ja oppositiotaiteilijana oli jo sinänsä omiaan vetoamaan nuoreen maalaripolveen, mutta välitön kosketus hänen taiteeseensa näyttää merkinneen erittäin voimakasta elämystä monille heistä. Se antoi tukea niille ekspressiiviseen maalauksellisuuteen tähänneille pyrkimyksille, jotka eivät tähän mennessä olleet löytäneet selkeitä ilmaisumuotoja. Munchin näyttely täsmensi käsityksiä tämän suuntauksen mahdollisuuksista ja osoitti, ettei sitä enää voinut tulkita vain impressionismia seuranneeksi värin uudistukseksi, vaan että sillä oli oma, pikemmin-

kin vastakkainen luonteensa. Tanskan nuorten taiteilijain reaktio Kööpenhaminan näyttelyn jälkeen oli vastaavanlainen, ja siitä kantautui myös tietoja Suomeen erityisesti tanskalais-suomalaisia suhteita välittäneen Felix Nylundin kautta. Tiedämme Victor Westerholmin vieraillessaan Kööpenhaminassa 1909 tutustuneen Munchia ihailleen nuoren polven taiteilijoihin ja heidän näyttelyynsä. Hän sai sen vaikutelman, että Munch oli Tanskassa samalla tavoin muotia kuin meilläkin.⁷⁹

Tanskalaisen J. F. Willumsenin vaikutukseen Munchin ohella on joskus viitattu, mutta se näyttää olevan paljon vaikeammin todennettavissa.⁸⁰ Tanskassa hän ei muodostanut mitään koulua, vaikka yksityiset taiteilijat saivat häneltä vaikutteita. Suomessa voitaneen yhtyä ruotsalaisen Gösta Liljan käsitykseen: »Hänen merkityksensä oli toisella tasolla; hänestä lähti impulsseja häikäilemättömään persoonallisuuden ilmaisuun. Lähinnä tällä suunnalla hänen vaikutuksensa toteutui myös ruotsalaisten taiteilijain keskuudessa.»⁸¹

Eri tahoilta tuli tänä aikana tosin erilaisia mutta samansuuntaisia vaikutteita, joita voidaan tulkita osoituksiksi laajan ekspressionistisen tendenssin olemassaolosta. Vähitellen nämä vaikutteet alkoivat yhtyä uudeksi taidesuunnaksi, jonka piirteitä oli yhä enemmän havaittavissa myös Suomen taiteessa.

3.5. Ekspressionismin enteitä Suomessa

Magnus Enckellin ja Pekka Halosen kevätkauden lopulla 1909 pitämät näyttelyt olivat Munchin näyttelyn jälkeen ne kotimaiset tapaukset, jotka olivat omiaan rohkaisemaan yhä selkeämpään ja varauksettomampaan väriasteikon uudistamiseen. Taiteilijain syysnäyttelyssä muutos oli jo melkein kautta linjan nähtävissä. Frosterus kirjoitti: »Tämän vuoden syyssalongin erottaa edellisestä ilmeinen pyrkimys väriin, mikä tulee näkyviin Gallen-Kallelasta nuorimpiin, Oinoseen, Ollilaan, Colliniin. Niin todella ilahduttavia kuin

Mikko Oinonen
Torikuva Pariisista 1908
115 x 165
Kokoelma Wulff
Kauniainen

nämä merkit ovatkin, ne toisaalta osoittavat, miten vaikeasti hallittava väriprobleemi on ja miten kehittynyttä silmää ja varmaa kättä tarvitaan, jottei piirustusta eikä muotoilua uhrataisi pyrkimyksessä puhtaampaa värinkäytöstä kohden.»⁸²

Gallen-Kallela oli lähettänyt Pariisista näyttelyyn kaksi suurta maalausta, Kevät (Venematka) ja Hauki (Iso hauki), jotka olivat olleet siellä näytteillä kevään Champ-de-Mars-salongissa. Ludvig Wennervirta totesi Keväessä selvän »pyrkimyksen valomaalaukseen»: »Emme näe enää eheitä väripintoja, kuten aikaisemmissa maalauksissa, vaan taiteilija näyttää ruvenneen sovelluttamaan värienjakamisteoriaa. Päävärit, violetti ja oranssinpunainen muodostavat harvinaisen mutta hurmaavan värisoinnun.»⁸³ Toisessa yhteydessä hän mainitsi, että maalausta täytyy katsoa vähän kauempaa, ennen kuin väripilkut sulautuvat toisiinsa ja värit säilyvät puhtaampina ja kirkkaampina.⁸⁴ Strengell oli pettynyt kuvan »populaari-makeasta», teatraalisesta ja sentimentaalaisesta kalevalaisesta aiheesta, mutta piti teosta silti värirunoelmana, jolla ei ollut monta vastinetta meidän taitteissamme. Hän kiinnitti huomiota entisestä poikkeavaan pastellimaiseen, kevyistä vetäisyyksistä koostu-

vaan, Renoir'ta muistuttavaan maalaustapaan. Toisessa Pariisissa viimeistellyssä, Hauki-nimisessä Kalevala-aiheisessa sommitelmassa taiteilijan uudistuspyrkimykset saivat jokseenkin yksimielisen tuomion, muun muassa raakojen värien ja kirjallisen aiheenkäsittelyn vuoksi. Strengell jopa sanoi nyt tulleen epäroiväksi ja saaneensa ensimmäistä kertaa Gallen-Kallelan maalausten edessä vaikutelman »ei sisäisestä välttämättömyydestä vaan mielivaltaisuudesta».⁸⁵ Frosterus katsoi taiteilijan vielä liikkuvan »tuntemattomilla vesillä».⁸⁶ Mainituilla kahdella teoksella Gallen-Kallela tiedotti uudistumisestaan kotimaahan, mutta vähän niitä myöhemmin Pariisissa valmistuneet maalaukset – Aallottaria (Vellamon neidot), Hiihtäjät ja Auringonlasku – hän Afrikkaan lähtiessään varasi Pariisiin syyssalonkia varten.⁸⁷ Sen vuoksi nämä ikään kuin fauvismien väriloiston kanssa kilpailemaan tarkoitettut maalaukset tulivat Suomessa tunnetuiksi vasta hänen näyttelyssään Ateneumissa 1913.

Nuorista maalareista ei arvostelijoilla ollut paljon sanottavaa. Siitä sukupolvesta, joka oli päättänyt Ateneumin opintonsa 1903–1906 vaiheilla ja jonka keskuudessa oli ilmennyt tavallista voimakkaampaa sekä kapinointia

Mikko Oinonen opiskeli Pariisissa 1908–1910 ja työskenteli eri akatemioissa »jos jonkin nimisen professorin oppilaina» yksityisen mesenaatin Uno Staudingerin ja apurahojen turvin.⁸⁸ Ensimmäiset matkan tulokset nähtiin vuoden 1908 syysnäyttelyssä.

Gustaf Strengellin tietynsuuntaiset odotukset käyvät selvästi ilmi hänen arvostelustaan Oinosen Suomeen 1908 lähettämistä teoksista, joiden joukossa oli oheinen suurehko henkilösommitelma: »Oinonen tuo opintomatkaltaan Pariisista kotiin joukon maalauksia, niin vähän pariisilaisia kuin mahdollista – jollei ehkä voida aavistella vähän Daumier'ta hänen proletaarityypeissään vihanneskauppiaan pöydän ympärillä. Sommittelu on ainakin kyseisessä maalauksessa mitä kömpelöin ja väri luotaantyöntävän likainen ja raaka.»⁸⁹

Kaksi vuotta myöhemmin, kun Oinonen piti ensimmäisen oman näyttelynsä Libertyssä, Frosterus kiitti erityisesti hänen sommitteluaan, »hänen erittäin huomattavaa kykyään yhdistellä ja tasapainottaa massoja», samoin kuin hänen maalauksensa elävyyttä ja värillistä puhtautta.⁹⁰

Jalmari Ruokokoski
Varieteelaulajatar 1909
Ingjald Bäcksbacka
Helsinki



vanhemman polven taiteilijain hegemoniaa vastaan että pyrkimystä taiteelliseen uudistumiseen, olivat useat nyt ensimmäisillä ulkomaanmatkoillaan. Pariisissa olivat vuoden 1908 aikana Alvar Cawén, Marcus Collin, Mikko Oinonen, Yrjö Ollila ja Werner Åström, ja vuoden 1909 syksyllä sinne matkusti Tyko Sallinen. Jalmari Ruokokoski ja William Lönnberg pistäytyivät kesällä 1909 Hampurissa. Näiden taiteilijain pyrkimyksiä kritiikki ei vielä tähän aikaan tunnistanut miksikään muusta poikkeavaksi uudeksi suuntaukseksi, vaan ylimalkaan lupaavaksi alkuvaiheeksi asiaankuuluvine jäljittelyineen ja heikkouksineen. Taideyhdistyksen kevätnäyttelyssä 1909 arvostelijat kiinnittivät huomiota Ruokokosken suuriin maalauksiin Työläisiä ja T. S:n muotokuva, joiden Frosterus totesi osoittavan todellista lahjakkuutta, »vaikka ne myös vielä todistavat taiteilijan kyvyttömyyttä päästä tarkoittamaansa päämäärään». Sigrid Schamanin »melkein miehekkään kiinteän ja kullikkaan maalauksen» väreissä Strengell näki Thesleffin, Frosterus Munchin vaikutusta.⁹¹

Ruokokoski piti välittömästi Hampurin matkansa jälkeen Libertyssä ensimmäisen oman näyttelynsä. Siinä hän esitteli etupäässä varieteetaiteilijoista maalaamia kuvia, il-

meisesti hyvin epätasaisen kokoelman luonnosmaisia, osittain Toulouse-Lautrecin, osittain Munchin inspiroimia voimakkaita maalauksia. Niiden selvästi ekspressionistinen, hiomaton ilmaisutapa teki »sangen epäsympaattisen vaikutuksen», ja raat värit ja luonnosmaisen huoleton suoritus saivat Wennervirran »letkauttamaan» myös aiheista: »Näyttää siltä kuin olisi taiteilija käyttänyt opiskeluaikansa Saksassa etupäässä varieteitten tutkimiseen. Sillä lukuunottamatta muotokuvia ja muutamia maisemia, esittävät maalaukset miltei yksinomaan enemmän tai vähemmän alastomia varieteelaulajattaria ja tanssijattaria.»⁹² Mutta silti kirjoittaja arvioi Ruokokosken kyvykkääksi maalariksi. Frosterus nimitti yllättävän positiivisessa kritiikissään sitä vaikeasti määriteltävää »jotakin», mikä näissä rytmisen kokonaisuuden kannalta hallituissa maalauksissa oli – »liioitteluista ja mauttomuuksista huolimatta, jotka hyvin voi panna nuoruuden tiliiin» – tyyliksi.⁹⁵ Wenner-



Jalmari Ruokokoski
Pariisilainen tori 1910
 Ingjald Bäcksbacka, Helsinki

virta mainitsi Ollilan teosten muotojen kulmikkuudesta ja värinen kovuudesta ja totesi hänen ja Oinosen osoittavan »pyrkimystä valomaalukseen».⁹⁶

Sikäli kuin edellä mainituissa tapauksissa nuorten taiteilijain maalaukset liittyvät ekspressionistisiin tavoitteisiin – kuten ainakin Ruokokosken teokset liittyivät – arvosteluissa saatettiin tänä aikana väliin tarkastella niitä esimerkiksi neoimpressionistisen valomaalauksen heikosti onnistuneina yrityksinä, sillä useimmat kriitikot ja ilmeisesti myös taiteilijat tunsivat ajankohdan uusia kuvataiteellisia tendenssejä vielä sangen yksipuolisesti. Frosterus oli tosin Valomaalaus-artikkelissaan ottanut huomioon uuden maalaustaiteen kaksi kehityslinjaa, mutta käsitellyt niistä vain toista, neoimpressionismiin pohjautuvaa. Toisaalta taiteilijain yritykset ekspressionistiseen suuntaan olivat tässä vaiheessa todella vasta alullaan, joten niihin kohdistettu negatiivinen kritiikki oli ainakin sikäli perusteltua. Yleisesti

voidaan sanoa, että arvostelijat meillä käsitelivät vielä 1909 ja sen jälkeenkin värin käyttöön ja väri-ilmaisuun liittyviä erilaisia uusia pyrkimyksiä varsin yleisesti yhtenä jäsenymättömänä kokonaisuutena.

Ellen Thesleffin persoonallinen väritaide näyttää tässä vaiheessa tuntuneen arvostelijoista jollakin tavoin oudolta ja vaikeasti tulkittavalta. Frosterus antoi sille kyllä täyden arvostuksen: »Eräällä kunniapaikalla riippuvat – oikeutetusti – Ellen Thesleffin lyyriset väripurkaukset, aiheineen Rivieralta ja Italiasta, hienoja, yksilöllisiä, vaikutukseltaan hyvin hallitusti ja varmasti olennaisimpaan rajoitettuja.»⁹⁷ Strengell suhtautui vielä varauksin tähän »Italiassa omaksuttuun maalaustapaan», jossa hänen mielestään oli hieinan maneeria, kun se liittyi puupiirroscopyliin ja salli tiettyjä öljymaalaukseen soveltumattomia vapauksia. Pieni stafliakuva ei hänestä sovinut tällaisen ornamentaalisen piirustustavan käyttämiseen. Hän ei kuitenkaan voinut kieltää pienten maalausten erikoista, varsin-

kin värillistä viehätystä, mikä perustui emalimaiseen värinkäsittelyyn sekä harmaansinisen-violetin-helcänvihreän sävyihin.⁹⁸ Wennervirta ei saanut niihin lainkaan otetta: »Sanottakoon niiden taiteellisesta arvosta mitä tahansa, niin kyllä niiden [– – –] metallintuntuiset värit vaikuttavat sangen vieroittavasti katsojaan. Ja tuntuupa kuin ne läheltä hiipaisivat luvallisen äärimmäistä rajaa.⁹⁹ »Luvallisen rajalla» kirjoittaja todennäköisesti tarkoitti esittävän kuvan selvyyttä, mikä tässä hänen mielestään oli uhattuna väri-ilmaisuun keskittymisen vuoksi.

Vain vähän Akseli Gallen-Kallelaa ja Pekka Halosta nuoremman Ellen Thesleffin maalaus oli todella tässä vaiheessa kehittynyt poikkeuksellista tietä. 1890-luvun symbolististen kautensa herkästä ja pehmeästä harmaansävyisestä maalauksesta hän siirtyi vähitellen

aktiivisempaan väriasteikkoon, ja 1906 hän asetti Taiteilijain syysnäyttelyssä esille ryhmän maalauksia, joissa hän uudella tavalla oli kiinnittänyt huomiota värien koloristisiin ominaisuuksiin. Tämä kolorismi oli alun alkaen luonteeltaan toisenlaista kuin se, mikä impressionismin ja neoimpressionismin pohjalta lähtien teki tuloaan Suomen maalaustaiteeseen. Thesleff oli jo symbolistina poikkeusilmiö, »luminismin» ja »maalauksellisen symbolismin» edustaja¹⁰⁴, jolle oli ominaista valon tulkitseminen yhtenäisenä diffuusina pintana, jossa kaikki sulautui pehmeään valohämyyn. Välvivaiheen jälkeen – syysnäyttelyssä 1903 hänen kokoelmaansa pidettiin kirjavana ja murrosta kuvastavana – hän 1905–1906 päätyi teoksiin, jotka lopullisesti osoittivat hänen lähteneen uudelle tielle. Maalauksissa Aurinkoa, Lukemista ja Tyttöjä (kaikki vuodelta

Jalmari Ruokokoski
Sirkusakrobaatteja 1911
61 x 42
Ingjald Bäcksbacka. Helsinki

Jalmari Ruokokosken maalarin ja ennen muuta henkilökuvaajan luontumukset todettiin varhain ja viimeistään hänen ensimmäisen oman näyttelynsä yhteydessä, jonka hän lokakuun alussa 1909 järjesti Libertyn taideasioimistossa. Edellisen kevään Taideyhdistyksen vuosinäyttelyssä hän oli herättänyt Strengellin ja Frosteruksen huomiota muun muassa suurella sommitelmallaan Työmiehiä (Signe ja Ane Gyllenbergin kokoelma, Helsinki). Välillä kesän aikana tehdyn Hampurin matkan tuloksia olivat hänen ensimmäiset varieteelaiheensa, joukossa ekspressionistinen Varieteelaulajatar.

Ratkaiseviksi Ruokokoskelle olivat kuitenkin tulleet jo saman vuoden alussa Ateneumin Munch-näyttely sekä kohta sen jälkeen Libertyssä nähdyt Toulouse-Lautrecin ja japanilaisten puupiirosten näyttelyt. Niiden välittömästi ilmenneet vaikutteet näyttivät hänellä vain vahvistuneen 1910 tehdyn Pariisin matkan aikana, ja vaikka myös fauvismin vaikutus on ilmeinen joissakin matkalla maalatuissa vaalean värikkäissä teoksissa, esimerkiksi Pariisilaisessa torissa, sitä eivät kriitikot mainitse. Libertyssä tammikuussa 1911 pitämässään näyttelyssä hänen ei havaittu paljon muuttuneen. Yhtymäkohdist Munchiin puhuttiin eri teosten yhteydessä, ja Kasimir Leino viittasi ehkä hyvinkin osuvasti koko taustaan halutessaan sivuuttaa »raukeat, kalpeat, japanilaistuneet pariisilaiskokotit, joiden ihonväri näyttää lainatun Edv. Munchilta». Richterin mukaan Ruokokoski oli vallaton boheemiluonne »joka leikkii taidelahoillaan». ⁹⁴ Maalaus Sirkusakrobaatteja on vielä tehty Toulouse-Lautrecin pariisilaiseen henkeen.





Ellen Thesleff
Tytöt niityllä, 1906
59 x 60
Bäcksbäckan kokoelma
Helsingin kaupunki

Jo Roomassa 1904–1905 syntyneissä Ellen Thesleffin teoksissa ja luonnoksissa näkyi pyrkimystä tietynlaiseen visionääriin synteisiin, vapautuneeseen, ekspressiiviseen ilmaisuun. Kesällä 1905 Venetsiassa tehdyn silta-aiheisen maalauksen voidaan sanoa edustaneen meillä uutta suuntausta värikkäisessä ja valon tulkinnassa.¹⁰⁰ Koloristisesti Thesleffin Italiassa maalaamat teokset poikkesivat jyrkästi ympäristöstään vuoden 1906 Taideyhdistyksen kevätnäyttelyssä. Strengell nimitti niitä »ilotulitusmaisen räiskyviksi» ja katsoi niiden tuovan uuden piirteen siihen asti aran ja sulkeutuneen taitelijan tuotantoon.¹⁰¹

Seuraavana kesänä Thesleff maalasi Ruoveen Muroleella, ja syksyllä hän lähetti Taiteilijain näyttelyyn vauhdikkain värein ja voimakkain kontrastivärein tehtyjä maalauksia, muun muassa teokset Lukuhetki (I. Bäckbacka, Helsinki) ja Tytöt niityllä. Etelän lämpöä Suomen maalaustaiteesta näihin aikoihin kaivannut Gustaf Strengell oli ihastunut: »Ja Ellen Thesleff, jonka maalauksessa pohjoinen usva niin kauan on häilynyt, miten hänen taiteensa onkaan etelän auringonkimalluksesta saanut uusia ja loistavia värejä. Miten näistä varmuudessaan niin yläväistä teoksista kajahtaakaan puhtaasti etelämainen optimismi. Niiden olemus on täysin romanttinen, ilman jälkeäkään pohjoisesta surumielisyydestä...»¹⁰²

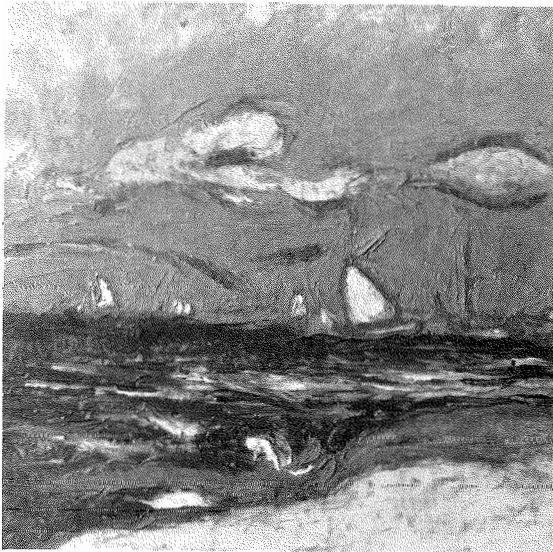
Thesleffin tämän ajan teokset liittyivät hyvin omalaatuisella tavalla varhaiseen fauvismiin ja ekspressionismiin. Niiden irrallisuus tuli esille myös silloisista arvioinneista, ja Frosterus aavisteli niiden laajempia yhteyksiä: »Ellen Thesleffin säteilevät näyt – ajatus johtuu etsimättä Kandinskyyn – loistavat kuin lasimosaiikki-ikkuna ympärillä riippuvien maalausten muodostamasta harmaasta muurista. Taiteilijaei esitä meille mitään satumaisia, vaan aivan yksinkertaisesti arkista luontoa käsitettynä kaikilla aisteilla – eikä vain silmiin kuvastavana.»¹⁰³

1906) hän käytti intensiivisiä vihreitä, keltaisia ja violetin sävyjä, palettiveitsitekniikkaa ja voimakkaan ekspressiivistä liikettä ilmaisevaa maalaustapaa.¹⁰⁵ On ymmärrettävää, että häntä meillä voitiin pitää »impressionismin äärimmäisen tehostetun väriasteikon rohkeana kannattajana».¹⁰⁶ Frosterus puhui sen sijaan »loistavista näyistä», teoksista jotka »etsimättä johtavat ajatukset Kandinskyyn».¹⁰⁷

Rinnastus Kandinskyyn tuntuu yllättävältä sikäli, että Kandinsky ei tuohon aikaan vielä ollut taiteilijana kansainvälisesti kovin laajalti tunnettu eikä Ellen Thesleffillä tiedetty olleen kosketusta häneen. Toisaalta viittaus on sikäli ymmärrettävä, että Suomen Taideyhdistyksen kevätnäyttelyssä 1906 oli nähty 12 Kandinskyyn teosta, jotka hän oli lähettänyt näyttelyyn Münchenistä. Myös on mahdollista, että Thesleffillä oli jonkinlainen välillistä yhteyttä Kandinskyyn vuonna 1904.¹⁰⁸ Oleskellessaan sisarensa ja veljensä luona Münchenissä kesäkuussa 1904 hän perehtyi kaupungin museoihin. Kesäkauden hän maalasi



Ellen Thesleff
Maisema Toscanasta 1907
20 x 21
Martti Airio, Helsinki



Ellen Thesleff
Forte dei Marmi 1909
21 x 21
Ingjald Bäcksbacka
Helsinki

Ellen Thesleff asui syksystä 1906 syksyyn 1909 Italiassa, talvikaudet Firenzessä, kesät rannikolla Forte dei Marmisssa. Tänä aikana hän teki muun muassa yhteistyötä Gordon Craigin kanssa osallistuen tämän perustaman teatterilehden The Maskin suunnitteluun ja kuvittamiseen. Lehden ensimmäistä numeroa varten hän teki useita puupiirroksia, ja syksystä 1907 alkaen hän valmisti runsaasti myös muita yksi- ja monivärisiä miniatyyrikokoisia puupiirroksia. Teknisiä vaikutteita hän sai Craigilta ja vanhoista puupiirros-laatoista, joita hän tutki museoissa. Keväällä 1909 hän teki helsinkiläisen johtaja Liliuksen pyynnöstä piirrokset Firenze-aiheista puupiirrosalbumia varten. Sen suunnittelussa avustivat Craig ja hänen ruotsalainen ystävänsä kuvanveistäjä Edvard Waller.¹¹⁴

Libertyn huoneistossa joulukuussa 1908 pidettävää näyttelyään varten Thesleff lähetti Firenzestä joukon maisemamaalauksia. Ne olivat, kuten Strengell määritteli, palettiveitsellä tehtyjä pienikokoisia neliömäisiä ja hyvin omalaatuisia, syventymistä vaativia teoksia, jotka vahvistivat kaksi vuotta aikaisemmin alkaneen muutoksen merkinnän »uuden kappaleen alkua» taiteilijan tuotannossa. Niissä ei pyritty realistisesti tyydyttävän kuvauksen luomiseen, vaan »muodon ihanteellisuuteen, jossa tietyillä kauniisti piirretyillä kaarilla ja värimassojen tasapainottamisella halutaan antaa suurempi nautinto kuin uskollisella luonnon kopioimisella on mahdollista». Menetelmän teho ilmeni Strengellin mukaan täysin selkeänä erityisesti pienissä kuvissa: Väriin hän totesi uusissa kuvissa yleensä hillityksi ja kuitenkin voimakkaaksi. Hallitsevana oli syvä ja soiva sininen, jota vasten ruskean- tai vihreänvioletti, ruusunpunainen ja vihreä taittuivat.¹¹⁵

Tirolissa. Sisarensa välityksellä hän tutustui ruotsalaiseen taidemaalariin Carl Palmeen, joka oli ollut Kandinskyn 1901 perustaman maalaus­koulun Phalanxin oppilaana ja myös sen esimiehenä sekä sen jälkeen jonkin aikaa Phalanxin näyttelytoimikunnan sihteerinä. Thesleff tapasi Palmen vielä usein 1904 oleskellessaan Firenzessä ja Roomassa ¹⁰⁹, joten on mahdollista että hänen kauttaan siirtyi vai­kutteita Kandinskyn maalaustavasta.

Firenzessä Ellen Thesleff ystävystyi sitä paitsi 1906 teatterin uudistajana tunnettuun englantilaiseen maalariin ja graafikkoon Gordon Craigiin, jolla oli myös yhtymäkohtia Kandinskyyn.¹¹⁰ Craig sai Thesleffin aloitta­maan puupiirrostuotantonsa 1906. Heidän yhteistyönsä oli jonkin aikaa hyvin läheistä, ja Craigin vaikutus Thesleffiin oli ilmeinen mutta lopulta melko vähäinen.¹¹¹ Yhteyttä Kandinskyn kanssa voidaan lähinnä havaita Thesleffin pelkistävässä ilmaisussa tai hänen tähän aikaan omaksumassaan tavassa luonnostella aiheita pelkällä palettiveitsellä.¹¹² Ellen Thesleffin kehitys tässä vaiheessa kulki erilaisia teitä kuin suomalaisten maalarien yleensä. Hän kuului jo kypseneeseen ikäpolveen, mutta varhaisemmin kuin nuoremmat kollegansa hän jo vuoden 1906 vaiheilla liittyi ekspressionis­mille ominaiseen väri-ilmaisuun. Aiheelli-

sesti häntä on pidetty jopa »Suomen ensimmäisenä ekspressionistina».¹¹³

Seuraavina vuosina, 1906–1909, Italiassa aluksi palettiveitsellä, myöhemmin myös si­veltinellä maalatuissa pienikokoisissa maisemissa värinkäyttö muuttui vähitellen ohuem­maksi ja tyyppilliset siniset, vihreät, keltaiset ja puna-violetit sävyt herkem­miksi. Toscanan maisemassa (1908, Ateneum) suoritus on iskevän vauhdikasta, mutta toisinaan ilmaisu keskittyy pehmeän koloristiseen väriarvojen hio­miseen. Sommittelun voi yleensä määritellä impressionistisesti rajatuksi »kappaleeksi luontoa». Joissakin 1910 maalatuissa teoksissa sen sijaan, esimerkiksi Ateneumin Taide­museon kokoelmiin kuuluvassa Koristeelli­sessä maisemassa tietoinen pyrkimys dekora­tiiviseen jäsentelyyn luo kuvakompositioita, joiden heleä asteikko ja vähän täplämäinen tekotapa lienevät Denis'n inspiroimia. Thesleffin ilmaisutapa liittyi siten selvästi ajan yleis­iin puhtaana värin tendensseihin mutta pysyteli toisaalta omalla intiimin runollisella alueellaan. Tämä hienostunut kolorismi ei vai­kuttanut laajalti, mutta sillä oli merkitystä ainakin Thesleffin ystävälle ja hengenheimolai­selle Magnus Enckellille hänen kamppailles­saan värinuudistuksen ongelmien parissa.

Lähdeviitteet

3. Värin ja ilmaisun linja 1906–1909

¹ Encyclopedia of Painting 1955: Post-Impressionism. – Frosterus käsitteli tätä kaksijakoisuutta väri­ilmaisun kannalta asettaen vastakkain neoimpressionismin ja kaikki kolme »suurta», van Goghin, Gauguinin ja Cézannen. Cézanne liittyikin 1907 lähtien erittäin keskeisenä tekijänä juuri jälkimmäisen eli fauvistis-ekspressionistisen linjan vaikuttajiin.

² Myers 1969: Postimpressionism. – »By 1907 most of the important postimpressionists had died, and with the first manifestations of cubism, postimpressionism as a vital force had ended.»

³ Bell 1914, s. IX. – »--- the word was invented later

by Mr. Fry, which makes me think a little hard that the more advanced critics should so often upbraid him for not knowing what 'Post-Impressionism' means.»

⁴ Osborne 1970, s. 900. – Lontoon ensimmäisessä post­impressionistien näyttelyssä 1910–1911 oli runsaasti van Goghin, Gauguinin ja Cézannen teoksia, mutta vain muutama Seurat'n ja Signacin. Toisessa näyttelyssä 1912 jälkimmäiset eivät olleet lainkaan mukana, mutta Picasso ja Braque olivat. Roger Fry'n kirjoitta­man esipuheen mukaan tämän näyttelyn teoksille oli ominaista »selvästi klassinen henki», ja hän esitti sa­massa yhteydessä sen myöhemmin usein toistetun, mm. Paul Kleen esittämän ajatuksen, että taiteen tarkoitus­ena ei ollut jäljitellä luonnon muotoja vaan luoda muotoa.

⁵ Arnold 1966, s. 9, ja Jenny Lilja 1972, s. 195–196, mukaan käsitteitä ekspressionismi ja ekspressionisti käytettiin maalaustaiteen alalla Englannissa jo 1800-luvun puoli-

- välissä ja Pariisissa erään näyttelyn yhteydessä 1901, mutta yleiseen käyttöön ne tulivat vasta 1911 lähtien.
- ⁶ Ruotsiin ja Suomeen ekspressionismi-käsitteen lanseerasi ruotsalainen taidekriitikko Carl David Moselius artikkelillaan Impressionismi ja ekspressionismi, joka julkaistiin Dagens Nyheterissä 20.3. ja Helsingin Sanomissa 2. 4. ja 5.4. 1911. Moselius piti ekspressionismia vaihtoehdoisena, postimpressionismin kanssa samaa taidesuuntausta ilmaisevana käsitteenä, kuten käy ilmi hänen olettamuksestaan, että jälkimmäinen nimitys jäisi lopulliseksi, mutta – jotta suuntauksen vastakohtaisuus impressionismin nähden tulisi esille – hän halusi kutsua sitä ekspressionismiksi. Tässä hän ilmoitti yhtyvänsä englantilaisen kriitikon A. Clutton-Brockin esittämään käsitykseen (The Post-Impressionists, The Burlington Magazine No. XCIV Vol. XVIII January 1911, s. 216–219): »--- to distinguish them [the Post-Impressionists] from the Impressionists we might, perhaps, call them Expressionists, which is an ugly word, but less ugly than Post-Impressionists». – Postimpressionismi-käsitteen varhaiseen esiintymiseen Suomessa lienee osaltaan vaikuttanut Jens Thiis esitelmällään Norjan taiteen näyttelyn yhteydessä Helsingissä maaliskuussa 1911, jossa hän käsittelee Norjan nuoren polven maalaustaidetta. Ainakin A. M. Tollet käytti tätä käsitettä välittömästi esitelmän jälkeen näyttelyn arvioinnissaan (Hbl 12.3.1911) ja esitti myös tämän »suuntauksen» luonnehdintaa.
- ⁷ Ruin 1923, s. 28.
- ⁸ Ekspressionismi-termin yleistymiseen vaikutti myös sen yhteys Henri Matissen »ohjelmanjulistukseen» vuodelta 1908, joka alkaa sanoilla »Ce que je poursuis par-dessus tout, c'est l'expression» (ennen kaikkea pyrin ilmaisuun) – siitä huolimatta että Matissen edustamaa fauvismia ei nimenomaan Ranskassa yleensä ole nimitetty ekspressionismiksi. Taidehistoriallisesti ekspressionismin kuitenkin katsotaan saaneen alkunsa Ranskassa, samoista 1880-luvun lähtökohdista kuin postimpressionismin, ja kiteytyneen selväksi ohjelmaksi noin 1905, jolloin fauvisti- ja ekspressionistiryhmät miltei samanaikaisesti tulivat esiin Saksassa ja Ranskassa. – Ks. esim. The Oxford Companion to Art: Expressionism.
- ⁹ Arthur J. Eddy luonnehti maalaustaiteen muuttumista 1800-luvun lopulla siten, että ensin pyrittiin maalaamaan e s i n e i t ä niin kuin ne nähtiin, sen jälkeen pyrittiin maalaamaan v a l o a niin kuin se nähtiin, nyt ei maalata esineitä eikä valoa vaan e m o o t i o i t a, »the painting of pure line and color compositions for the sake of one's inner life». – Eddy 1915, s. 11.
- ¹⁰ »Termen postimpressionism, mycket en vogue i England och Amerika, är ett något så när analogt begrepp till expressionismen. Sammantagna giva de i sin mån en koncentrerad karakteristik av de skiftningsrika måleritendenser, vilka utvecklats efter tiden för regnbågsfärgernas genombrott.» – Frosterus 1917 (2), s. 226.
- ¹¹ Söderberg 1955, s. 13, mukaan termin sisältö on vuosien mittaan ohentunut, ja se on saanut epämääräisesti tarkoittaa kaikkea taidetta, mikä van Goghista lähtien on asettanut subjektiivisen taiteilijän ilmaisun objektiivisen luonnosta riippuvuuden edelle.

- ¹² Jenny Lilja 1972, s. 195, esittää Annalisa Vivianin Das Drama des Expressionismus -teokseen perustuvan tiedon, jonka mukaan termiä käytettiin Saksassa ensi kerran huhtikuussa 1911 kuvaamataiteiden alalla. Jos tämä pitää paikkansa, termiä käytettiin sekä Ruotsissa että Suomessa jo hieman aikaisemmin (ks. nootti 6).
- ¹³ Esim. Tolvanen 1958, s. 460; sama 1967, s. 266; Saarikivi 1955, s. 39; Alf Krohn 1956, s. 7.
- ¹⁴ »Det regnbågsfärgernas segertåg, som då drog över vårt land, utgjorde Jugendgenerationens allvarligaste försök att tävla med de unga Matisseleverna.» – Sandblad 1944, s. 403.
- ¹⁵ Hess 1956, s. 38, mukaan.
- ¹⁶ Sandblad 1944, s. 344–346, jossa kuvaus Oscar Hullgrenin kertoman mukaan.
- ¹⁷ Ranskassa oleskelivat vuosien 1905–1908 aikana ainakin seuraavat suomalaiset maalarit: Uno Alanco, Väinö Blomstedt, Marcus Collin, Magnus Enckell, Antti Favén, Hilda Flodin, Albert Gebhard, Axel von Haartman, Werner von Hausen, Jonas Heiska, Eero Järnefelt, Per Åke Laurén, Mikko Oinonen, Yrjö Ollila, Yrjö Ramstedt, Juho Rissanen, Santeri Salokivi, Hugo Simberg, Wilho Sjöström, Heikki Tandefelt, Verner Thomé ja Werner Åström.
- ¹⁸ Tandefelt oli Pariisissa 1904–1907. Tultuaan sinne uudelleen 1910 hän kirjoitti vaikutelmaanaan: »Det är helt annorlunda här än då senast. Nu finns här en massa långhåriga idiotiska svenska pojkar, hvilka äro galna och hvilka alla imitera Mathis [Matisse], hvars måleri är bara fåneri. Jag känner mig här som en äldre målmedveten herre.» – Heikki Tandefeltin kirje Signe T:lle 18.1.1910. Claus Tandefelt, Helsinki.
- ¹⁹ Vuosien 1905–1909 aikana Münchenissä opiskelivat mm. maalarit Edwin Lydén, Santeri Salokivi, Emil Rautala ja Ragnar Ungern, ilmeisesti osittain Westerholmin suosituksista »halpuuden ja vapaaoppilasmahdollisuuksien tähden» (Antero Rinne, Varsinais-suomalaisia taiteilijoita, Edwin Lydén, Varsinais-Suomen Maakuntakirja 3, Turku 1929, s. 148) ja koska W. antoi arvoa perusteellisille saksalaisille akatemiaopinnoille (Reitala 1967, s. 335).
- ²⁰ Gallen-Kallelan suhdetta Brückeän ei mainita Okkosen monografiassa lainkaan; sen sijaan sitä käsitellään esimerkiksi Lothar-Günther Buchheimin teoksessa Die Künstlergemeinschaft Brücke, Feldafing 1956. Perusteellisemmän selvityksen asiasta antaa kuitenkin vasta 1969 ilmestynyt Gerhard Wietekin erikoistutkimus Der finnische Maler Axel Gallén-Kallela (1865–1931) als Mitglied der Brücke, Brücke-Archiv Nr 2, Berlin 1969. Sen lähdeaineistona on lähinnä käytetty aikaisemmin tutkimatonta Akseli Gallen-Kallelan museossa Tarvaspäässä säilytettävää kirjekokoelmaa, joka käsittelee Brücken taiteilijain (Heckel, Schmidt-Rottluff ja Nolde) kaikkiaan 26 kirjettä ja korttia Gallen-Kallelalle vuosilta 1906–1909. (Wietek käyttää kirjoitusmuotoa Axel Gallén-Kallela, koska hän katsoo taiteilijan nimen tässä siirtymävaiheessa useimmin esiintyvän tässä muodossa.)
- ²¹ Gallen-Kallela teki kaksi matkaa Unkariin, tämän ensimmäisen 1907 lähinnä Kalevalan kuvittamisesta käytyjä neuvotteluja varten, ja toisen vuoden 1908 alussa oman luonnos- ja piirustusnäyttelynsä yhteydessä.

- Berliinissä Gallen-Kallela tapasi mm. Adolf Paulin ja Edvard Munchin, jolla silloin oli tekeillä »elämänfriisin» kolmas versio eli friisi Kammerspieltheateria varten. Nationalgalerien johtaja Professori Tschudi esitteli hänelle uusimpia hankintojaan, joita ei vielä ollut »uskaltanut» panna näytteille, Monet'n, van Goghin ym. teoksia. Samassa kirjeessä on maininta: »Dresdenissä minut kutsuttiin taiteilijaryhmä 'Brücken' jäseneksi.» – Axel Gallén. NPR 22.3.1907. Otteita Gallen-Kallelan yksityisestä kirjeestä. (Kirjeen vastaanottajaa ei mainita.)
- ²² Erich Heckelin kirje Gallen-Kallelalle (GKM):
»Dresden 14. März 07
Hochgeehrter Herr Gallén! Mit grosser Freude und Begeisterung haben alle Mitglieder der Brücke in meinen Vorschlag, Sie zum Mitglied zu ernennen, eingestimmt. Und so bitte ich Sie, lieber Herr Gallén, die Ernennung zum Mitglied der Künstlergruppe Brücke annehmen zu wollen. – Wir werden immer, das kann ich Ihnen versprechen, Ihre treuen Freunde sein. Und wir sind der sicheren Überzeugung, in Ihnen einen starken Mitkämpfer zu gewinnen, einen mächtigen Pfeiler und Eisbrecher für die Brücke, die hinaufführen soll in allerhöchste Zukunft. – Es grüsst Sie in Namen aller Brücke-Mitglieder Ihr sehr getreuer Freund E. Heckel.»
- ²³ Tuntuu todennäköiseltä, että Gallen-Kallelan tätä kiertonäyttelyä varten lähettämät teokset eivät ehtineet vielä Flensburgin näyttelyyn (ainakaan sen alkuun), mutta Hampurissa, Dresdenissä ja Magdeburgissa ne olivat mukana. Vain Hampurin näyttelyn (painettu) luettelo tunnetaan. Siihen sisältyy Gallen-Kallelan 14 teosta (4 litografiaa, 8 etsausta, 1 kuivaneulapiirros sekä 1 teos ilman mainintaa tekniikasta). Kuitenkin Brücken hallussa on ilmeisesti ollut myös muita Gallen-Kallelan teoksia, ainakin E. Heckel mainitsee kirjeessään 31.10.1907 (GKM) piirustuksista, joista hän ilmoittaa nyt palauttavansa »vapautuvan osan». – Wietek 1969, s. 16 ja 20–21.
- ²⁴ Buchheim 1956, s. 53. – Tämä käsitys saattaa kuitenkin perustua siihen, että monet Gallen-Kallelan Brücken näyttelyyn lähettämät teokset todella olivat hänen varhaiselta graafiselta kaudeltaan (1895–97) ja siten paljon vanhempia kuin näyttelyn muiden osanottajien teokset.
- ²⁵ Johannes Öhqvist, Axel Gallén, Ver Sacrum IV/1901.
- ²⁶ Künstlergemeinschaft Brücke lähetti kannatusjäsenilleen vuosittain lahjasalkun, jossa oli muutamia ryhmän taiteilijain teoksia alkuperäisinä signeerattuina graafisina vedoksina. Tällaista »avustusta» pyydettiin myös Gallen-Kallelalta vuoden 1908 salkkua varten, mutta seuraavaksi vuodeksi asia kuitenkin jäi, ja silloinkaan se ei toteutunut brückeläisten toivomalla tavalla. He pyysivät häntä Pariisin-matkallaan poikkeamaan Berliinissä ja siellä valmistamaan teoksen Pechsteinin atlejeessa tai jättämään valmiin laatan Brücken vedostettavaksi. Gallen-Kallela tosin pysähtyi Berliinissä, mutta hän jätti käytettäväksi »vain» vanhan 1895 valmistamansa Kalman kukka (Mädchen und Tod im Walde) puupiirroksen laatan ja ilmoitti kieltäytyvänsä signeeraamasta vedoksia. Tästä syystä Heckelin ottamia vedoksia ei varsinaisesti liitetty Brücken vuoden 1909 salkkuun, vaan ne jaettiin kannatusjäsenille eräänlaisena »lisälahjana». Gallen-Kallelan menettelyn syyt eivät ole täysin tiedossa, mutta kontakti Brücken näyttää tämän asian mukana joka tapauksessa katkenneen, mikä tietysti osaltaan aiheutui myös taiteilijan Pariisin ja Afrikan matkasta 1909–1911. – Wietek 1969, s. 24.
- ²⁷ Okkonen 1949, s. 658.
- ²⁸ Okkonen 1949, s. 711 ja 717, kuvia luonnoksista.
- ²⁹ »Alienus» (Wentzel Hagelstam), Höstsalongen i Paris. II. De utställande finnarne. Hbl 5.11.1909.
- ³⁰ Det finska måleriet å höstsalongen i Paris. NPR 3.12.1909.
- ³¹ Akseli Gallen-Kallelan kirje Johannes Öhqvistille syksyllä 1909. Okkonen 1949, s. 716 mukaan.
- ³² Okkonen 1949, s. 716 ja 718.
- ³³ Axel Gallén-Kallela i Paris I–II. »Aleniuksen» Pariisikirjeet, päivätty 26.4. ja 27.4.1909. Hbl 1.5. ja 9.5.1909.
- ³⁴ A. Gallen-Kallelan luonnoskirja IX–4/6.10.1908. Pirkko Gallen-Kallela, Helsinki.
- ³⁵ A. Gallen-Kallelan kirje J. Öhqvistille 24.1.1909. HYK.
- ³⁶ A. Gallen-Kallelan kirje Pekka Haloselle 3.3.1909. GKM. – Vollardin kellarimyymäle Rue Laffittella oli vuodesta 1895 alkaen, jolloin V. järjesti siellä ensimmäisen suuren Cézannen teosten näyttelyn, yksi taide-elämän eläviä keskuksia Pariisissa. Myös Picasson ja Matisson ensimmäiset näyttelyt järjestettiin siellä 1901 ja 1904. Vollard hankki itselleen varhain monien vielä tuntemattomien taiteilijain teoksia, mm. 1905 noin 30 Picasson teosta ja 1906 kaikki saatavissa olleet Vlaminckin teokset.
- Todennäköisesti Vollard näytti Gallen-Kallelalle Gauguinin maalausten lisäksi muutakin varastoaan. Kirjeessä käytetyistä ilmaisuista voidaan päätellä Gallen-Kallelan ehkä tarkoittaneen »Gauguinin matkijoilla» lähinnä fauvisteja. »Confetti» tarkoittanee kuvataiteilijain kirjavaa joskus täplämaista värikkäyttä, ja »hyppivää, kirkuvaa, raakaa helvettä» se varmaan oli monille ajan taiteilijoille – Gallen-Kallelallekin, huolimatta hänen omasta »kimakan» koloriitin tavoittelusta. Anatomista deformaatioita koskevat arvostelmat tuntuvat viittaavan myös varhaisiin kubistisiin maalauksiin.
- ³⁷ Gallen-Kallela piti 5.2.1931 esitelmän Kööpenhaminassa tanskalais-suomalaisen yhdistyksen kutsumana. Siinä hän kosketti muun muassa edellä mainittua tilaisuutta, »déjeuner intimeä» kuten hän sanoi »sekarotuisen taidekauppiaan Vollartin luona Pariisissa». »Hänen luonaan juoksi jo silloin proletäärimaalareita, mukanaan samaa tavaraa, joka nyt osittain täyttää Euroopan taidehallit.» Gallen-Kallela kertoi Vollardin vieneen hänet ullakolle, »jossa hän hengitystään pidätän näytti tavattoman varastonsa Gauguinin töitä», ja sanoneen: »Minä odotan päivääni, mutta älä puhu siitä.» Gallen-Kallelan mukana tällä käynnillä oli hänen nuoruudenystävänsä »maljakkotaiteilija» Henry Vallombreuse. – L. Wennervirta, A. Gallen-Kallela muistiinpanojensa valossa. Kalevala-Seuran vuosikirja n:o 12, s. 40–62.
- ³⁸ Okkonen 1949, s. 711–712.
- ³⁹ Okkonen 1949, s. 723.
- ⁴⁰ Okkonen 1949, s. 732.
- ⁴¹ L. O., Akseli Gallen-Kallelan »afrikkalainen» näyttely. Päivä 9.3.1910.

- ⁴² E. R-r, Akseli Gallen-Kallelan maalauksia Afrikasta. HS 5.3.1910.
- ⁴³ August Brunius om Gallén-Kallela. DT 16.1.1914, Svenska Dagbladetin mukaan.
- ⁴⁴ Carl David Moselius, Axel Gallén-Kallela. Konst och Konstnärer 1/1914.
- ⁴⁵ Esim. Malewitsch 1962 (Werner Haftmann, Einführung), s. 13.
- ⁴⁶ Ks. esim. D. Filosofovin ja C. Synnerbergin katsaukset (La vie artistique à St.-Pétersbourg) Zolotoje Runo (La Toison d'Or) lehdessä 3/1906, s. 106–111 ja 4/1906, s. 80–83.
- ⁴⁷ »Alienus» (Wentzel Hagelstam), En rysk konstafdelning på höstsalongen i Paris. Hbl 28.12.1906.
- ⁴⁸ Zolotoje Runo oli taiteilijain yhdistys ja taidelehti Moskovassa 1906–1909.
- ⁴⁹ Gray 1962, s. 70–72 ja 98.
- ⁵⁰ Malewitsch 1962 (W. Haftmann, Einführung), s. 14.
- ⁵¹ Sojuz Molodeži (Nuorisoliitto) oli Pietarissa perustettu nuorten taiteilijain yhdistys, joka piti ensimmäisen näyttelynsä siellä maaliskuussa 1910. Yhdistykseen kuului eri puolilla maata, lähinnä Pietarissa ja Moskovassa, toimineita taiteilijoita. Se järjesti näyttelyjensä yhteydessä keskustelu- ja esitelmätilaisuuksia sekä konsertteja. Näiden näyttelyjen edeltäjä oli Odessassa marraskuussa 1909 kuvanveistäjä Vladimir Izdebskyn toimistajärjestetty »salonki», johon oli tarkoitus saada venäläinen, puolalainen, suomalainen, ranskalainen ja italialainen osasto. Hbl:ssa 1.9.1909 julkaistua kutsua ei kuitenkaan näytä Suomesta kukaan noudattaneen. – Gray 1962, s. 98–100.
- ⁵² Okkonen 1949, s. 646–648.
- ⁵³ S. F., A. von Heyroths utställning i Ateneum. NPr 10.9.1910.
- ⁵⁴ Heiroth (nimi esiintyy kahdella tavalla kirjoitettuna) jäi Suomeen ja hyväksyttiin Suomen Taiteilijaseuran aktiiviseksi jäseneksi. Suomen Taiteilijaseuran pöytäkirja 22.10.1910.
- ⁵⁵ »Boulot», Den första konstutställningen. Hbl 11.9.1910.
- ⁵⁶ »Fufu», Exposition A. v. Heiroth. Fyren 39/17.9.1910.
- ⁵⁷ G. S-II, Exposition A. von Heyroth. Hbl 15.9.1910.
- ⁵⁸ Pietarissa ilmestyivät mm. Mir Iskustsva 1898–1904 ja Apollon 1909–1917, Moskovassa mm. Vesi 1904–1909 ja Zolotoje Runo 1906–1909. Mainittuja pietarilaisia lehtiä Suomessa ainakin jonkin verran tunnettiin, moskvalaisia ilmeisesti tuskin lainkaan.
- ⁵⁹ Gösta Stenman kävi Dagens Tidningin lähettämänä kirjeenvaihtajana tutustumassa Pietarissa keväällä 1912 järjestettyyn suureen ranskalaisen taiteen näyttelyyn ja kirjoitti siitä arvioinnin, jossa hän mainitsi, että Matisse ja van Dongen eivät olleet näyttelyssä edustettuina ja että esim. Picasso ja van Gogh puuttuivat ei-ranskalaisen syntyperänsä tähden tästä näyttelystä. Mukana olleisiin muutamiin kubistisiin maalauksiin Stenman suhtautui positiivisesti. Hän arveli näyttelyn tulevan jättämään jälkiä sekä Venäjän että myös Suomen taiteeseen, sillä monet maalarit, arkkitehdit ja taidekouluuden oppilaat Suomesta olivat siellä käyneet tai tulossa sinne. Tämä näyttely ei kuitenkaan kuulunut tärkeimpiin ajankohtaisen taiteen esittelyihin Venäjällä. – Gösta Stenman, Franska konstutställningen: Petersburg. Frankrikes viktigaste konstepok 1812–1912 överdådigt företrädd. Börjar med David och

sluter med kubisterna. – DT 31.3.1912.

- ⁶⁰ Carl Palme, joka ensimmäisenä ruotsalaisena tuli Matissen oppilaaksi jo vuoden alussa 1908, mainitsee että »suomalaiset ja tanskalaiset loistivat täällä poissaololaan» ja että »moderni suomalainen maalaustaide on myös jokseenkin vapaa niin fauvismiin kuin kubismiin vaikutuksesta». – Palme 1950, s. 210.
- ⁶¹ Gösta Lilja 1955, s. 106.
- ⁶² Gösta Lilja 1955, s. 120–128.
- ⁶³ Gallen-Kallelan käynnistä Vollardin luona, ks. nootit 33 ja 34.
Werner Åström on 24.5.1965 kertonut kirjoittajalle käyneensä Finchin kanssa 1910 tai 1911 mm. Durand-Ruelin varastossa sekä Pellerinillä ja Vollardilla.
Uno Alanco kirjoitti käynnistään Matissen ateljeessa: »I söndags var jag genom en rysk malarinnas förmedling uti mälarens på modet, i Paris. Henry Mattisse's atelier. Han förtjänar enormt med pengar. Men jag tycker att han är en humbug som sålt sig själf, ty öfvertygad om sanningen uti sin konst, som var ren galenskap alt, som man såg där, kan han ej ens själf vara. Om han vill ha en viss stämning öfver en viss bild göras ansiktina gräsgröna och träden röda eller något annat i den stilen. – Jag började nästan att må illa ty så pervers var smaken där, och således i Paris för i dag. Och den humbugmakaren gjorde intryck af snäll äldre farbror, lindrigt begåfvad. – Men det, som var vackert, var hans trädgård med fruktträd och blommor. Midt uti alt detta hans privat bostad och hans atelierbyggnad skildt för sig. – Naturligtvis satte han blommor i bröstet på alla damerna. Jag gick åt sidan, ty jag misstänkte att han skulle räcka åt mig äfven. – Se, den förstår att fiska efter publikens ynnest och pengar tänkte jag, 2 ggr tryckte han min hand, men ingen gång fängade jag hans blick. – Han bor ideelt och endast 1/2 timmars automobiltärd från de centralare delarna af Paris.» – Uno Alanco kirje pankinjohtaja J. W. Kempille Lahteen, päivätty Pariisissa 6.9.1910. Anna Räsäsen perikunta, Espoo.
Isaac Grünewald on kertonut käyneensä veljesten Michel ja Leo Steinin luona, »tutkimusretkistä Matissen maalausten maailmaan». – Grünewald 1946, s. 134.
Georg Pauli kertoo, miten Leo Stein otti vieraitaan vastaan urheilupuuvissa ja villapuserossa, emäntä aamutakissa. »Ei ollut helppoa löytää kosketuskohtia niin avanseerattuun ja eksklusiiviseen taiteilijajoukkoon kuin oli täällä kokoontuva pitkätkukkainen samettihousuinen ja uskonnollisesti uusimman taiteen tuotteisiin syventynyt nuorisoujoukko.» – Pauli 1915, s. 49. Gallen-Kallelasta, ks. nootti 36.
- ⁶⁴ Kruskopf 1968. – Tutkielmassa käsitellään yksityiskohteisesti Munchin Helsingin näyttelyä 1909 ja osanottoa Norjan taiteen näyttelyyn Helsingissä 1911.
- ⁶⁵ Felix Nylund, Edvard Munch-utställning i Helsingfors. Köpenhamn, den 11. dec. Hbl 16.12.1908.
- ⁶⁶ T. Stz, Edv. Munch-utställning. NPr 20.12.1908.
- ⁶⁷ Kruskopf 1968, s. 300.
- ⁶⁸ Kruskopf 1968, s. 342 mukaan teos oli numerolla 20 Munchin Helsingin näyttelyssä (kuva mt. s. 305).
- ⁶⁹ Edvard Munch som vi kjente ham. Oslo 1946, s. 159.
- ⁷⁰ G. S.-II, Edv. Munchs utställning. Hbl 9.1.1909.
- ⁷¹ S. F., Edv. Munchs utställning i Ateneum I–II. NPr 8.1. ja 11.1.1909; ks. myös Frosterus 1917 (1), s. 128–138.

- ⁷² H. Tandefelt, Edv. Munchin taidenäyttely I. HS 16.1.1909. – Tandefeltin tarkoituksena oli kirjoittaa myös jatkoa tälle johdattavalle artikkelilleen, mutta kuten hänen vastauksestaan J. J. Tikkaselle tämän tiedusteluun käy ilmi, »lehden toimitus muutti artikkelin loppuosan. En halunnut sen tähden kirjoittaa enempää mainittuun lehteen.» Heikki Tandefeltin kirje Suomen Taideakatemian leikökirjassa vuodelta 1909.
- ⁷³ Rolf Lagerborgin artikkeli (Argus 2/1909) julkaistu uudelleen Lagerborg 1924, s. 28–32. – L. oli Euterpen perustajia ja toimi tähän aikaan Helsingin yliopiston dosenttina.
- ⁷⁴ Ks. nootti 71.
- ⁷⁵ Myös Strengell käytti ilmaisua »sisäinen välttämättömyys», esim. mainitessaan sen puuttumisesta Gallen-Kallelan uusista maalauksista syksyllä 1909. – Hbl 23.10.1909.
- ⁷⁶ G. S-II, Edv. Munchs utställning II. Hbl 14.1.1909.
- ⁷⁷ Ks. nootti 72. – Tandefelt mainitsi Magnus Enckellin Munchin hengenheimolaisena ja taistelutoverina (!).
- ⁷⁸ Gösta Lilja 1955, s. 75–77; Stenersen 1945, s. 189.
- ⁷⁹ G-s (Axel Haartman), Köpenhamnaren Victor Westerholm åter i Åbo. ÅU 8.12.1909.
- ⁸⁰ Willumsenin näyttely oli Ateneumissa maalishuhtikuussa 1907; senkin välittäjänä Suomeen oli Felix Nylund. Heti Munchin näyttelyn jälkeen Ateneumissa oli tanskalaisen taiteen näyttely, joka ei kuitenkaan näytä herättäneen erityistä huomiota.
- ⁸¹ Gösta Lilja 1955, s. 78.
- ⁸² S. F., Höstutställningen. NPR 5.11.1909.
- ⁸³ L. W., Syysnäyttely. Suomalainen Kansa 10.10.1909.
- ⁸⁴ L. Wennervirta, Taiteilijain syysnäyttely. Kotitiede 10/1909.
- ⁸⁵ G. S-II, Höstutställningen I. Måleriet. Hbl 28.10.1909.
- ⁸⁶ S. F., Höstsalongen. NPR 5.11.1909.
- ⁸⁷ Hagelstam kirjoitti jo keväällä 1909: »Täyteläisemmin [kuin Champ-de-Mars- salongissa] Gallén tulee olemaan edustettuna syysalongissa, miljöössä joka paremmin vastaa hänen nykyistä taiteellista asemaansa.» Syysalongin komissaarin Saglion hän kertoi sanoneen Gallénille: »Teidän paikkanne on Denis'n ja niiden joukossa, jotka täällä ovat taiteen uudistamisen johdossa. Sinne teidän teoksenne tulee myös sijoittaa näyttelyssä niiden suuren arvon mukaisesti.» – »Alienus», Axel Gallén-Kallela i Paris I. Hbl 1.5.1909.
- ⁸⁸ G. Strengell, Finska konstnärernas höstutställning II. Hbl 8.11.1908.
- ⁸⁹ Mikko Oinonen, Piirteitä elämästäni. Nuori Karjala 12/1910.
- ⁹⁰ S. F., M. Oinonens utställning. NPR 4.10.1910.
- ⁹¹ S. F., Finska Konstföreningens vårexposition. NPR 21.5.1909; G. S-II, Konstföreningens vårexposition. Hbl 20.5.1909.
- ⁹² L. W., J. Ruokokosken näyttely. Suomalainen Kansa 12.10.1909.
- ⁹³ K. L., Ruokokosken näyttely Libertyssä. US 9.2.1911.
- ⁹⁴ E. R-r, Ruokokosken näyttely Libertyssä. HS 4.2.1911.
- ⁹⁵ S. F., J. Ruokokoskis utställning. NPR 7.10.1909.
- ⁹⁶ Ks. nootti 84.
- ⁹⁷ Ks. nootti 82.
- ⁹⁸ Ks. nootti 85.
- ⁹⁹ Ks. nootti 83.
- ¹⁰⁰ Bäcksbacka 1955, s. 41–44.
- ¹⁰¹ G. S-II, Konstföreningens vårexposition. NPR 21.5.1906.
- ¹⁰² G. Strengell, Finsk konst. NPR 17.11.1906.
- ¹⁰³ S. Frosterus, De finska konstnärernas 16:e utställning. Finsk Tidskrift II/1906, s. 426.
- ¹⁰⁴ Sarajas-Korte 1966, s. 213–225.
- ¹⁰⁵ L. Bäcksbacka 1955, s. 44.
- ¹⁰⁶ A. M. T. (Tollet), Höstutställningen. Hbl 27.10.1906.
- ¹⁰⁷ Ks. nootti 103.
- ¹⁰⁸ Olli Valkonen, Kandinskyn varhaiset kosketukset Suomeen. US 10.2.1966; Bäcksbacka, 1955, eitosin koskettele tällaisen yhteyden mahdollisuutta; Sarajas-Korte, 1970, ei liioin ole löytänyt selitystä Kandinskyn yllättävälle osanotolle ko. näyttelyyn.
- ¹⁰⁹ Bäcksbacka 1955, s. 40–45; Palme 1950, s. 40 seur. ja 142 seur.
- ¹¹⁰ Grohmann 1958, s. 45.
- ¹¹¹ Gordon Craig opetti – omien sanojensa mukaan – Thesleffille puupiirrosteekniikan alkeet. Thesleff avusti Fierenzessä 1907 alkaen Craigia tämän perustaman The Mask -lehden kuvittamisessa usein yhteistyönä syntyneillä puupiirroksilla. Craigin vaikutus ei kuitenkaan mainittavasti ole havaittavissa Thesleffin tämänaikaissa piirroksissa. – Markku Lahti, Gordon Craig ja puupiirros. Pro gradu – tutkielma Jyväskylän yliopistossa 1971.
- ¹¹² Kandinsky opetti oppilailleen tämän tavan, joka helpotti luonnosten maalaamista ulkona. – Palme 1950, s. 45.
- ¹¹³ Pettersson 1955, s. 30.
- ¹¹⁴ Bäcksbacka 1955, s. 45–48.
- ¹¹⁵ G. Strengell, Italienska landskap och mariner. Hbl 21.12.1908.

4 Puhdas paletti 1910–1912

4.1. Värinkäytön uudistuminen

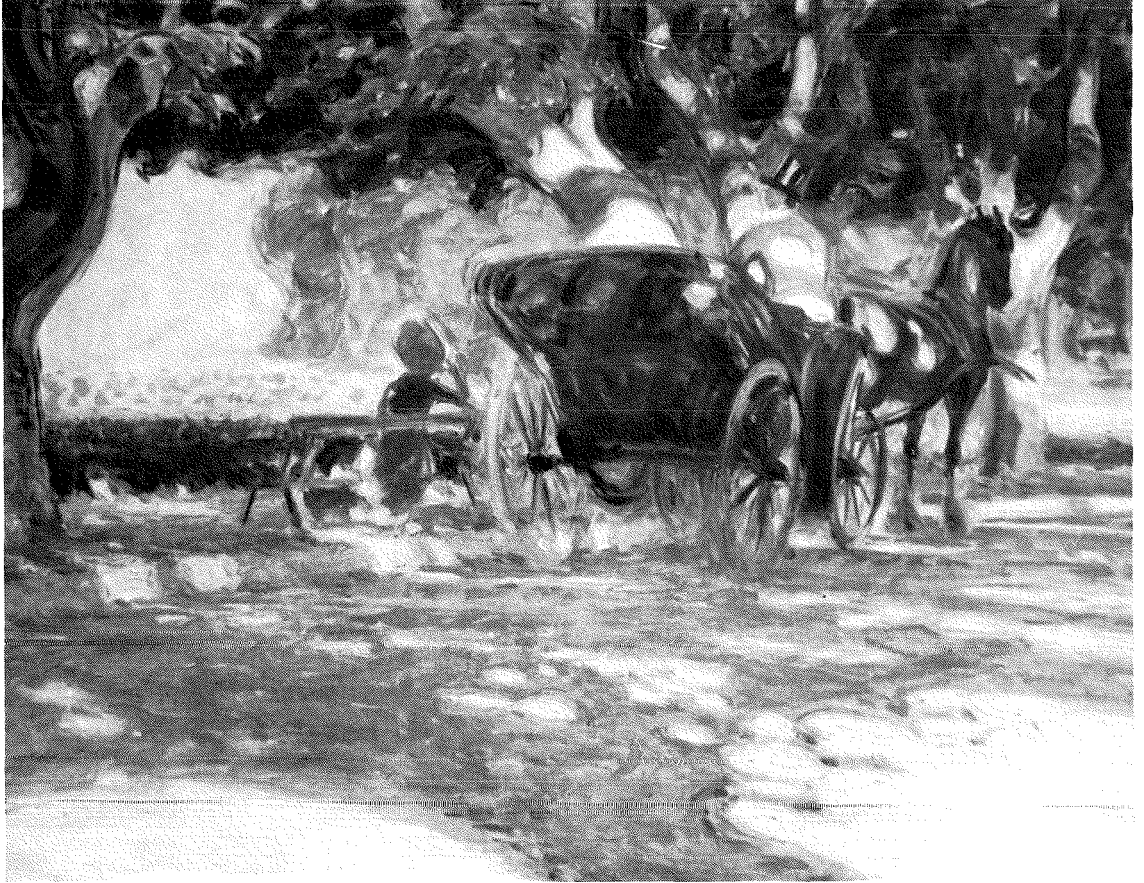
Kriitikot olivat todenneet pyrkimyksen puh-taisiin väreihin yleiseksi sekä vanhempien että nuorempien taiteilijain teoksissa jo vuo-den 1909 syysnäyttelyssä, mutta vielä sel-vemmin muutos havaittiin seuraavan vuoden näyttelyissä. Pääpaino oli edelleen yksityis-näyttelyissä, koska tunnetuimmat tekijät ei-vät yleensä osallistuneet yhteisnäyttelyihin.¹ Vuosina 1909–1911 järjestettiin useita huomattavia yksityisnäyttelyitä, joissa taiteilijat ikään kuin kukin vuorollaan julistautuivat värinuudistuksen kannattajiksi. Ne antoivat kriitikoille tilaisuuksia toistuviin periaatteel-lisiin kannanottoihin uudesta yleisestä suun-tauksesta. Omia näyttelyjä järjestivät tänä ai-kana muiden muassa Finch, Thomé, Järnefelt, Halonen, Enckell, Rissanen, Sjöström, Oino-nen, Simberg, Collin, Ruokokoski ja Cawén.

Finchin vuosittaisia näyttelyjä Helsingissä 1906–1910 on edellä käsitelty lähinnä Froste-ruksen kritiikkien pohjalta. Muutamien mui-den kriitikkojen suhtautuminen Finchin maa-laukseen saattoi olla hyvin varauksellista vielä 1909, kuten Kasimir Leinon, joka piti taiteili-jan »uusiaikaista» impressionistista maalaus-tapaa, täplämaalausta, »todelliselle maalaus-taiteelle» hyödyttämänä sekä ilmauksena »hermostuneesta, kuumeentapaisesta tempe-ramentista» – sinänsä yllättävä mielipide Finc-hin harvinaisen tasaisesta ja tasapainoisesta tuotannosta. Kuitenkin hän samassa yhtey-dessä totesi, että »Finchin impressionistinen taide on suureksi osaksi vanhanaikaista atelie-riemaalausta, muistin tai pienen luonnoksen mukaan suoritettua»², ja tällä hän ilmaisi sel-västi sen peitetymmin myös muilla kriitikoilla esiintyneen ajatuksen, että Finchia ei enää täs-

sä vaiheessa ollut pidettävä meilläkään taiteen uudistavana tekijänä samassa määrin kuin ai-kaisemmin. Esimerkiksi Verner Thomén näyttely herätti »uutuutena» paljon suurem-paa huomiota, kun se avattiin Ateneumissa 17. 12. 1909. Thomé oli ollut Pariisissa vuoden 1908 syysaloin aikana, lähtenyt sieltä Etelä-Ranskaan ja muun muassa Marseillessa kehitellyt omaa puhtaisiin väreihin perustu-vaa ilmaisuaan.³ Tämän suuntaisia pyrkimyksiä Thomélla oli ollut jo hänen realistisessa maalauksessaan melko rohkeitakin⁴, mutta nyt tehokkaat värikontrastit olivat tulleet myös muotoa määrääviksi tekijöiksi. Kritiikki otti näyttelyn erittäin positiivisesti vastaan.

Frosterus piti Thomén uutta maalausta osoituksena meil-lä harvinaisesta taitavuudesta, vaikka toivoikin suurempaa eleganssia, ja näki siinä vaikutteita Denis'n dekoratiivisen fantasian maalauksellisesta puolesta.⁵ Strengell oli haltiois-saan: »Sallikaa minun heti huutaa kovaa, jotta kaikki kuuli-sivat, että tämä on tapaus taide-elämässämme, sellainen jota emme ole todistamassa joka päivä, vaan kerran kym-menessä vuodessa, ylpeä ja unohtumaton hetki sille joka on saanut olla mukana uuden maalarineron kypsymisessä. Sellaisena Verner Thomé esittäytyy tässä näyttelyssä, voimaa pursuavana ja aurinkoista onnentunnetta säteilevä-nä hän asettuu kolmantena lenkinä siihen suomalaisten taiteilijain ketjuun, jossa Edelfelt on ensimmäinen ja Enc-kell toinen: taiteilijoihin joissa Suomen ruotsalaisen hei-mon luonteenlaatu on noussut kauneimpaan kukkaansa, samalla kun he taiteensa selkeydessä, valon suosijoina tulevat lähimmäksi ranskalaisia.»⁶

Strengellin varomaton entusiasmi tuli palkitukseksi kolle-giaalisesti kielipoliittisilla nuhteilla.⁷ Sama kriitikko, Ed-ward Richter, huomautti myös kärkevästi Strengellin puh-keamisesta »hurmaantuneeseen ihastukseen», mutta hän antoi itsekin tunnustuksen taiteilijalle, joka »osottamatta lainkaan mitään yhteyttä kirjalliseen ja aatteellisen sisällyk-sen kanssa kiinnittää huomion puoleensa puhtaasti taiteel-lisilla maalauksellisilla ominaisuuksilla». Kuitenkin hän mainitsi myös epätasaisuudesta, häthätää syntyneistä ku-



Verner Thomén Ateneumin näyttelyn pääteoksia olivat ne kaksi suurta maalausta, joilla hän oli mukana Pariisiin syysnäyttelyssä: »Kaikesta näkyy, että hän näissä on tahtonut antaa tarkemmin tutkimiansa värisointuja, näyttää kaiken kykynsä sivellintaiturina ja ennen kaikkea oudompien väririnnastelujen ja havaintojen keksijänä. Nämä maalaukset – Borélyn puistossa ja Montyon-tori Marseillessa – vaikuttavat todellakin uudenaikaisimmalta pariisilaiselta taiteelta. Tämän myöntäen ja taiteilijan taituruuden tunnustaan emme kuitenkaan luule, että näitä luomia meillä oikein ymmärretään. Niissä on komeaa tekniikkaa, niissä on tutkittua työtä ja monta kaunista väriä, mutta edellisessä [---] on myöskin niin etsittyjä värejä (vihreän sekoituksia ja tulen kaltaisia päivän täpliä), että monen on niihin vaikeata tottua.»¹¹

»Thomé on tosin alunpitäen osottautunut väritaitelijaksi. Sellaisena hän saavutti menestystä Pariisiin näyttelyssäkin v. 1908. Mutta kuitenkin on eroavaisuus hänen aikai-

**Verner Thomé:
Borélyn puistossa 1909
110 x 140
Ateneumin Taidemuseo**

sempien väkeväsointuisten Suursaarikuvien ja nyt parhaillaan näytteillä olevien teosten välillä silmiinpistävä. Ennen kaikkea on väriasteikko monin verroin rikkaampi kuin aikaisemmissa kuvissa. [---] Nyt on väriasteikko paljon vivahdusrikkaampi, joskin taiteilija yhä edelleenkin rakastaa äärimmilleen kyllästettyjä värejä, voimakasta punaista, sinistä, vihreätä, keltaista.»¹²

vista ja müncheniläisen koulun muistumista, vaikka taiteilija lähestyikin kevyttä ranskalaista impressionismia. Hän ei puolestaan pitänyt Thométa varsinaisesti koloristina, ei dekoratiivisena tyyllittelijänä eikä »täysvalmiina maalari-nerona».⁸

L. Wennervirta suhtautui positiivisesti Thoméhen väri-taiteilijana, samoin kuin yleensä uuteen suuntaukseen, mihin hän mainitsi monien nuorten sekä Enckellin, Gallen-Kallelan ja Thomén liittyneen: »Suurenmoinen on se mul-listus, joka viimeisinä vuosikymmeninä on tapahtunut maalaustaiteen alalla ja jonka ovat aikaansaaneet impres-sionistit, neoimpressionistit. He ovat maalaustaiteelle aset-taneet uuden päämäärän: valo- ja ilmavaikutelmien kuvaami-sen. Siinä on heidän merkityksensä, jonka mukaan heitä on arvosteltava. He ovat voineet mennä liiallisuuksiin, ma-nerimaisuuteen, mekaanillisuuteen – kuten 'pointillistit' – mutta mitä merkitsee tämä sen uuden pyrkimyksen, sen uuden päämaalin rinnalla, jonka he ovat maalaustaiteelle asettaneet.»⁹

Kasimir Leino piti Thométa välittömänä taiteilijana, joka »luultavasti on hänkin Ranskassa kuullut paljon n.k. tie-teellisestä väririnnastelusta pää- ja täytevärien vaatimusten mukaisesti, mutta nämä kysymykset, joita jo Goethe ja Helmholtz tutkivat ja jotka hieman ennen impressionistin esiytymistä Ranskassa saivat järjestelmällisen muotonsa, huvittavat »tupäässä mieteperäisiä luonteita.» Leinon mie-lestä suuret Pariisin syysalengissa juuri 1909 näytteillä olleet maalaukset Borélyn puistossa ja Montyon-tori Marseil-lessa vaikuttivat uudenaikaisimmalta pariisilaiselta taiteelta, jossa oli taituruutta ja komeaa tekniikkaa mutta myös »outoja väririnnasteluja».¹⁰

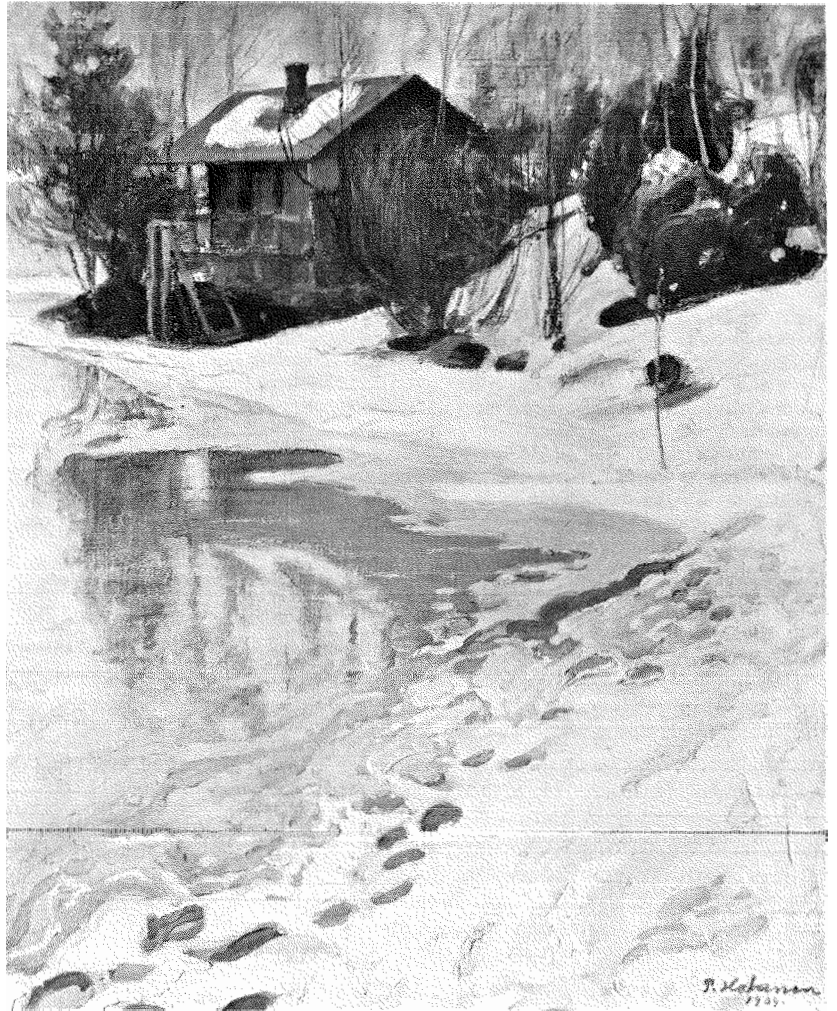
Thomén tämän kauden maalaus oli todella hengeltään »ranskalaista». Se perustui Parii-sissa saatuihin impressionistisiin ja fauvistiisiin vaikutteisiin ja niiden itsenäiseen kehittä-lyyn Etelä-Ranskassa. Maalauksellisessa roh-keudessa hänen eteläisen aurinkoinen luon-nonkuvauksensa ylitti siihenastiset suomalai-set saavutukset, ja esimerkiksi Ateneumiin hankittu Borélyn puistossa on imponoiva ja pelkästään vapautuneena teknisenä suori-tuksena.

Eero Järnefeltin näyttely Ateneumissa hel-mikuussa 1910 antoi Frosterukselle kiitollisen tilaisuuden arvostella entisen »kiistakumppa-ninsa» uutta tuotantoa todistuksena siitä, »mikä läpikäyvä vaikutus Suomen osanotolla Pariisin syysalonkiin 1908 on ollut hänen vii-meaikaisiin teoksiinsa» ja miten moderni vä-rinkäsittely oli johtanut »koko maalaustai-temme nuortumiseen», rintamanmuutok-seen, jossa vanhemmat taiteilijat olivat mu-kana. Ja liittyen tuolloiseen väittelyyn hän katsoi Järnefeltin näyttelyn osoittavan, »miten

valmiiksi, helposti opittavaksi ja doktrinääri-seksi rationaalinen värinkäsittely on jo ehti-nyt tulla, ennen kuin se on saavuttanut mei-dät; vain muutaman vuoden opinnot näyt-tävät johtavan lähes yllättäviin tuloksiin». Järnefeltin taide oli hänestä uskaltautu-massa uuteen raikkaaseen kukoistukseen, il-man että mitään sen aikaisemmasta viehätäk-sestä oli tarvinnut joutua hukkaan. Tämän ke-hityksen suoranaisena näytteenä hän piti suurta Kolin maisemaa. Se oli maalattu pie-nen, myös näytteillä olleen, 1895 paikalla teh-dyn luonnoksen perusteella. »Mikä edistys!» oli Frosteruksen reaktio.¹³ Muut kriitikot suhtautuivat pidättyvämmiin. Jalmari Lahdensuo ja Edvard Richter asettivat jopa tuon aikai-semman »suurenmoisen Pielisjärven kuvan» etusijalle.¹⁴ Wennervirta suositteli arvostelusaan Ateneumiin hankittavaksi isoa Kolin maisemaa, jossa taiteilija hänen mukaansa »on ilmeisesti saanut vaikutelmia ranskalaisilta valomaalaaajilta, mutta ei ole omaksunut heidän liioitteluaan.»¹⁵ Kasimir Leino piti sen sijaan Järnefeltin »teko- ja väritystapaa» suomalaisena ja vapaana kaikesta neoimpres-sionismin vaikutuksesta sekä Finchiin ver-rattuna uudenaikaisempänä ja maalauksel-lisempänä.¹⁶

Pekka Halosen taiteessa Huviretki-maa-lauksesta alkanutta uutta kehitysvaihetta Torsten Stjernschantz luonnehti arvostelusaan vähitellen tapahtuneeksi jyrkäksi muu-tokseksi loistavaa väriasteikkoa kohden.¹⁷ Kasimir Leino korosti niinkään Halosen kehitystä »väritäiteilijana, jonka sivellinkäyt-ökin jo voi olla siron pyörästynyt ja keveä kuin ranskalaisen», ja sijoitti hänet »maisema-maalauksen mestarien joukkoon, vaikkakin toisella tavalla värihavainnolla ja tekotavalla kuin ovat esimerkiksi Holmbergin ja Mun-sterhjelmin».¹⁸ L. Onervakiinnitti huomiota Ha-loselle ominaisten aiheiden, keväthankien, laiturirantojen, tuvanpäätyjen, lumipeittei-sen puunoksien, lopulta vähäiseen merkit-tykseen, sillä »väri ja valo on niiden oikea ydin, ja elämää ja auringonpaistetta ne säteile-vät ympärilleen». Hän näki Halosessa vielä tuoreen, uudistumisalttiin ja »turmeltumatto-man kauneuden etsijän, joka tervein aistein havaitsee luontoa ympärillään».¹⁹

Pekka Halonen
Kevättalvi 1909
49 x 41
Ulla Nordensvan, Hattula



Jonkinlainen »taistelu Halosesta» käytiin taidekriitikojen välillä vuoden 1907 jälkeen.

»Halosesta Finchiin: alkutilasta kulttuuriin, kylmyydestä lämpöön, hämärästä valoon.»²⁰ Tämä Frosteruksen melko ylimielinen rinnastus aiheutti ymmärrettävää närkästystä Pekka Halosen kannattajien taholla, vaikka Frosterus olikin viikkoa aikaisemmassa Halosen näyttelyn kritiikissään varsin arvostavasti suhtautunut tähän tyyppillisesti suomalaiseen taiteeseen ja siinä ilmenneeseen kulttuuri-psykologiseen aiheenvalintaan: »Aidolla kansanlaululla ei ole mitään pelättävää hienoimman orkesterimusiikin taholta.»²¹

Puolisentoista vuotta myöhemmin, Pariisin syyssalongin aiheuttamien maininkien tuntumassa, asetelma toistui. Pekka Halonen järjesti noin vuoden sisällä Helsingissä kol-

me yksityisnäyttelyä, kaksi Pirtissä ja yhden toukokuussa 1909 Libertyssä. Viimeksi mainittua kiitettiin yleisesti vakuuttavana luovan taiteilijan kypsyyšnäytteenä. Kasimir Leino piti erityisesti talvimaaisemista, jotka edustivat »juurisä puhdasta, välitöntä ja luonnonmukaista väritaidetta, joka oli ominaista Haloselle ja uudemmille tuokiomaalaajille eli nk. neoimpressionisteille». Hän huomautti kuitenkin tietyistä »vioista» piirustuksessa ja värinkäytössä.²² Frosterus antoi runsaasti tunnustusta Halosen jatkuneesta uuden etsinnästä ja ilmaisukeinojen laajentamisesta, mutta mainitsi myös puutteista: miten Veneentervaajassa kuollutläiskä veneen varjossa oli kuin rikkihapon syövyttämä, miten yleensä valo- ja varjokohtien väriasteikot eivät sopineet yhteen, miten Halosella värikkäissä maalauksissa edelleen puuttui rohkeutta ottaa täysi askel eteenpäin.²³ Heikki Tan-

Tässä vaiheessa ajankohtaista tilannetta voidaan tulkita siten, että maalaustaiteemme arvostetut »suuret nimet», Gallen-Kallela, Halonen ja Järnefelt olivat kaikki uusilla teoksillaan yhä selvemmin osoittaneet siirtyneensä puhtaan ja heleän väriasteikon käyttämiseen ja samalla entistä enemmän yksinkertaisiin luonnonaiheisiin, joissa tämä »päivänpaisteinen» asteikko realistisen luonnontunnon kannalta oli perustelluinta. Tätä suuntausta pidettiin meillä yleensä impressionistisena, ja siksi sitä monissa tapauksissa hyvin sopii nimittääkin, jos tuon käsitteen rajoja ei vedetä kovin ahtaasti. Vankan akateemisen koulutuksen saaneet maalarit vapautuivat harvoin kokonaan naturalismin tai realismin otteesta, mutta kun he kevensivät muodon ilmaisuansa maalauksellisemmaksi, korvasivat sameat ja neutraalit sävyt puhtaammilla aktiivisilla väreillä ja kun he tavoittivat tuoreen, valoisan ja ilmavan luonnonvaikutelman, voitaneen katsoa heidän siirtyneen realismista impressionismiin. Useissa tapauksissa tuntuisi tosin jokin muu määritelmä, esimerkiksi »värikäs realismi» osuvammalta.

defelt ylisti sen sijaan varauksetta »kevään ilon maalaria par excellence».²⁴

Eino Leinon mielestä Halosen kolmesta näyttelystä jokainen olisi riittänyt kohottamaan tekijänsä sille mestaritasolle, missä arvostelu loppuu ja jää jäljelle vain kunnioitus, ihailu ja harras sydämen kiitollisuus. »Meillä – muistelen vain suomenkielisten aamulehtien arvosteluja [joukossa oman veljen!] – katsotaan sensijaan julkisen sanan taholta voitavan yhä antaa pikkuviisaita neuvoja ja rikkiviisaita varoituksia hänelle kuin jollekin toivorikkaalle vastaalkajalle.»²⁵

Viisi vuotta myöhemmin L. Wennervirta rinnasti Pekka Halosen ja Magnus Enckellin samanaikaisesti esillä olleita teoksia ja piti niitä kahta vastakkaista taidekäsitystä edustavina:

»Halosen maisemat asettavat meidät välittömästi keskele luontoa; meistä tuntuu kuin hengittäisimme kevään juovuttavaa mutta raikasta ilmaa; meidät valtaa selittämätön kaihonsekainen riemu. Vasta toisessa sijassa ja ikäänkuin tältä pohjalta johdumme taideteokseen. Enckellin maisemakuvissa on järjestys päinvastainen. Me ihailimme, mikäli saatamme, taideteosta, sen somittelua, väritystä, ja vasta sitten ajattelemme aihetta.

Näemme täten miten erilaiset tarkoitukset näillä taiteilijoilla on. Toinen tahtoo ennenkaikkea tulkita määrättyä luonnontunnelmaa, hän alistaa taiteensa palvelemaan sitä; toinen tahtoo päinvastoin vapauttaa sen tunnelmasisällyksestä, jota hän pitää toisarvoisena, jopa tarpeettomana, luodaksensa riippumattoman, puhtaan taideteoksen.»²⁶

Erityisen selkeä oli tässä mielessä Pekka Halosen kehitys. Järnefeltille vapautuminen detaljityöstä tuotti suurempia vaikeuksia, mutta impressionistisiksi luettavia maalauksia hänkin teki melko runsaasti. Gallen-Kallelan tätä vaihetta ei ehkä samassa määrin voida liittää impressionismiin huolimatta hänen lukuisista sitä lähenevistä teoksistaan, esimerkiksi Afrikan ajan »tuokiokuvista». Hänen ristiriitaisten uudistumispyrkimystensä – miksi niiden tuloksia nimitettäneenkin – taustalla vaikutti tänä aikana tietty tendenssi ekspressionistiseen ilmaisutaitteeseen. Sen sijaan Victor Westerholm liittyi värinuudistuksen linjaan entisenä impressionistina tavallaan muita luontevammin. Tässä tapauksessa ei, kuten ei yleensääkään 1900-luvun alun uudessa impressionismin aallossa, ollut kysymys suorastaan paluusta entiseen. Westerholmin ihanteeksi näyttää tulleen lähinnä Finch jota hän myös maalauksessaan näinä aikoina alkoi lähestyä. Ohimennen hänen taiteeseensa vaikutti Munchin ja Willumsenin ekspressionismi, mutta omalla kohdallaan hän lienee suhtautunut niihin lopulta Gallen-Kallelan ja Halosen tavoin torjuvasti.²⁷ Halonen totesi Munchin näyttelyn jälkeen kirjeessään Gallen-Kallelalle, ettei hän koskaan ollut ollut Munchin ihailija.²⁸

Millä tavoin kriitikot suhtautuivat värinuudistukseen kokonaisuutena tässä läpimurtovaiheessa, tuli keskitetympin esille Suomen taiteilijain 20. näyttelyn yhteydessä, joka järjestettiin Ateneumissa 11. 10. – 27. 11. 1910 ja joka inspiroi kriitikot erittäin laajasti arvioimaan ajan taiteen tilaa yleensä ja Suomessa erityisesti. Tuomio itse näyttelystä oli yhtä ankara kuin ennen, mutta jotakin positiivista nähtiin nyt sen iloisemmassa yleissävyssä, lisääntyneessä värikkyudessa. »Valoisat, ilmat maalaus eivät ole poikkeusilmiöitä, kuten tähän saakka, vaan ilmenee valo- ja ilma- maalaus itsetietoisena pyrkimyksenä. Ja se on hyvä. Sillä väriähän maalauksen ennenkaikkea tulee olla» (Wennervirta).²⁹ Frosterus ei tosin ollut yhtään tyytyväinen »voittoonsa» tuloksiin: »Uudelleenarviointi on viety läpi nopeammin kuin olisi voinut aavistaa. Meilläkin maalataan nyt – kautta linjan – puhtaamalla paletilla.» Mutta hänen mukaansa meil-

lä aina rynnättiin yksipuolisuudesta toiseen. Piirustuksen lölyisyys, henkevyuden puute, muotoilun velttoisuus, epävarmuus ilmapiiriksiin ja valöörien käsittelyssä, sattumanmukaisuus, kaikki oli hänestä osoituksena »oppilasasteesta». Tätä näyttelyä hän piti huomattavien nimien siitä puuttuessa vain »jonkinlaisena eksponenttina siitä mitä aloittelijain piirissä liikkuu». ³⁰ Varttuneista tekijöistä olivat todella poissa melkein kaikki nimekkäimmät Halosta ja Thesleffiä lukuunottamatta, Mutta sen sijaan silloisista merkittävimmistä nuorista taiteilijoista ei puuttunut kovinkaan moni. ³¹ Heistä tosin Mikko Oinosella oli samaan aikaan oma näyttelynsä, ja T. K. Sallinen ei osallistunut näyttelyihin 1909–1911. ³²

Nuorten vahvan edustuksen pani oikeastaan parhaiten merkille kriitikoista vanhin, Kasimir Leino (1866–1919). Pitkässä näyttelyn esittelyssään hän otti yllättävästi suhteellisen positiivisen vaikkakin pedanttisen asenteen näyttelyyn, jonka hän sanoi antavan »tuonnoisia hauskemman yleiskuvan maalaustaiteestamme». Hän piti näyttelyä todistuksena Suomen taiteen saapumisesta »jonkinlaiseen murroskauteen, joka [---] on meilläkin välttämättömästi läpikäytävä kausi päästäksemme aikamme todellisten, maalauskellisten arvojen mukaiselle tasolle. Ja ennenkuin tälle päästään, on meidän kestettävä se muotoilu ja suorituksesta heikompi hajaannustila, josta vasta voi sukeutua uusi, entistä maalauskellisempi ja europalaisten vaatimusten kannalta ajanmukainen taide.» Katsauksessaan Suomen taiteen siihenastiseen kehitykseen Leino totesi vanhempien taiteilijain kohonneen eurooppalaisten vaatimusten tasolle omaksumalla osan seuraavien vuosikymmenien uudistuksista, mutta säilyttämällä perinteellisen kunnioituksen »viimeistelyä ja muodollisesti täsmällistä taidetta kohtaan.» Tämä kunnioitus, Ibsenissä, Björnsonissa ja Strindbergissä ilmenevä »pohjoismaalainen totuusvaatimus» vaikutti myös suomalaisissa symbolisteissa, »joista ainoastaan Gallén on Kalevala-aiheiden alalla luonut suurta, ijäti pysyvää taidetta». Samalla tavoin »eivät meikäläiset taiteilijat viime vuosin saakka ole yleisemmin eivätkä huomattavammin välittäneet niistä uusista, erityisesti maalauskellisistä suunnista ja uusista maalaustavoista, jotka käyvät uusimpressionismin ym. nimillä. Eivätkä he juuri liene ottaneet sanottavia vaikutuksia niistäkään yksityisistä maalaajista, joiden pelkät nimet merkitsevät uusia kokeiluja ja saavutuksia maalauskellisuuden alalla ja joita ovat esim. Whistler, Gauguin, van Gogh, Renoir, Cézanne ja Monticelli, jonka värinero ja loistavan värikäs paletti oikeastaan lienee loitsinut eloon »glasgovilaisen koulun» toimeenpaneman täydellisen vallankumouksen eli, kuten on sanottu, »värien vapautumisen luonnon holhouksesta».

Ja sen, että uusista suunnista on »lukuunottamatta eräitä alkeellisia, hillitympiä oireita »värisinfonia» alalla» säästetty, vaikka taiteilijamme niihin ulkomailla ovat olleet tilaisuudessa tutustumaan, Leino katsoi olleen todistuksena »kotimaisten taiteellisten traditioidemme voimasta».

Hän mainitsi useaan otteeseen yhtä huolestuneessa sävysä eurooppalaisen väritaistelun, maalausten vallankumouksen, joka »värisinfoniollansa» ja vapailta vallattomuuksillansa uhkasi taiteen muodollista kauneutta, usein polki piirustusta ja kohotti luonnosmaisuuksien täysvalmiina, huolellisen taiteen tasalle». Jopa Halonen oli hänen mielestään useissa maisemissaan yksinomaan väritaituri mutta todisti toisilla teoksillaan sentään »että toisitaiteen ainaiset tunnusmerkit ovat yhäti hänellekin päämäärinä». Symbolistisen taiteen ilmapiirissä kasvanut Leino kaipasi Gallénin poissaollessa näyttelyä erityisesti aatteellisia sommitelmia, »sillä tuonnoiset symbolistimme ehtyivät jo alkuunsa», ja hän poimi esille sellaisenkin vaatimattoman näytteen kuin nuoren Yrjö Ramstedtin maalausten »Sielun voitto» rohkaistakseen »uudistusta taiteemme sisällykseen nähden, jota me kipeästi kaipaisimme». Samalla hän halusi vielä varoittaa luonnosmaisen teotavan vaaroista: »Murosa aikana, jolloin värit pyrkivät etusijalle ja muotoilu helposti poljetaan väriharjoitelmain eduksi, on mielestämme erityistä syytä tällaiseenkin muistutukseen. Kuvantallisuudessa, aatteellisissa sommiteluissa on varma, tarkka tekniikka välttämätön ehto. Mutta kuvantallisuuden ei suinkaan tarvinnut polkea maalauskellisuutta.» ³³

L. Onerva liikkui »yleisissä mietteissään» näyttelyn johdosta samoilla linjoilla kuin Kasimir Leino, mutta kirjoituksen sävy oli hyökkävämpi:

»Mitä siellä on? Ei mitään. Ei tavanmukaista 'clouta', ei täsmällistä piirustusta, ei muotoilua, ei minkäänlaista huomaavaisuutta ihmisovessa pilleviä jaloja aatteita tai tunteita kohtaan, ainoastaan vallattomia väriäallokoita, ryhdytömiä luonnoksia useinkin, impressionistisia hahmoiluja ja kirjavia teotapakokeiluita. Aivan itsestään nousee kysymys: onko tämä ulkomaalaisen maun ja moninaisten muotisuuntien jäljittely, tämä ulkonainen paletti-voimistelu todellakin välttämätöntä meillä ja riittääkö se taiteelliseksi päämääräksi, kuten nykyään näyttää olevan laita? Luonnollisesti se ei sellaisenaan riitä, mutta toiselta puolen on myös mahdotonta ajatella, että Suomen maalaustaide yksin voisi jäädä vieraaksi sille teknilliselle kriisille, joka on mullistanut jo koko muun Euroopan.» Hän päätyi puhumaan kansasta kansaan kulkeutuvasta perintätaidosta, yhteisestä taidekeinojen varastosta, josta jokaisen on päästävä osalliseksi. »Kansainvälinen kouluutus ja yksilöllinen, itsenäinen luomisvoima, ne ovat nykyaikaisen taiteen vaikeat elin-ehdot, kansallisuus oli ennen tyyli, nyt se on vakuum.»

Onerva huomautti edelleen, että ilmaisukeinojen etsintä liittyi suoranaisesti maalaustaiteen vallankumoukseen Ranskassa 1800-luvulla, »joka merkitsi siirtymistä atelieristä ulkoilmaan, museosta ja aivokomeroista elävään elämään ja luontoon» ja joka synnytti uusien taidekeinojen tarvetta. Sen yhteydessä myös piirustus muuttui maalauskelliseksi. »Ennen tehtiin irrallinen, asiallinen piirustus, sitten yhtä irrallinen ja asiallinen värityys. Nyt niiden tulee yhtyä maalauskelliseksi, kauniiksi kokonaisuudeksi. Delacroix'sta asti on tämän pyrkimyksen tähden ponnisteltu mitä erilaisimmilla tavoilla. On päästy valööreihin, tuntuihin, suuriin yhteissoinnutuksiin, näennäisesti vaivattomampaan, mutta itse asiassa paljon vaikeampaan tekniikkaan, joka helposti voi johtaa pintapuolisimmat ja yltyöpäisimmät väriharjoittelijat kaiken huolellisen piirustuksen, aiheen ja tarkoituksellisuuden tulkittomaan halveksintaan.» Ja kuvaavana esimerkkinä tästä Onerva mainitsi – ensimmäisenä

suomalaisessa taidekriitikissä – »asain hännän huiskauksella maalatun» Pariisissa näytteillä olleen taulun, josta oli tuoreena uutisena kerrottu suomalaisessakin lehdistössä ja jonka hän katsoi osoittavan, miten kiitollinen aika oli »humbuugille». Hän näki myös »impressionistisen murroskauden» positiiviset mahdollisuudet: »Mutta suomalaisenkin taiteen on nähtävästi käytävä senkin kiirastulen lävitse ja siitä voi olla sille paljon hyötyä, jos vaaraakin. Rikkaampia ja puhtaampia väri-yhdistelyitä, herkistyneemmän ja hienostuneemman näkemystavan ja tekniikan se voi meille antaa.»³⁴

Wennervirta korosti kritiikissään samoin piirustuksen merkitystä, todellisuuden pohjalta lähtemistä ja jonkin elytyn asian illuusion herättämistä katsojassa, vaikka väriä pidettäisiinkin tärkeimpänä. Kirkkaista, valoisista väreistä huolimatta näyttelyssä oli hänen mielestään paljon kuolleita maalauksia, joissa »pyritään ainoastaan ulkonaiseen väri-loisteliaisuuteen, kun sisällinen elämä puuttuu». Hänen suosituksensa oli, että ulkomaisten virtausten pintapuolisen matkimisen asemesta pyrittäisiin sovelluttamaan ne meidän oloihimme. Wennervirta oli ainoa kriitikko, jota erityisesti Thesleffin maalaukset huolestuttivat: »Mutta onko tämä enää tervettä taidetta? Missään tapauksessa se ei ole taidetta suurta yleisöä varten. Ja jotain muutakin todellisuutta on mielestäni maalaukselta sentään vaaditta-

va, kuin mitä väreillä ja viivoilla sinänsä on. Mutta Thesleffin maalauksessa on luontoa niin paljon tyylytelty, että se melkein häviää olemattomiin.»³⁵

Näyttelyn nuorista taiteilijoista kriitikot antoivat parhaita mainintoja Ollilan, Cawénin, Ruokokosken ja Paatelan maalauksista. Samanaikaisen oman näyttelyn perusteella Mikko Oinonen alkoi myös »yhä selvemmin nousta esiin joukosta», niin kuin Frosterus asian määritteli.³⁶ Oinonen oli tässä vaiheessa luopunut ensimmäisen Pariisin vuotensa vankasti piirretyistä, väliin Rissasen jyrkyyttä läheneistä figureista. Syysnäyttelyn jälkeen nähtiin Ateneumissa juuri Juho Rissasen ja hänen taiteilijapuolisonsa Hilda Flodinin näyttely, joka sitä ennen oli ollut esillä Turun taidemuseossa, sekä Ritaritalossa Magnus Enckellin näyttely.

Rissanen esitteli näyttelyssään uusinta johdonmukaista kehitystään suurpiirteiseen, dekoratiiviseen, puhtaiden värisävyjen hallitsemaan maalaukseen. Uusi suuntaus vaikutti tietenkin myös Rissasen monumentaalimaalaus suunnitelmiin. Häkli & Lallukan seinämaalauksen satamatyöaihe toteutui päivänpaisteisena dekoratiivisena kokonaisuutena ja iloisen värikkäitä olivat myös sen valmistavina harjoitelmina ja luonnoksina satamasta tehdyt maalaukset. »Välillä Rissanen on niin hätkähdyttävän väri-iloinen [---], että uteliaasti lähestyy kuvaa havaitakseen vaikutteita nyt niin moderneista 'sekoittamattomista väreistä' ja 'puhtaasta paletista'. Mutta näitä kuvia voidaan lähestyä turvallisesti, sillä Rissanen pitää aina tukevan maan jalkojensa alla.»³⁸ Tämän kirjoittaja kuvanveistäjä Emil Cedercreutz mainitsi aavistelleensa teoksissa sukulaisuutta Maurice Denis'hin ja kuulleensa sitten taiteilijalta hänen todella olevan läh-



Mikko Oinonen
Omakuva 1910
31,5 x 24,5
vesivärimaalaus

Mikko Oinosen näyttelyn arvostelussaan Frosterus saattoi todeta taiteilijan nyt tarttuneen yhtä tarmokkaasti väriongelmaan kuin aikaisemmin piirustukseen ja muotoon. »Hämmästyttävällä helppoudella nuori maalari on omistanut itselleen puhtaan paletin.»³⁷



Juho Rissanen
Satamassa, luonnos seinä-
maalaukseksi
Häkli & Lallukka -yhtiön
huoneistoa
varten Viipurissa
1909

„--- Iloinen ja reipas kuva mikä vähääkään sentimentaalinen. Satamatyöläiset ovat vahvoja terveitä miehiä, joiden raikkaat alastomat yläruumiit loistavat auringossa. [---] Kappale suomalaista työläiselämää – aiemmin taiteellisesti käsittelemätöntä – on nyt tullut kiinnitetyksi kankaalle.»⁴⁰

Juho Rissanen maalasi lopullisen Lastin purkamisen nimisen noin 300 x 600 cm kokoisen seinämaalauksen Ateneumin ateljeehuoneessa kesällä 1910, ja se paljastettiin Viipurissa tammikuussa 1911. Sitä ennen teos ja siihen liittyviä luonnoksia oli esillä Rissanen näyttelyissä Viipurissa, Turussa ja Helsingissä, jolloin sitä arvosteltiin osin ankarastikin.⁴¹ Nämä näyttelyt osoittivat Rissanen maalauksessa tapahtuneen muutoksen, joka oli seurausta syksyllä 1908 tehdyn Pariisin matkan antamista vaikutteista. Vapaissa maalauksissa luonnonaiheiden mukaan hän pyrki kevyen impressionistiseen ilmavuuteen ja puhtaaseen väriasteikkoon ajan hengen mukaisesti. Juho Lallukan tilaa-

ma seinämaalauksessa tarjosi hänelle ensimmäisen tilaisuuden soveltaa uudistunutta väri-ilmaisuutta omalla erikoisalallaan, työaiheisessa dekoratiivisessa sommitelmassa.

»Hra Rissanen rakastaa ja ihailee työläisluokkaa, josta hän itse on lähtenyt», kirjoitti Viborgs Nyheterin reporteri, »hän tahtoo olla uuden vuosisadan mies ja *työn* kuvaaja ex professo.»⁴² »Talonpoikien maalarin» nimen Pariisin maailmannäyttelyn yhteydessä 1900 saanut Rissanen tuli läheiseen kosketukseen tehdastyöläisten kanssa muun muassa tutkiessaan Helsingin kaupunginkirjaston 1909 valmistunutta freskoa varten seppiä työskentelyä Kone ja Silta Oy:n tehtailla. Hänen yrityksensä saada suuria maalaustehtäviä työväen yhdistyksiltä olivat kuitenkin tuomitut epäonnistumaan työn kalleuden vuoksi. Työväen lehdistö antoi kuitenkin hänen taiteellisille pyrkimyksilleen täyden tunnustuksen, esimerkiksi Lallukan maalaukselle: »Tällaiseen suurtyöhön ei kykene jokainen taiteilijan nimeä kantava henkilö ja tästä voi ymmärtää sangen hyvin, miksi useimmat taiteilijat eivät maalaille muuta kuin teko-tunnelmaisia maisema-töherryksiä. Heidän mielestään on siinä aivan kylliksi taidetta, kun he sysäävät kokoon jonkinlaisen 'impressionistisen' tunnelmapalasan.»⁴³ Toisen kirjoittajan mukaan Rissanen näyttelyssä oli voimakkaalla ja luonteenomaisella tavalla esitetty »se realistinen suunta, joka asettaa työn oikealle paikalleen taiteessa ja saattaa meidät täydellä syyllä sanomaan, että 'meunierläisyttä' löytyy Suomessakin.»⁴⁴

Meunier'n realismista Rissanen oli kuitenkin tässä vaiheessa loitontumassa. Hän halusi päästä Pariisiin näkemään »modernisinta taidetta» ja tekemään sen pohjalta, kuten hän sanoi, »vaikka luonnoksia Helsingin työväentalon freskoja varten.»⁴⁵ Jälkimmäinen toive ei toteutunut, vaan Rissanen sai tyytyä suunnittelemaan nuorten neitiä sunnuntaista huviretkä esittävää kolmiosaista seinämaalauksena suurliikemies Hackmanin yksityisasuntoon Viipurissa.⁴⁶

dössä Saint-Germainiin Pariisin lähelle, jossa Denis asui, päästäkseen kosketukseen tämän kanssa.³⁹ Frosterus ei ollut erityisen vakuuttunut Lallukan maalauksen ansioista, vaan piti sitä tapettimaisen seinäkoristelun tavoin väreiltään köyhänä. Hänen mielestään tekijä ei vielä hallinnut voimakkaan värinkäytön tuomia vaikeuksia. Mielenkiinto värikkääseen dekoratiiviseen ilmaisutapaan oli yleistä juuri vuoden 1910 vaiheilla, ja monien ihanteena oli Denis, jolla puhtaat värit yhtyivät levolliseen monumentaaliseen klassistiseen sommiteluun. Rissasella tämä suuntaus liittyi luontevasti hänen aikaisempaan linjaansa.

Magnus Enckellin näyttely Ritaritalossa sai tärkeän merkityksen sekä taiteilijan että hänen kehitystään tiiviisti seuranneen kriitikon Sigurd Frosteruksen kannalta. Enckell oli pyytellyt kotimaassa Pariisin näyttelystä palatuaan ja työskennellyt erittäin uutterasti. Vieläpä hän teki työtä ikään kuin jatkuvan »kon-

trollin» alaisena, sillä hän sai tilauksen rouva Emmy Frosteruksen (o.s. Kraemer) muotokuvan maalaamisesta. Tämä saattoi Frosteruksen ja Enckellin läheiseen henkilökohtaiseen kosketukseen, joka jatkui myös ennen näyttelyä ja sen jälkeen.⁵¹ Näyttely avattiin 8.11.1910. Kokoelmaan kuului muotokuvia ja kukkaasetelmia sekä kaksi isokokoista Suursaaren maisemaa. Frosteruksen näyttelykritiikki Nya Pressenissä on läheltä nähty ja siten poikkeuksellisen mielenkiintoinen. Siinä luonnehditaan Enckellin kehitystä edellisen vuoden näyttelyn jälkeen ja todetaan hänen käyttäneen tämän ajan harvinaisen tarmokkaaseen työhön, mikä erityisesti oli suuntautunut öljyväreitekniikan kehittämiseen rikkaasti nyansoidun väri-ilmaisun välineeksi. Muotokuvat olivat Frosteruksen mielestä tällä kertaa parhaita. Edellisessä näyttelyssä ollut Edelfeltin muotokuva oli myös nyt mukana vertailukohtena, joka antoi katsojille »tilaisuuden huomata, miten paljon materiaalisesti rikkaammiksi myöhemmät maalaukset ovat tulleet». Frosterus perusteli tässä yhteydessä tarkasti uusia käsityksiään värinkäytöstä ja kolorismista maalaustaiteeseessa. Ne tuntuivat joiltakin osin viittaavan Enckellin henkilökohtaiseen vaikutukseen:

»Vaikka uusimpressionistit ohjelmassaan selvittivät sekä valöörin että kontrastin merkitystä, ryhmän maalauksessa sai kuitenkin – Seurat'n vaikutuksesta – ilmaisunsa nimenomaan asteittainen sävytys sekä siirtyminen väristä toiseen. Myös Signac, joka on lähtökohdaksi valinnut juuri kontrasti-ilmiön, käsittää sen lähinnä valöörivastakohtien korostamiseksi ajatellun mutta näkymättömän rajaviivan molemmin puolin [—] Säännönmukaisessa värinhajotustekniikassa voittavat eniten puhtaasti atmosfääriset efektit, ja kuvat vaikuttavat enemmän valovoimaisilta kuin väreissään täyteläisiltä.

van Goghilla ja Gauguinilla astuivat sitävastoin varsinaisessa mielessä koloristiset intressit etualalle. Täyteläisimmät värit korostuivat yhä enemmän välittömän vastakkainasettelun ansiosta: ei enää tarkoituksella saada optisen yhteensulattamisen avulla esiin jokin uusi häikäisevä sekavivahde, vaan tarkoituksella saada ne vaikuttamaan sellaisinaan. Ilma menettää merkityksensä sitovana väliaineena.

Juho Rissanen
Purjeiden kuivausta
1910

(teos ollut mukana Rissasen
näyttelyssä
Ateneumissa 1910)



Värimassat balansoivat vapaasti toisiaan spektraalijaotelun valon niitä yhdistämättä, mikä korvasi vanhojen mestarien valohämyn ja kokoavat lasuurit.

Mutta viimeistä askelta ei ollut vielä otettu. Sivuumattamalla elementit, joita tähän asti – ainakin teoriassa – oli pidetty pyhinä, piirustuksen, muotoilun ja perspektiivin, annettiin värin loiston yksin sanella sommittelu. Ne hämäävät ja häikäisevät efektit, joita tätä äärimmäistä linjaa noudattaen voidaan tavoittaa – Matisse – eivät peitä työn vinoutunutta pohjaa, vielä vähemmän ne korvaavat niiden todellisten arvojen uhraamisen, joista saavutettua näennäistä voittoa on juhlittu.

Enckell on itsenäisesti yhdistäen valpasta kritiikkiä ja intuitiota etäisenä huomioijana punninnut ja seulonut. Kai-kilta näiltä tahoilta hän on ottanut vaikutteita, mutta mikään tässä kuvailluista suuntauksista ei ole häntä kahlinnut. Piirtäjänä paljon lähemmin Italian renessanssin herooisten edustajien sukulaisena kuin naiivien quattrocen-tistien, joiden muoto on antanut kiitollisen pohjan Gauguinin ja Denis'n väriyhdistelmille, hän ei tunne mitään hokutusta uhrata viivan pregnanssia värin hyväksi. Hän soveltaa vakuuttavan kriittisesti saavutettuja kokemuksia, mikäli ne eivät ole ristiriidassa hänen kehittyneen persoonallisen muodontunteensa kanssa. Ja varmasti tilanteen halliten hän käyttää erilaisia metodeja erilaisten tehtävien ratkaisemiseen; hän ei käytä mitään yhtenäistä tekniikkaa, vaan etsii tekniikassa samaa vaihtelua kuin tehtävän asettelussa ja käsittämässä.»

Muotokuvien värikontrasteja ja muita koloristisia yksityiskohtia esiteltään Frosterus kiinnitti huomiota kokonaisuuden yhtenäisyyteen, ilmaisun ja värityksen pysyttelemiseen samassa rikkaassa mutta vakavassa sävyvälissä, jonka Enckellille ominainen »pohjoinen viileys» oli kaukana lämpimämmistä ranskalaisista soinnuista.⁵²

Kieltäessään Magnus Enckellin yksipuolisen liittymisen neoimpressionismiin ja Matisseen Frosterus korosti hänen itsenäistä asennoitumistaan ajan taidesuuntauksiin. Samalla hän ilmaisi suhtautuvansa torjuvasti väritaiteseen, joka asetti värin ensisijaiseksi sommittelun tekijäksi – hänen käsityksensä näyttää tässä asiassa muuttuneen aikaisemmasta (s. 34). Muodon piirustuksellinen selkeys, yhtenäinen kokonaisuus, harmoninen kontrastiväreillä aikaansaatu värisommittelu, liittyminen traditiocn vaikkakin uusin keinoin; nämä tuntuvat olleen Frosteruksen hyväksymät ehdot modernille maalaustaiteelle – ainakin teoriassa. Käytännön kritikkona hän näyttää kuitenkin ymmärtäneen myös muunlaisten ehtojen alaista ilmaisua. Frosterus myönsi omat arvioinnin vaikeutensa: »Sille joka kolme vuotta on ollut vailla läheistä kosketusta ulkomaisiin taidekeskuksiin, käy vaikeaksi sijoittaa Enckellin viimeaikaista

tuotantoa paikalleen.» Enckell ei kuitenkaan hänen mielestään scurannut »päivän muotia»: »Se kaunis tasapaino piirustuksen, muodon ja värin välillä, mihin hän pyrkii, ei ole tämän hetken ratkaisu. Mutta se v o i tulla siksi, kun efektintavoittelu on näytellyt osansa loppuun.»

Muutkin kriitikot totesivat kukin omalla tavallaan eron »ensimmäisten impressionistien ja meidän aikamme maalaaajien välillä», kuten L. Wennervirta asian ilmaisi. Hän arveli edellisten maalanneen luontoa »sellaisena kuin se heille näyttäytyi», mutta jälkimmäisten koettavan »tyyllittelyn ja värin kyllästyttämisen avulla luoda jotakin uutta. [---] Analyysiä on seurannut synteesi. Mutta meidänkin aikamme maalaustaidetta uhkaa vaara. Se uhkaa käydä liian abstraktiseksi: pelkäksi viivojen ja värin leikittelyksi.» Enckellin taiteessa Wennervirta näki esimerkin tästä vaarasta; hänestä siinä oli kiinnitetty niin suurta huomiota värivaikutelmiin, että välitön tunnelma oli kärsinyt.⁵³ Sama ajatus sisältyi hänen arviointiinsa Ellen Thesleffin maalauksista syysnäyttelyssä. Nämä lienevät ensimmäisiä kertoja, jolloin suomalainen kritiikki selvästi ilmaisee pelkoa abstraktisuuteen johtavasta taiteen kehityksestä.

Vuoden 1910 kuluessa »puhdas paletti» eli sekoittamattomien värisävyjen käyttö oli tullut jokseenkin yleiseksi. Seuraavan vuoden alussa nähtiin vielä myös Hugo Simbergin puhdistaneen palettinsa tummista sävyistä ja luopuneen tutuista fantasia-aineistaan.⁵⁴ Kuva Suomen maalaustaiteesta hahmottui vuoden 1910 näyttelyjen perusteella yhtenäisemmäksi kuin pitkiin aikoihin, mikä lähinnä johtui juuri värikkäiden samansuuntaisesta uudistumisesta, mutta toisaalta varmaan myös, niin kuin Kasimir Leino arveli, niistä kiinteistä muodollisista traditioista, joita realismin mestarimme ehtivät luoda.⁵⁵ »Puhdas paletti» edusti Suomessa aluksi näkyvimmin tuota uutta impressionismia, realismin uutta värikästä muotoa, johon liittyi neoimpressionismiin pohjautuvaa vapaasti sovellettua väriopillista tietoa ja jonkin verran myös pöintillistä maalaustapaa.

Väri uudistuksen toinen, fauvistinen tai ekspressionistinen komponentti ei ollut var-



Magnus Enckell
Emmy Frosteruksen
muotokuva 1909
95 x 70
Johanna Weckman, Helsinki

Enckell maalasi tämän muotokuvan mallin vanhempien Kraemerien kesähuvilalla Helsingin saaristossa. Hän aloitti työn kesäkuun lopulla 1909, kohta näyttelynsä jälkeen.⁴⁷ Maalaus tapahtui täydessä auringonvalossa. Ulkoilmamaalauksen soveltaminen tämänluonteiseen tehtävään oli jo sinänsä uutta Enckellille, mutta samalla teos merkitsi Edelfeltin muotokuvan jälkeen uutta yritystä värillisen ja ilmaisullisen uudistumisen toteuttamiseksi. Enckell teki kaikkiaan kolmisen kuukautta työtä mallin kanssa.⁴⁸ Syyskuun puolivälissä hän ilmoitti saavansa lopultakin valmiiksi rouva Frosteruksen kolmannen muotokuvan, jota hän piti parhaana. »Suku on ollut aivan haltioissaan», Enckell

kirjoitti äidilleen mainiten Sigurd Frosteruksen isän, joka muotokuvan oli tilannut, hämmästyneen hänen tavattomasta tunnontarkkuudestaan.⁴⁹

Mallin aviomies kirjoitti marraskuussa pidetyn Enckellin näyttelyn kritiikissään tästä maalauksesta: »Kesäisen muotokuvan tulkintaan on maiseman pohjoinen kesäkuun tunnelma antanut avaimen. Muotokuvan ja maiseman yhteensulauttamisessa kumpikaan puoli ei dominoi. Vaativa ongelma, jonka onnellinen ratkaisu kuuluu näyttelyn kaudenimpiin suorituksiin. Heleät kirkkaat värit, joissa kuva on pysytetty, antavat ensimmäisen synteetin kesäisestä valosta eteläsuomalaisen rannikkomaiseman yllä.»⁵⁰

sinkaan Pariisissa käyneille taiteilijoille tuntematon, ja sen vaikutusta oli alusta alkaen mukana Suomen »puhtaan paletin» maalauksessa. Kritiikki ei kuitenkaan näy sitä aluksi tiedostaneen yhtä merkitseväksi kuin kehitystä realistis-impressionistisella linjalla. Uudistuksen koko kansainväliseen taiteeseen aiheuttamia muutoksia pystyttiin tuona aikana vain ylimalkaisesti tulkitsemaan. Ne eivät vielä jäsenyneet taiteilijoille ja kriitikoille selvästi erillisiksi ohjelmallisiksi suuntauksiksi. Tämä johtui osaltaan myös, sekä kansainvälisellä että kansallisella tasolla, vastaavasti jäsenymättömästä informaatiosta. Teoreettinen pohja puuttui, ja terminologiakin oli 1910 vasta hahmottumassa.

4.2. Uusien taidesuuntien informointi Suomessa

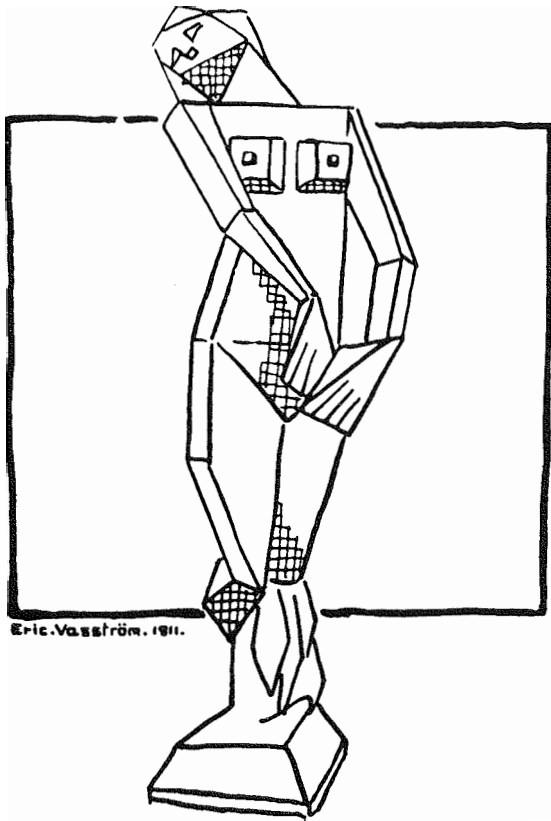
Sen jälkeen kun Edelfelt, Enckell ja Finch olivat artikkeleissaan ranskalais-belgialaisen näyttelyn yhteydessä 1904 tehneet selkoa impressionismista ja neoimpressionismista, ei pitkiin aikoihin julkaistu mainittavaa informaatiota uusista kansainvälisistä taidesuuntauksista. Tosin Frosterus oli kirjoittanut lähinnä neoimpressionismin teoriaa käsitteleviä artikkeleita, ja joissakin näyttelyarvosteissa oli esitetty mielipiteitä nähdyistä tai kuulluista taiteen »kummallisuuksista». Suomalainen yleisö ei vielä 1910 voinut saada juuri mitään tietoa Pariisissa ja Saksassa vaikuttaneista fauvismista ja ekspressionismista tai niiden müncheniläisistä ja venäläisistä rinnakkaisilmioista, vielä vähemmän naivismista tai kubismista. Tilanne Suomessa ei ollut mitenkään poikkeava, sillä näiden suuntausten kansainvälinen ekspansio käynnistyi vasta vähitellen, sitä mukaa kuin niitä edustavia teoksia tuli eri maissa näytteille ja niitä esitteleviä artikkeleita tai muuta kirjallisuutta ilmestyi.

Matissen tunnettu ohjelmajulistus *Notes d'un peintre*, joka 1908 julkaistiin *La Grande Revue* -lehdessä, oli lähtökohtana hänen ja muiden fauvistien edustamien taidekäsitysten laajempaan kansainväliseen käsittelyyn.

Suomessa manifestia ei sellaisenaan julkaistu tai laajasti referoitu. Ruotsissa Matissen koulun ensimmäisiin oppilaisiin kuulunut Birger Simonsson kirjoitti *Svenska Dagbladetiin* artikkelin Matissesta maaliskuussa 1910, vähän ennen *De unga* -ryhmän toista näyttelyä. Siinä hän käytti Matissen suuntauksesta nimitystä syntetismi ja esitti joitakin myös Matissen manifestin sisältämiä ajatuksia.⁵⁶ Vuotta myöhemmin, maaliskuussa 1911 eli hieman ennen *De unga* -ryhmän 3. näyttelyn avaamista, nuori ruotsalainen kriitikko Carl David Moselius julkaisi artikkelin tai, niin kuin hän itse sitä nimitti, taidepsykologisen tutkielman *Impressionism och expressionism*. Sitä ennen nimitys postimpressionismi oli esiintynyt muutamassa yhteydessä Ruotsin lehdistössä, mutta tätä termiä käytettiin sittemmin Ruotsissa ja Suomessa hyvin vähän. Luultavasti juuri Moseliuksen artikkeli, joka huhtikuun alussa 1911 julkaistiin Helsingin *Sanomissa*, vakiinnutti tehokkaasti ekspressionismin tuntemusta sekä käsitteenä että tavoitteiltaan impressionismista ja neoimpressionismista poikkeavana erillisenä taidesuuntauksena.⁵⁷

Lajissaan Moseliuksen artikkeli jäi ainoaksi, jossa pyrittiin objektiivisesti ja yleistajuisesti antamaan tietoa ajankohdan uusista taidesuuntauksista. Niitä tarkoittavia vähätteleviä, tuomitsevia tai pilkkaavia lausuntoja esiintyi sen sijaan runsaasti vuosien 1911–1912 kuvataidetta käsittelevissä artikkeleissa ja kritiikeissä. Nuoret kriitikot Ludvig Wennervirta ja Onni Okkonen liikkuvat keväällä 1911 Euroopassa tavoittamatta hekään vielä sitä, mikä oli olennaista uusiin suuntauksiin liittyvissä pyrkimyksissä. Wennervirta kirjoitti elämyksistään Pariisin suurissa kevätnäyttelyissä varsin penseästi, hämmästellessä millaista »puhdasta roskaa» oli valtaosa Independentien näyttelystä. Häntä näyttävät siellä ärsyttäneen nimenomaan uusien suuntausten edustajat, ekspressionistit ja tässä näyttelyssä ensi kertaa omana osastonaan esiintyneet kubistit:

»On maalauksia, jotka esittävät omituisia kulmikkaita puunukkeja – ihmisiä ne eivät voi olla – jotka ovat tehdyt siten, että luulisi niiden olevan kokoonpantuja kämmenen suuruisista värikolmioista, ja toisia, jotka loistavat spektrummin kaikissa väreissä, ikäänkuin näkisi ne prisman läpi jne. loppumattomiin. Eikä kuvanveiston laita ole juuri pa-



Eric Vasström, 1911.

Kubismen.

Kubismi
Eric Vasströmin piirros
Fyren 45-46/11.11.1911

Riippumattomien näyttely Pariisissa keväällä 1911 teki kubismista kansainvälisen sensaation, johon pilalehdetkin mielellään tarttuivat. Fyren järjesti kiertokyselyn taiteilijoille ja julkaisi sen yhteydessä useita suuntausta vähätteleviä lausuntoja, viimeiseksi Jac. Ahrenbergin: »Mitä kiertokyselyyn kubismista tulee, kysymys on niin merkitykseltön, että en pidä sitä vakavan suhtautumisen arvoisena. Se on eräs niitä usein esiin tulevia tyhmyyksiä, joiden parissa työttömät ja puolivillaiset taiteilijat puuhailevat tullakseen huomatuiksi. Sillä ei ole edes samoja elämän edellytyksiä kuin pointillismilla tai 16. vuosisadalla esiintyneellä ilmiöllä 'ritratto di una linea'. Asiasta ei kannata puhua.»

Fyrenin toimitus lopetti keskustelun yhtymällä omasta puolestaan edelliseen: »Kubismi ei ole sen arvoinen että se otettaisiin vakavasti – sen tähden Fyren on ottanut sen leikillä.»⁵⁹

rempi: näkee kipsikuvia, joissa ihmisen ruumis on taivutettu niin luonnottomiin asentoihin, ettei enää hämmästyisi, vaikka näkisi hänen seisovan pää kainalossa. Tällainen taideteos ei enää ole tervettä taidetta. Se on humpuukia, jollei hulluutta. [---] Sellainenkin radikaalinen maalaja kuin Matisse tuntuu melkein vanhoilliselta tässä seurassa. Jos hänkään ei paljon välitä piirustuksen todenmukaisuudesta, niin ovat hänen maalauksissaan kuitenkin edes värit kalliit.»⁵⁸

Kirjoittaja kiinnitti siis kylläkin paljon huomiota uusiin suuntauksiin, mutta tyytyi antamaan niistä vain hyvin pintapuolista kuvausta totaalisesta tuomitsemisensa perusteeksi. Okkonen puolestaan arvioi uusinta ranskalaista taidetta Roomasta, missä hän sattui näkemään Ranskan taiteen näyttelyn. Hän kiinnitti uutena piirteenä huomiota sen levolliseen koristeellisuuteen, ja arvattavasti Denis'n klassistinen neotraditionalismi sai hänet toiveikkaasti ennustelemaan jopa »antiikkisten ihanteiden» paluuta. Muuten hänen mielestään oli »sangen vaikea puhua mistään määrättyistä suunnista nykyaikaisessa maalauksessa, siksi hapuilevaa ja epävarmaa se ylimalkaan on.»⁶⁰

Saman vuoden, 1911, Pariisin syyssalongista Joel Lehtonen lähetti Helsingin Sanomille raportin, jossa hän sivuutti lyhyesti näyttelyn valtaosan – »sellaista markkinakamaa seinäseinältä, huone huoneelta» – ja keskittyi kuvaamaan yleisönkin mielenkiinnon keskkipisteinä olleita »kubistien kamareita».

Lehtonen (nimim. Rusticus) ei sanonut maallikkona haluavansa mennä »nirvimään» uusia suuntia, »sillä uusiahan ovat kaikki murtavat suunnat aikoinaan olleet, niin impressionistit kuin muut, ja kulkeneet voittoon, mutta hyvään edustajainsa voimalla, se on huomattava, eikä satojen heikkojen matkijainsa». Ja kubismi »se poloinen ei näy missään täällä saaneen ymmärtäjänsä ja torvi-toitotajansa, joka sen julistaisi uudeksi, lupaavaksi taidesuunnaksi». Lehtonen kuvaili lähemmin kahta kubistista maalausta, muotokuvaaja pesijäeukon kuvaa luetellen millaisia »sylinterejä, kartioita, pyramiidejä, mankelirullia, kaulaus-kapuloita, kolmioita, hyvin säännöllisiä suunnikkaita, suorakaiteita, neliöitä» eri ruumiinosat tauluissa olivat. »Maailma ei ole pyörcä enää, se on 'kuutiotaiteilijain' uutuus. Se on kulmikas, – latiska kuin pannukakkukaan se ei ole! He tahtovat yksinkertaistuttaa taiteen. Naama ei enää ole naama, se on geometrinen kuvio-ryhmä.»⁶¹

Seuraavan kevään, 1912, Independenttien näyttelystä välitti vuorostaan samalle lehdelle tietoja toinen kirjailija, L. Onerva, joka saattoi

kertoa, että vaikka kubistit ovat syrjäyttä-
neet kaikki entiset »istit», he itse »väittävät
jo kuuluvansa klassikoihin sen jälkeen kun
futuristit ovat alkaneet hurjistella . . .».

Salista 15 alkaen ymmärrys joutui Onervan mukaan näyt-
telyssä kovalle koetukselle. »Tästä alkaa nim. kubistien ja
artisolistien valtakunta, anarkian luvattu maa. Uljaita poi-
kia! Kaikki laivat ovat he ainakin polttaneet takanaan, ei
mikään taiteellinen perintämuoto ole löytänyt armoa hei-
dän silmissään. Täydellinen barbaria vallitsee. Ei piirustus-
ta, ei värejä, ei perspektiiviä, ei sommittelua, ei valöörejä,
ei mitään järjen tajuttavaa ehjää kuviota, ainoastaan käsittä-
mättömiä väritäpliä, geometristen viivojen pillastunutta
noidantanssia, siellä täällä irtonaisia päitä ja jäseniä, leh-
män sarvia, pullon puoliskoita, kalanpyrstöjä, mitä merkil-
lisimpiä esineitä sikin sokin. Toisissa ei näy niinkään pal-
jon, maalikangas saattaa myös olla kuin harmaa, homehtu-
nut muurin vierus tai kuin valkoiselle paperille sattumalta
roiskahtanut väriammikko. Jos sellaisen nimenä on esim.
'improvisatsioni', ei tietysti pyritäkään tunkeutumaan tä-
män haltioitumissilmänräpäyksen mielenvikaisuuteen,
mutta jos taiteilija selittäväksi otsikoksi tällaiseen on pan-
nut esim. 'Täti taivaassa' tai 'Lamppu ja kaksi ihmistä',
tulee vaistomaisesti käännelleeksi päätään tämän kummal-
lisen kuva-arvoituksen edessä. Missä on täti? Ja missä
lamppu? Ja missä kaksi ihmistä? Pahimmin riehuivat venä-
läiset Chagall ja Kandinsky. He ovat kuin raivostuneita lap-
sia, jotka kiristelevät maitohampaitaan. Kaatuvat autaisen
kammon-näkyjä, sairaiden aivojen kummituksia, ovat hei-
dän näytteensä.

Kubisteja geometrisen tyyliensä puolesta, mutta
täynnä taiteellista hartautta ja plastisuutta ovat sensijaan
Deslignères ja Tobeen. Edellisen 'Työ', jälkimmäisen 'Pal-
lonheittäjä' todistavat kubismin kauniista kehitysmahdol-
lisuuksista. Siihen kubistit muuten itsekin lujasti uskovat
ja lupaavat pian perustella uskonsa kirjassa, jonka Gleizes
ja Metzinger tulevat kirjoittamaan. [---] Kirja on lopulli-
sesti valkaiseva heidän kauaksi tähtäävän tarkoituksensa.
Kenties se on tarkoitettu päästä 'tuskast' tietämisen
pois...'. Runoilijoille vanha asia, mutta maalareille
ehkä uusi ja ihmeellinen!»⁶²

Samanaikaisesti julkaistiin Turussa Axel
Haartmanin Pariisista lähettämä matkakirje,
jossa hän puolestaan nimitti Independenttien
näyttelyä »näyttelyksi jossa huomispäivän tai-
de luodaan», eläväksi, elinvoimaiseksi ja mie-
lenkiintoiseksi, vaikka siihen ei tällä kertaa
sisältynyt mitään sensaatiota, »eivät edes ku-
bistit esitä mitään uutta eikä futurismi näytte-
le mitään näkyvää osaa».⁶³

Onervan ja Haartmanin ohimennen mainit-
semasta futurismista saattoi pian tämän jäl-
keen kertoa Helsingin Sanomien lukijoille
tuoreita uutisia K. S. Laurila, Helsingin yli-
opiston silloinen taidefilosofian dosentti. Hän

oli sattumalta Berliinin kadulla nähnyt levitet-
tävän Marinettin julkaisemaa futuristien ma-
nifestia ja sen mukana tietoa futuristien taide-
näyttelystä ja Marinettin itsensä esitelmistä
siellä. Laurila lähti varta vasten paikalle tutki-
maan, »miltä heidän ohjelmansa näytti maa-
laustaiteeseen sovellettuna». Ja hän tuntuu
näkemästään todella järkyttyneen, vaikka ku-
mouksellisen manifestin lukeminen oli »kes-
kellä preussilaisen elämänmenon säännölli-
syyttä ja järkipärisyyttä» tehnyt häneen vain
»oikein virkistävän vaikutuksen».

»Näyttelyn luonnetta on mahdoton millään sanoilla kuva-
ta. Vaikka latoisi päällekkäin, peräkkäin ja rinnakkain ja
asettaisi kaikkiin mahdollisiin järjestyksiin taidekatsauk-
sissa ja -arvosteluissa esiintyvät iskusanat ja termit aina
klassisismista ja renessanssista romantismiin, naturalis-
miin, symbolismiin, pressioniin [!] ja kubismiin saakka,
niin ei lukija sittenkään voisi saada lähimainkaan oikeata
käsitystä siitä millaista futuristinen taide on. Täytyy vain
kaikkien sanojen riittämättömyyden tunnustaen todeta,
että futuristinen taide on vielä jotakin aivan kokonaan tois-
ta kuin jokainen edellä luetelluista taidesuunnista erikseen
ja ne kaikki yhteensä. Ja tähän seuraakin jo itse
futurismin käsitteestä. Senhän pitääkin olla aina, millä alal-
la se esiintyneekin aivan toista kuin kaikki ennen ollut.
[---] Muutamissa tauluissa oli tavaton määrä ihmiskasvoja
muistuttavia väritäpliä sikin sokin. Ne tekivät sen vaiku-
tuksen kuin olisi suuri joukko muotokuvia liimattu limi-
tään päällekkäin, niin että kasvoilla oli hyvin moniaskelei-
sen pengermän muoto. Vasen poski saattoi olla paljon
alempana kuin oikea ja päinvastoin ja suun toinen puolisko
paljon korkeammalla kuin toinen puhumattakaan nyt siitä,
että itse kasvoilla oli milloin minkin geometrisen kuvion
muoto, milloin kolmion, milloin neli-, viisi- tai kuusikul-
mion. [---]»⁶⁴

Tämäntapaiset totisesti esitetyt tai siveelli-
sesti närkästyneet tai usein myös huumorilla
tai satiirilla rehevästi iloittelevat kuvaukset
olivat aluksi niin meillä kuin muuallakin uu-
sien suuntauksien ainoaa informaatiota. Jois-
sakin tapauksissa – koska asiallista tietoa näis-
tä suuntauksista oli vaikeasti saatavissa – ne
ilmeisesti perustuivat esimerkiksi pariisilais-
ten lehtimiesten ja kriitikkojen tai pilalehtien
suuressa suosiossa olleeseen irvailuun eks-
pressionistien, kubistien ja futuristien kus-
tannuksella. Yleisö nauroi Pariisin näytte-
lyissä myös itse teoksille. Helsingissä se sai vie-
lä tyytyä nauramaan teosten kuvauksille –
tai kuvausten kotimaisille »mukailuille».

Ainoa ulkomainen näyttely vuosien
1911–1912 aikana, johon sisältyi ulkomaista

modernismia, oli suuri Norjan taiteen näyttely Ateneumissa helmi-maaliskuussa 1911. Siinä oli mukana muutamia Matissen koulun oppilaita, kuten Heiberg, Sörensen ja Deberitz. Kritiikki sivuutti ne laajan näyttelyn yhteydessä yleensä vähin maininnoin. Vain A. M. Tollet esitteli lähemmin näyttelyn »radikaalien seinää» ja sen antamaa käsitystä siitä, »mihin tämä uusin suuntaus maalaustaiteessa – postimpressionismi – pyrkii», luetellen koulun esi-isät – Cézanne, Gauguin, van Gogh, Picasso, van Dongen, Munch »ja muutamia muita» – sekä mainiten Matissen sen ensimmäiseksi profeetaksi tänä aikana. Suuntauksen tarkoituksena oli hänen mukaansa »käsitellä mitä subjektiivisimmin taiteellisia keinoja, viivaa ja väriä, saada aikaan suurin mahdollinen ilmaisevuus» ja »tietoisien uudelleenrunoilun avulla antaa esineille voimakkaampi suggestiivinen vaikutus kuin niillä sinänsä on». Nämä vaikutukset saavutettiin »käyttämällä väkivaltaisia kontrasteja, outoja sointuja ja ihmeellisen täyteläisiä väripintoja». Tämän taiteen lähtökohtana oli tosin todellisuus, hän sanoi, mutta uudelleen muovattuna taiteilijan erityisten tavoitteiden mukaisesti. Tolletin poikkeuksellisen asiantunteva »postimpressionismin» esittely lienee perustunut Jens Thiisiin esitelmään Norjan nuoren taiteen pyrkimyksistä.⁶⁵

Päähuomio kiinnitettiin Munchin teoksiin. Niihin suhtauduttiin kuten Munchin näyttelyssä kaksi vuotta aikaisemmin hyvin arvostavasti, jopa innostuneesti. Merkille pantavaa on nuorten kriitikkoina toimineiden taiteilijain Weikko Puron, Edvin Lydénin ja Anton Lindforssin haltioituminen Munchin maalausten edessä, mutta myös heidän tuntemuksensa ekspressionistisen ilmaisun perusteista. Lydénin mielestä Munch käytti värejä »ei kuvataakseen luontoa, vaan soitellakseen niillä suoraan katsojan tuntemukseen», ja Lindforss piti Munchia nuorten runoilijoiden ja säveltäjien henkisenä sukulaisena: »Viivojen ja värien on alistuttava, vain välttämättömin saa näkyä, se mikä antaa illuusion taiteilijan ajatuksille, tunteille ja näyille.»⁶⁶

Se seikka, ettei Munchin taiteella kuitenkaan ollut meillä ymmärtäjiä kovin paljon, tuli tällä kertaa näkyviin myös julkisessa sanassa

varsinaisen näyttelykritiikin ulkopuolella. Voimakkaana reaktiona siihen, että Antellin valtuuskunta oli päättänyt ostaa ja liittää Ateneumin kokoelmiin Elämän ikäkaudet -triptyykin keskiosan, näyttelyn suurikokoisimman teoksen, 10 000 markan hinnalla. Uutinen tästä sai aikaan pitkän ja ankanan polemiikin, mikä ulottui päätoimittajatasolta yleisön osastoon ja pilalehtiin saakka ja jakoi kirjoittajat yleensä varsin selväpiirteisesti puolustajiin ja vastustajiin. Antellin valtuuskunnassakin ostopäätös tehtiin mahdollisimman niukalla ääntenenemmistöllä; sen puolustajiin kuuluivat Eero Järnefelt, Yrjö Hirn ja Armas Lindgren, vastustajiin puheenjohtaja Eliel Aspelin-Haapkylä ja valtioneuvos M. Hallberg. Polemiikka käsitellään tässä yhteydessä vain sikäli kuin se valottaa arviointiperusteita.⁶⁷

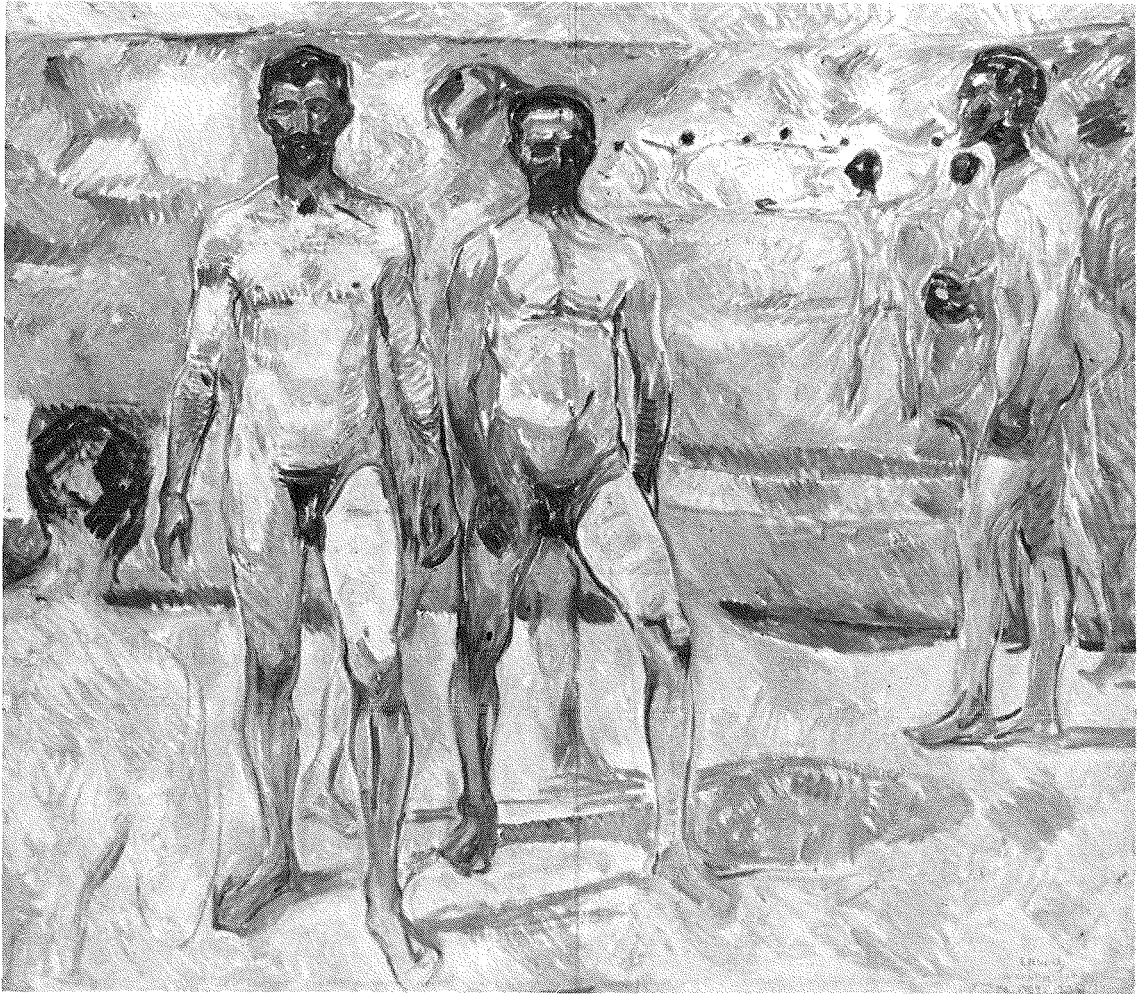
Väittelyn varsinaiset alkuunpanijat olivat – Fyrenin toimituksen ohella – Jac. Ahrenberg ja Nya Pressenin päätoimittaja Axel Lille. Ahrenberg suhtautui ostoon ehdottoman kielteisesti:

»Missään olosuhteissa (taiteellisissa tai historiallisissa) tämä teos ei kuulu Antellin kokoelmiin. [– –] Raakuuden henki käy läpi aikamme, meillä on sitä kotona kyllin, meidän ei tarvitse tässä asiassa turvautua ulkomaihin. Näiden hukkaan heitettyjen kymmenen tuhannen markan mukana olemme saavuttaneet huipun, jolta voidaan toivoa paluuta, siksi paljon ärtymystä tämä taulu on aikaansaanut.»⁶⁸

Axel Lillen puheenvuorosta käy ilmi, että erityisesti pelättiin oston vaikutusta nuoriin maalereihin ja taiteen opiskelijoihin heidän todetessaan, »että me juuri Munchin taulun edustaman taidesuuntauksen hyväksi olemme valmiit rajoitetuista varoistamme tekemään suurimmat uhraukset» ja että »tämän täytyy merkitä nuorille vihjettä ryhtyä maalaamaan samalla tavalla». Hän piti ostoa erädyksenä, koska Munchin taulu edusti hänen mielestään »taidesuuntausta, jonka ei pidä luoda koulua meidän maassamme ja jolla itsessään ei ole edellytyksiä tulla pitkäikäiseksi».⁶⁹ Tämä maallikkotaholta tullut hyökkäys sai tukea muutamilta nuoriltakin kriitikoilta. Muun muassa Onni Okkosen mielestä teos oli »surullisen auttamaton ja lapsellinen, suorastaan kiusallinen muiden vakavampien töiden rinnalla», ja hän arveli sen hankitun »nuorille maalareille varoitukseksi, etteivät he ryhtyisi semmoiseen».⁷⁰

Eino Leino yhtyi keskusteluun ehdottamalla Antellin varoin hankittavaksi kotimaista taidetta⁷¹ ja hän jatkoi samaa teemaa artikkelillaan Helsingin taide-elämästä⁷², jonka hän näki kehittyneen yhä kansainvälisemmäksi, mutta ei kansallista pohjaa luovalla, vaan siitä pikemminkin tukahduttavalla tavalla. Hän kysyi, oliko meillä varaa amerikkalaiseen tapaan ostaa sivistystä.

Jalmari Lahdensuo edusti eräänlaista välittävää kantaa: »– – – täytynee se nähdä monet kerrat ja parinkymmenen metrin päästä, ennenkuin siihen voi tottua ja siitä nauttia.



Sivuosat, nuoruutta ja vanhuutta kuvaavat, ovat tuntuvasti heikommat. [---] Suuri keskiosa, miehuuden miehekäs ja rohkea kuvaus, jää Antellin kokoelmiin, joten siitä ehdimme vielä rauhassa vakiinnuttaa mielipiteemme. Niin paljon kuitenkin jo nytkin, että aivan harvinaisen sattuvasti on siinä kuvattu jänteiden alastonten miesten terveyttä ja voimaa raittiin kesäisen tuulen puhaltaessa hyrskyävältä mereltä. Mutta aikakirjat sanonevat kerran, eikö tuo jättiläistäulu lopultakin ole vain taiturinnäyte, uhkarohkean, jopa joskus suorastaan huolimattoman tekotavan ihmeellinen ilmestys, jolla taideteoksena ei ole pysyvää merkitystä.»⁷³

Munchin taiteen puolustajana esiintyi, taiteilijan henkilökohtaiseen tuntemukseen viitaten, Felix Nylund. Hän kuvasi muun muassa, millaista keskittynyttä työtä Munch oli tehnyt maalattessaan Kööpenhaminassa tri Daniel Jacob-

Edvard Munch
Kylpeviä miehiä 1908
Keskikuvaa triptyykistä
Elämän ikäkaudet
206 x 227
Ateneumin Taidemuseo
(Antell)

senin muotokuvan, joka oli myös Ateneumin näyttelyssä mukana, ja hän siteerasi Denis'n, Renoir'n, Sérusier'n ja Vasarin lausuntoja maalaustaiteesta Munchin puolustukseksi, vaikka ei itse henkilökohtaisesti pitänyt juuri tämän teoksen ostoa erityisen tarpeellisena.⁷⁴ Ostoa puolustaneen suomalaisten taiteilijain julkilausuman⁷⁵ olivat allekirjoit-

taneet Väinö Blomstedt, Viktor Malmberg, Hugo Simberg, Wilho Sjöström, Torsten Stjernaschantz ja Verner Thomé. Sitä vastustaviin mielipiteisiin ilmoittivat yhtyvänsä muun muassa Torsten Wasastjerna, Walter Runeberg ja Gustaf Nyström.⁷⁶ Sama Munchin maalaus oli muuten aikaisemmin, Hampurissa 1907, jätetty sikäläisen taidesalongin toimesta pois näyttelystä, koska pelättiin sen aiheuttavan yleisössä – ilmeisestikin siveellistä – pahennusta.⁷⁷

Näyttelyn antamaan informaatioon liittyivät Oslon Nasjonalgallerietin johtajan, hyvänä puhujana tunnetun Jens Thiisin neljä esitelmää Norjan taiteesta, joista viimeiset käsittelivät Erik Werenskiöldia ja Norjan nuoria maalareita sekä Munchin taidetta. Wennervirta kertoi taidekatsauksessaan, että Thiisin esitystä kuunteli henkeään pidättäen, mutta »kun seuraavana päivänä astui itse teosten eteen, ei odotettu tunnelma palannutkaan». Omasta puolestaan hän piti Jacobsenin muotokuvaa erinomaisena, mutta vastenmielisenä Munchin ylimalkaista teko tapaa ja kaiken tavanomaisen ylimielistä halveksumista. »Mitä järkeä oli esimerkiksi taulussa 'Mies ja nainen' ja mitä historiallista käsitystä maalauksessa 'Marat'n kuolema'?» hän kysyi.⁷⁸ Thiisin esitelmien vaikutus heijastui kuitenkin epäilemättä näyttelystä kirjoitetuissa positiivisissa kritiikeissä, sillä hänen auktori-

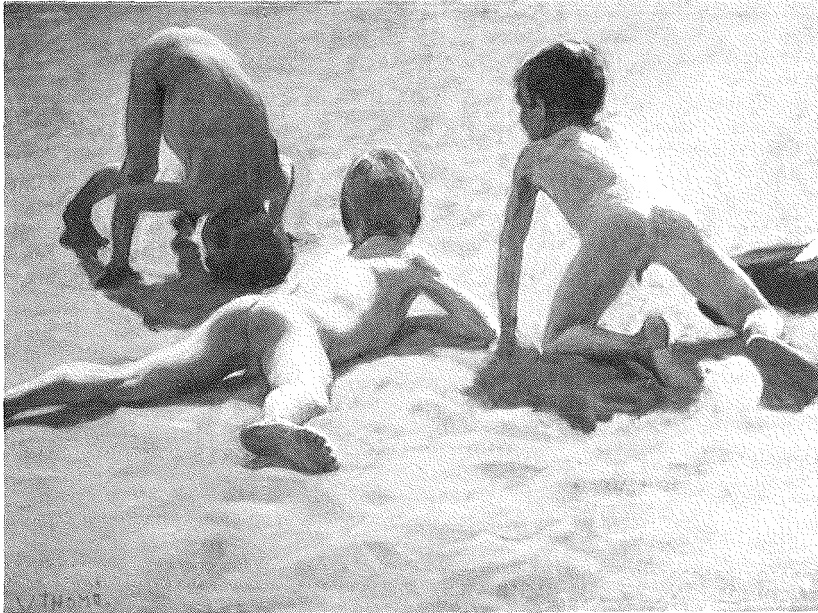
teettiasemansa kriitikkona ja modernin taiteen tuntijana Pohjoismaissa oli kiistaton.⁷⁹

Munchin suuri maalaus ei ollut ainoa huomattava ulkomaisen taiteen hankinta vuonna 1911. Roger Fryn Lontoossa järjestämästä historiallisesti merkittävästä näyttelystä *Manet and the Post-Impressionists* hankittiin Antellin kokoelmiin Cézannen *La Maison jaune* (Ateneumin Taidemuseossa nimellä *Maan-*

»Denis'n *Kalypso* on aivan varmasti yksi tämän sympaatisen ja vakavan taiteilijan parhaita viimeaikaisia maalauksia. Jos hänen teoksestaan puuttuu liikkeen ensimmäisten esitaiteilijain alkuperäisyyttä, sitä paremmin se on todistuksena opinnoista ja mausta. Ei ole itse asiassa niinkään vähän hämmästyttävää, että yksi sen suuntauksen parhaita edustajista, jota yleisesti moititaan vallankumoukselliseksi, kunnostautuu juuri kouliintuneisuudellaan. Miten elävästi hänen taulunsa muistuttavatkaan meitä suuresta klassisesta traditiosta Ranskassa, Poussinin, Ingresin ja Puvis de Chavannesin traditiosta, jota mikään taidesuuntaus Ranskassa, vallankumoukselliskinakaan, koskaan pitkiksi ajoiksi ei kadota näkyvistään. Mutta kaikkine opintoineen Denis'llä on tiettyä henkeä iloisuutta maalaustavassaan, fantastista kertovan keksinnän kykyä, joka ihailtavasti tulee esiin tässä kuvassa. Jos pyritään arvostelemaan, voidaan sommitelmassa, joka ei pyri herättämään mitään luonnonilluusiota, huomauttaa naturalistisesta tavasta kuvata siniseen Välimeren painuvaa sateenkaarta; mutta siitä huolimatta juuri tämä detajli on hienostuneesti ja kau- niisti kuvattu.»⁸²

Maurice Denis
Odysseus Kalypson luona
1905 82,5 x 117
Ateneumin Taidemuseo
(Antell)





Verner Thomé
Hiekkarannalla leikkiviä
poikia 1903
 112 x 142
 Ateneumin Taidemuseo

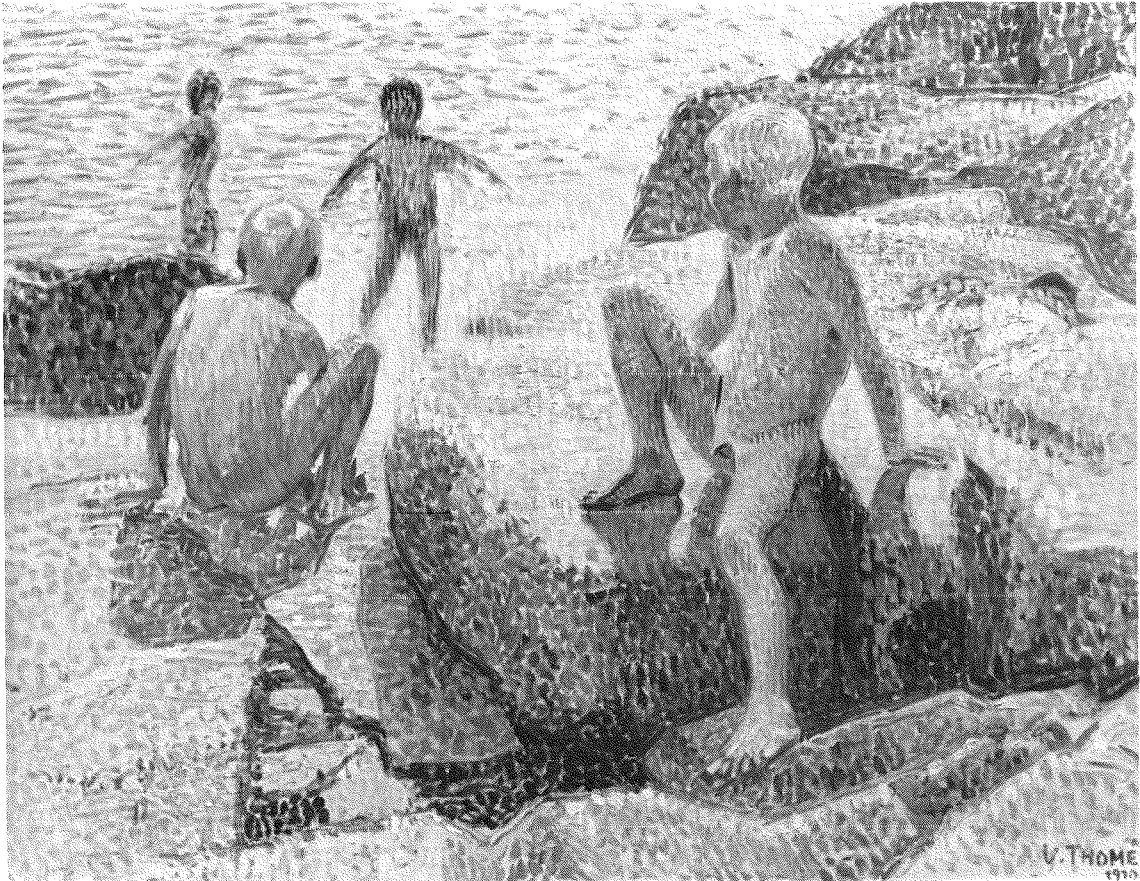
tiesilta, Estaque 1882–1885) ja Maurice Denis'n Calypso (Odysseus Kalypson luona 1905).⁸⁰ Meillä julkaistiin niistä näyttelyn järjestäjän Roger Fryn kirjoittama The Burlington Magazine:ssa ollut esittely.⁸¹ Eino Leinolla oli näin ollen tiettyä aihetta kiinnittää huomiota »liiallisiin» ulkomaisiin hankintoihin.⁸³ Ateneum sai toisaalta huomattavan tunnustuksen näistä Antellin valtuuskunnan hankinnoista. Ruotsalainen kriitikko August Brunius⁸⁴, joka vieraili Suomessa vuoden 1912 alussa, käsittelee nimittäin käynnin perusteella kirjoittamassaan artikkelissa Den nyaste målarkonsten i Finland⁸⁵ hyvin arvostavasti myös Ateneumin ostoja.

»Ateneum on jo aika kauan nauttinut ei vain hyvän varojensa saannin, vaan myös valppaan ostolautakunnan tuomista eduista. Sen huomaa heti toiminnan tuloksista. Modernin ranskalaisen taiteen hankinnat eivät nimittäin ole pysähtyneet hyviin keskinkertaisuuksiin Simoniin ja Cottet'hen, vaan ulottuneet Cézannen, van Goghin ja Gauguinin maisemiin, mielenkiintoiseen vallankumouksellisten ryhmään; Gauguin on heistä parhaiten edustettuna aidolla Tahitin kuvalla, syvän sadunhoitoista lajia – jotakin aivan muuta kuin meidän Nationalmuseumimme kalpeat harjoitelmat. Kun suuri galleria liittää kokoelmiinsa nämä kolme ja vielä lisäksi Edvard Munchin, se on merkittävä, puoliksi vallankumouksellinen teko, sillä miten asiaa arvioikin, tulee

synteisiin miesten ja heidän popularisaattorinsa Matissen mukana jotakin uutta maalaustaiteeseen. [– – –] Se käsitys, minkä olen saanut Suomen johtavan tahon suhtautumisesta vallankumoukselliseen taiteeseen kotona ja muualla, on mitäparhain: kultivoituaiteen ymmärtämystä, ei välinpitämättömyyttä, ei kiihtymystä, mutta ei myös hätköityä pyrkimystä mahdollisimman kauas vasemmalle.»

Bruniuksen käsitykset Suomen uusimmas-ta taiteesta perustuivat lähinnä Ateneumin kokoelmissa ja Frosteruksen yksityiskokoelmassa nähtyihin teoksiin, ja ne heijastivat ilmeisesti Frosteruksen voimakasta henkilökohtaista vaikutusta. Tämä ilmenee myös kirjoittajan omana epäilyksenä⁸⁶ artikkelin lopussa, jossa esitellään tärkeimpinä uusina taiteilijoina Finch, Thomé ja varsinkin Enckell:

»Ehkä olen nähnyt tämän taiteilijan [Enckellin] kyvyn erityisen kauniissa valossa, sillä jotakin tarttuvaa on pienen huolella valikoidun yksityisgallerian omien lemmikkien esittelyssä. Frosteruksen kokoelma on koottu niin vaistomaisen varmasti ja taiteellisen tasasuhtaisesti, että herää uusi tunne näitä maalauksellisia suuntauksia kohtaan, jotka aikaisemmin ovat väsyttäneet teoriointinillaan ja aggressiivisuudellaan. Sellaisen käynnin jälkeen tuntee kaksinverroin voimakkaasti, mitä taiteen luutaloja suuret museot ovat ja miten suurta vahinkoa ne voivat tehdä elävälle taiteelle, jos hankinnat tapahtuvat sattumanvaraisesti eikä niitä kannata syvä persoonallinen tunne ja palava harrastus.»

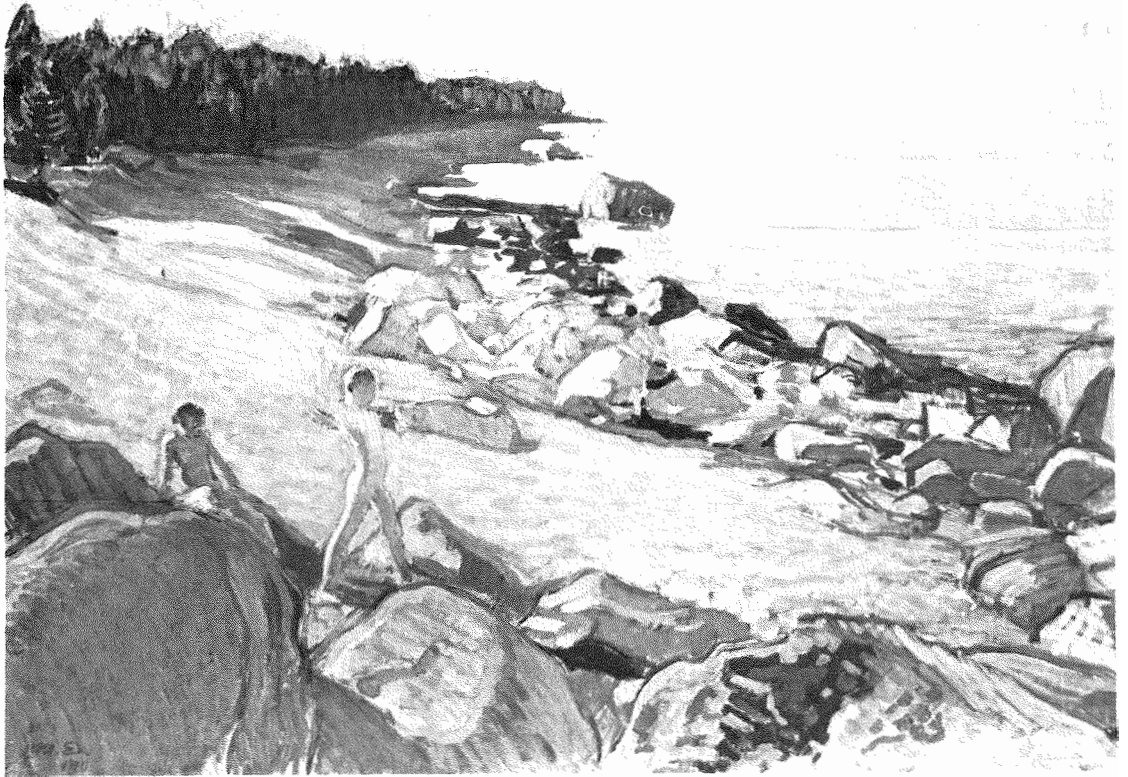


Verner Thomé
Poikia uimarannalla 1910
 108 x 130
 Ateneumin Taidemuseo

August Brunius piti 1912 uusimman suomalaisen maalaustaiteen voimakkaimpialajahkkuuksina Magnus Enckellin ja Verner Thométa, joista jälkimmäiseen hänen mukaansa voi paremmin perehtyä Ateneumissa olleiden teosten perusteella. »Thomélla on hauskesti kaksi aiheeltaan läheistä taulua, aikaisempi ja myöhempi – niin muutoin erilaisia kuin toivoa saattaa. [– –] Vanhemmassa taulussa väri on

huomattavan kalpeaa neutraalin heikkoa kullanhämyä, johon sekä hahmot että ranta kääriytyvät; myöhemmässä vallitsee täysin valmis ekspressionismi terävän vihrein varjoin ja ylipäänsä valtavien kontrastein. Thomén tähänastinen mestarinäyte on puistoaihe Marseillessa [Borélyn puistossa], välittömän yksinkertainen mutta äärimmäisellä värin hienostuneisuudella käsitelty.»⁸⁷

Kovin yllättävä on ekspressionismin julistajana esiintyneen Bruniuksen käsitys Thomén puhdasoppisimmin neoimpressionismin teoriaa noudattelevasta pointillistisestä maalauksesta Poikia uimarannalla, joka »valtavista kontrasteistaan» huolimatta ei sisällä ilmaisullisia korosteita, vaan perustuu täysin realistiseen aiheen tulkintaan. Brunius tarkistikin juuri tässä kohdin sanontansa julkaistessaan ko. artikkelin Färg och Form -kirjassa seuraavaksi: »– – myöhemmässä vallitsee täysi modernismi voimakkain kontrastein ja värillisin varjoin».⁸⁸ Enckellin ja Thomén liittäminen ekspressionismiin osoittaa Bruniuksen 1912 käsittäneen tämän suuntauksen laaja-alaisempaan kuin vuotta myöhemmin.



Brunius ei vieraillessaan liene nähnyt nuorimpien taiteilijoiden teoksia, joten tämä ensimmäinen merkittävä skandinaavinen analyysi Suomen taiteesta vuoden 1900 jälkeen oli sikäli harhaanjohtava. Se vastasi kuitenkin ehkä vielä 1912 tilannetta suomalaisessa taideinformaatiossa, jota Frosteruksen kannanotot vahvasti sävyttivät ja johon nuori taide ei juuri päässyt vaikuttamaan. Brunius mainitsi tosin, rinnakkaisilmionä De ungar ryhmän esiintymiselle Ruotsissa, Suomen taiteilijain »joukkopyhiinvaelluksen» Pariisiin, mutta näki erona sen, että Ruotsissa tähän osallistui vain nuorten falangi, mutta Suomessa »myös kypsät ja suhteellisen valmiit taiteilijat», mikä hänen mielestään sopi hyvin yhteen suomalaisten »assimiloitumiskyvyn, heidän

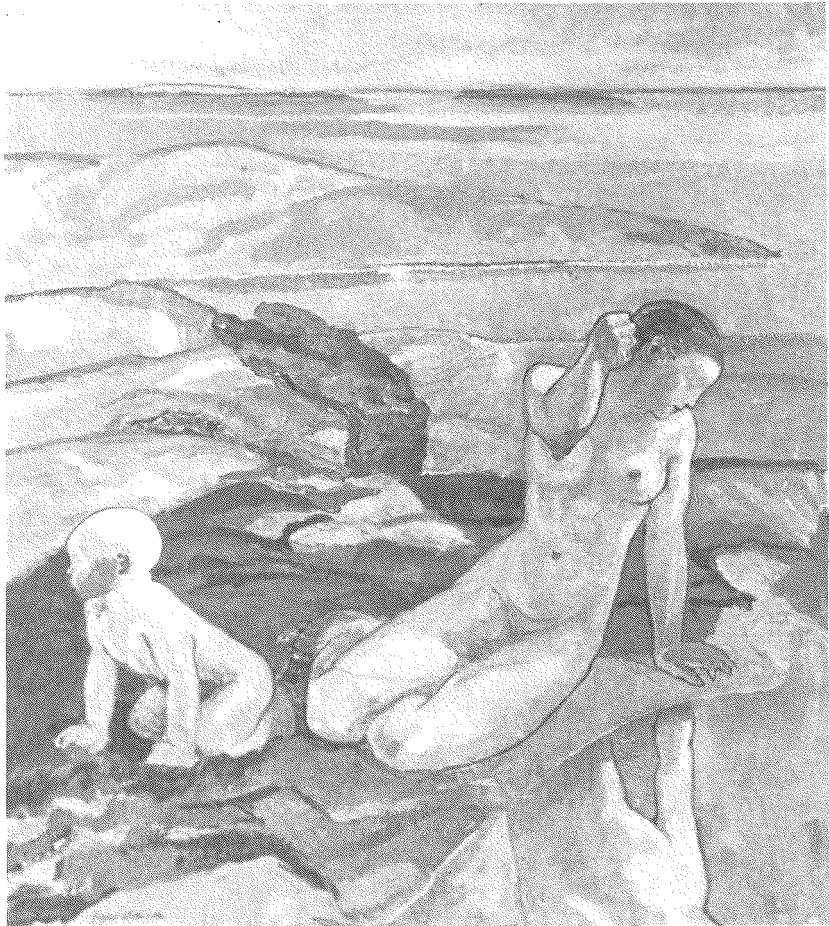
japanilaisen taipuisuutensa modernisuuteen ja yleensä heidän mannermaisia ilmiöitä kohtaan tunteensa elävän mielenkiinnon» kanssa. Ekspressionistisesta linjasta Suomessa Brunius ei näkemiensä kokoelmien perusteella voinut saada käsitystä. Hän ei kuitenkaan näytä luokitelleen Enckellin eikä Thomén maalausta »impressionistiseksi», niin kuin meillä usein tehtiin, sillä arvostellessaan vähän tämän jälkeen De ätta -ryhmän näyttelyä Tukholmassa hän piti ruotsalaisen e k s p r e s s i o n i s m i n suurena puutteena, ettei »meillä ole ketään kultivoitua taiteilijaa kuten suomalainen Magnus Enckell eikä ketään koloristista voimamiestä kuten norjalainen Karsten».⁸⁹

Enckell ja Thomé maalasivat usein kesäisin yhdessä Suur-
saarella. Molemmilla kesän 1910 tuotantoon liittyy poikia
rannalla esittävä suurehko maalaus, jonka tekotapa on
poikkeavan selvästi pointillistinen. Teokset on mahdolli-
sesti maalattu samanaikaisesti ja tarkoituksella yhdessä ko-
keilla tätä tekniikkaa.

Magnus Enckell
Poikia rannalla 1910
77 x 98
Johanna Weckman
Helsinki

Yrjö Ollila
Dekoratiivinen maalaus
1910
ent. Victor Hovingin
kokoelma

Syysnäyttelyn 1911 eniten huomiota herättäneisiin teoksiin
kuului Ollilan Dekoratiivinen maalaus. Richter katsoi sen
liittyvän samaan suuntaan kuin ranskalainen Maurice Dé-
nis samanaikaisissa maalauksissaan. »Se on taasen siis uusi
mukailu tässä mukailurikkaassa näyttelyssä! Kummallinen
on, totta tosiaan, tämä nuorten kameleonttimainen mukai-
lemishalu, josta Ollila tässä näyttelyssä on tyypillisenä esi-
merkkinä. Milloin nämä nuoret noudattavat yhtä esikuvaa,
milloin he matkivat toista! Kun Munch on muodissa, silloin
kuljetaan hänen vanavedessään. Kun luullaan, että Maurice
Denis tai Gauguin tai Cézanne ovat Pariisin kiitetyimpiä,
silloin seilataan tietysti taas uuden tuulen mukana.»⁹⁶ Sten-
manin kritiikki oli sen sijaan hyvin positiivinen: »Etsivänä
ja taistelevana kuten aina näyttäytyy Ollila suuressa ku-
vassaan nuoresta äidistä, joka kuvastelee puhdasta alasto-
muutetaan veteen. Teknis-dekoratiivisessa valmiudessa Ol-
lila on useimpien edellä. Hänen kalliiomaisemansa ovat mie-
hekkäitä ja kauniita.»⁹⁷



4.3. Vastakohtien kärjistyminen

Suurissa yhteisnäyttelyissä saattavat juryn suorittaman valinnan vuoksi esimerkiksi jotakin tiettyä suuntausta edustavat teokset jäädä pääsemättä esille. Syksyn 1911 Suomen Taiteilijain 21. näyttelyssä näin ei tapahtunut, koska kaikki siihen jätetyt 311 teosta päätettiin asettaa näytteille. Näyttelyä nimitettiin tästä syystä taiteilijain ensimmäiseksi vapaanäyttelyksi. Se ei kuitenkaan ollut täysin vapaa näyttely, koska sitä ei ollut sellaiseksi alunperin julistettu, vaan valittu jury teki »vapauttamispäätöksen» vasta, kun teokset oli jo jätetty.⁹⁰ Täysin vapaaseen näyttelyyn olisi ehkä voinut tulla jonkin verran enemmän radikaalin linjan teoksia, mutta tällaisenaikin syysnäyttelyyn näyttää jo kritiikeistä päätellen sisältyneen entistä runsaammin uudenlaista ainesta. Vaikka esimerkiksi A. M. Tollet arvostelunsa aluksi pitikin kuvaavana taideoloillemme, että tämän ensimmäisen vapaan näyttelyn yllä ei ollut »tuulahdustakaan oppositiosta tai koumuksesta», hän kuitenkin katsoi sen tuovan esille »radikaalimpaa taidetta kuin mitä tavallisesti saamme nähdä». Tämä radikalismi ei vain ollut hänestä »mitenkään pahemmin korviavihlova».

»Taiteemme on nykyisin muuten laajoissa piireissä mitä edistysmielisintä, ja ilahduttavinta on, että tässä mielessä nuoret eivät ole yksin johdossa. Tällä hetkellä näytään pelettävän pysähtymistä kuin ruttoaajatyöskennellään korkeapaineella täydellisen uudistumisen hyväksi. Kokonainen joukko uusia elementtejä tuodaan taiteeseemme. Uusimmat ohjelmat ja ongelmat on otettu käsittelyn alaisiksi ja niistä puserretaan esiin vieläpä kaikkein edistyksellisimmät tulokset. Pyrkimys ajankohtaisuuteen tulee näkyviin monella taholla, ja kokeilu on ennen muuta tämän päivän ratkaisu.» Kirjoittajan mielestä näyttely ei ollut taiteellisesti kannalta mitenkään merkittävä, vaan sisälsi »avuttomia yrityksiä apinoida muotimestareita, jotta kaikin keinoin vaikutettaisiin originelleille tai sensaatiomaisille». Mutta ansiopuolelta hän kuitenkin luettelee »mukaansatempavaa entusiasmia, loistavaa huumoria ja pilaantumaton nuorekkuutta. [---] Näyttelyllä on kuten sanottu mitä suurimmassa määrin aktuaalisuuden leima. Uusimmat ohjelmat, tuoreimmat aiheet ovat hallitsevina. Postimpressionismi tai ekspressionismi, niin kuin sitä myös kutsutaan – rakkaalla lapsella on monta nimeä – loistaa selkeine väripintoineen ja kajahtavine akordeineen kaikilla seinillä, ja suorat vaikutteet esimerkiksi Munchilta, Matisselta, van Goghilta muistuttavat itsestään siellä ja täällä. Kotimaisista malleista näyttävät Gallén-Kallela ja Thomé olevan luotetuimpia. Monet ahmivat kaikin voimin koulun vapauksia piirustuksessa, luonnon tutkimisessa ja värin kä-

sittelyssä. Sivumennen sanottuna, aloittelijasta täytyy tuntea ihanalta antautua ekspressionismiin. Salamannopeasti hahmoteltu luonnos: joitakin ääriivioja ja sitten väri päälle. Ei mitään detalleja, ei näpértelyä. Jos sittenkin kaikesta tulee lankkumaalausta, voidaan aina sanoa, ettei toki ole pyrittykään luonnonmukaisuuteen, vaan vain 'sisäiseen ilmaisuun'.» Parhaat tulokset Tollet katsoi saavutetun niissä teoksissa, joissa piirustus ja tutkimus oli säilytetty ja jotka osoittivat radikaalisuutensa pyrkimällä värin mahdollisimman suureen valovoimaan.⁹¹

Tolletin ja eräiden muidenkin kritiikeistä voidaan päätellä, että leimaa-antavia näyttelyille ovat olleet juuri ekspressionismin vaikutuspiiriin luettavat teokset, ja että ne nyt osattiin jossakin määrin myös erottaa tähän saakka yleisesti impressionistiseksi leimatusta kokonaisuudesta. Käsitys nuorten taiteilijain teoksista keskentekoisina harjoitelmina oli kriitikkojen keskuudessa yleinen.

»Mitä useamman kerran katselee näiden 'nuorten' mukaelmia ja jäljitelmiä, sitä köykäisemmiksi ne käyvät. Mitä hyödyttääkään koettaa saada näytteille niin pian kuin suinkin kaikkennäköisiä harjoitelmia! Voivathan harjoitelmatsinänsä olla hauskoja ja hyviä, mutta vento vieras katsoja niihin lopulta kyllästyy. Eiväthän ne vielä ole taidetta.» (Richter)⁹²

»Mutta tämä uudenaikainen vapauttava pyrkimys vaatii tekotavan taituruutta enemmän kuin entiset suunnat, koska muuten helposti eksyy räikeään irvikuvaisuuteen. Siitä johtuukin, että missä tämä salakari on kutakuinkin osattu välttää, seurauksena on ollut entistä silmiinpistävämpi oppilasmaisuus, mikä ennen kaikkea ilmenee esikuvien suoranaisessa matkimisessa.» (Lahdensuo)⁹³ Kvalitatiivisesti ei ole mitään rajaa itseihailun koloristisilla orgioilla. [---] Enemmän osan voi nimetä huonoksi pilaksi.» (Berndtson)⁹⁴ Onni Okkosen mukaan näyttely osoitti surkuteltavasti sekä sisällöllään että muotokielellään, kuinka taiteemme on menossa suurin askelin alaspäin. »Velton ja dekadentin pariisilaisen taiteen kempelöä mukailua, etupäässä Gauguinin heikkoa jäljittelyä, Thomén ja Enckellin heikoimman suunnan seuraamista.»⁹⁵

Syytös jäljittelystä oli hyvin keskeisellä sijalla myös arvioitaessa yksityisten taiteilijain teoksia. Eniten huomiota herättäneisiin kuuluneessa Yrjö Ollilan Dekoratiivisessa maalauksessa nähtiin Denis'n vaikutusta, mutta arvostelu antoi tälle teokselle myös tunnustusta sommittelusta ja väriytyksen sopusoinnusta. Muita arvosteluissa mainittuja nuoria tekijöitä olivat Alvar Cawén, Oskari Paatela, Santeri Salokivi ja Lennu Juvela. Vaikein arvosteltava näyttää kuitenkin olleen Juho Mäkelän kolmen teoksen ryhmä: Y. Ollilan muotokuva, Omakuva ja Asetelma.⁹⁸

Näitä Mäkelän maalauksia, joista kaksi jälkimmäistä kuuluu nykyisin Hedmanin ko-

**Heamanin kokoelma
Taiteen taimia
Helsingin Espiksellä.
William Rosenbergin
piirros.
Velikulta 1910.**



koelmiin Pohjanmaan museossa, voidaan pitää ensimmäisinä merkittävänä radikaalin ekspressionistisen kolorismin näytteinä Suomen taiteessa. Hieman vastaavanlaisia maalauksia Mäkelällä – eräiden arvostelujen sävyistä päätellen – lienee tosin ollut jo saman vuoden keväänäyttelyssä.⁹⁹

Richter liitti keväällä Mäkelän niiden nuorten joukkoon, joiden omalletunnolle hän asetti kysymyksen, »onko ollenkaan tarpeellista, että he asettavat töitään näytteille sinä ilmoisena ikänä», koska »he eivät katso luontoa ja värejä itsenäisesti, vaan jonkun ulkoa opitun kaavan mukaan, niin ettei ollenkaan tiedä, onko heillä omaa muotoa ja värisilmää olemassakaan».¹⁰⁰ Mutta myös vastakkainen mielipide tuli näkyviin eräässä pakinassa. Siinä kirjoittaja sanoo haastatelleensa keväänäyttelyssä lehden omaa taidearvostelijaa, joka tosin moitti nuoria taiteilijoita helppojen reseptien mukaan maalaamisesta, mutta jatkoi: »Onhan täällä sentään sellaisiakin, joita voi katsella. Nämä kaksi Mäkelän taulua vaikuttavat ehdottomasti lahjakkailta. Niissä kyllä on ilmeisesti norjalaisen näyttelyn vaikutusta, mutta nuori taiteilija saattaa hyvinkin ulkoapäin tulevan vaikutuksen avulla selvyteen päästä. Ja Mäkelä näkyy olevan niitä miehiä. Hänestä voi vielä koitua vaikka mitä ---».¹⁰¹

Syysnäyttelyn teoksista Richterillä ei ollut paljon parempaa sanottavaa kuin keväisistä: »J. Mäkelän kuvat pyrkivät niinkään jonkunlaiseen rohkeaan vapauteen ja teeskenneltyyn mahtipontisuuteen, esikuvanaan luultavasti norjalainen Munch, jonka värien eloisuutta Mäkelä ei kuitenkaan lainkaan ole saavuttanut.»¹⁰²

Vilpittömimmin tuohuneen arvioinnin näistä maalauksista kirjoitti Uuden Auran arvostelija Toivo Tarvas: »J. Mäkelä esiintyy oikein taiteilijana Jumalan armosta. Kun

näkee hänen itsemaalaamansa 'Oma kuva' taulun niin kauhistuu eikä hinnasta mistään tahtoisi nähdä sen väristä ihmistä, sillä 'Oma kuva' on kirjava kuin Australian kartta. Mutta töherryksessä 'Nature morte' on taiteilija voittanut itsensä, semmoinen pala on – mielettömyyttä!»¹⁰³

Se melko täydellinen myötätunnon tai ymmärtämyksen puute, mitä ekspressionistiseen ilmaisuun ajan hengen mukaisesti pyrkineet nuoret taiteilijat olivat kohdanneet arvostelun taholta jo pitkään, aiheutti pysyvää oppositio- ja eristymisasennetta, jota ei ilmeisesti oikein osattu tai voitu tuoda julkisuuteen. Syysnäyttelyn arvostelut kuitenkin saivat nuoren kirjailijan Yrjö Koskelaisen käyttämään puheenvuoron taiteilijain puolesta ja syyttämään heidän arvostelijoitaan anteeksiantamattomasta puutteesta, harrastuksen ja rakkauden puutteesta taidetta ja sen uusia ilmiöitä kohtaan. Tällainen tuomitseva arvostelu lähti hänen mielestään ynseltä, kuivalta ja marisevalta vanhan herran kannalta.¹⁰⁴ Onni Okkonen vastasi siihen omasta puolestaan tavalla, joka päinvastaisista väitteistään huolimatta osoitti ainakin puutteellista uusien taidesuuntausten tuntemusta, sillä hän piti siinä taiteemme ainoana tienä »suomalaista impressionismia» ja näyttelyn ekspressionistisia teoksia epäonnistuneina impressionistisina yrityksinä.



Juho Mäkelä
Omakuva 1910
72 x 60
Hedmanin kokoelma
Pohjanmaan museo
Vaasa

» En luule kellään asiaa ymmärtävällä olevan enää muuta ajatusta nykyisestä maalaustaiteesta, kuin että sen täytyy olla valomaalausta, sen täytyy lähteä impressionismin pohjalta. Jotkut muut teoriat merkitsisin vedenpaisumuksen takaisiksi. Impressionismi ei ole meillä ollenkaan niin uusi kuin Yrjö Koskelainen tahtoo väittää, eikä sitä ole otettu niin huonosti vastaan kuin hän väittää. Impressionistit Magnus Enckell, Thomé ja Finch ovat tietääkseni juuri vanhoillisten Hbl:n maecenasten tahoilla saaneet loistavan vastaanoton, ja varsinkin ensiksi mainittu on sen ansainnut, sillä hän maalaa hyvästi maalattessaan impressionistisesti. Impressionistinen on täysin myös Pekka Halonen, maisemarunoilijana mielestäni tällä hetkellä yksi Euroopan kaikkein suurimpia ---.» Toivottuaan että piirustus oli nuorten maalajiemme heikkoja kohtia Okkonen kehotti vastaväittäjänsä vaikka itse katsomaan, miten he koulussa jättivät varpaat säännöllisesti pois ja miten he piirsivät lantioon

aina samat mutkat, miten he »mitään tutkimatta, mihinkään syventymättä sutivat kankaalle ne värit vain, joita he ovat nähneet samanlaisissa maisemissa likimillillä esikuvillaan – ja luonnollisesti täytyy tulla mukaan mahdollisimman paljon violetta, keltaista ja punaista, sillä ne ovat muotivärejä nykyään.» Nuorissa oli hänen mielestään paljon maneeria. Suuntaa osoittaneena, esikuvallisena pyrkimyksenä hän mainitsi – Armi Sandbergin »yrityksen siirtää uutta täplä-tekotapaa suomalaiseseen maisemaan»! Lopuksi Okkonen – joka oli palannut äskettäin Italiasta – totesi, ettei maalauksemme ollut juuri huonompaa kuin Unkarin, Norjan, Sveitsin, Japanin tai kenties Saksankaan, mutta että tämän ei pitänyt olla lohdutuksena vaan pikemminkin kiihottimena pyrkimään ylemmäksi, sillä »meillä on niin paljon kaunista maalattavaa tässä maassa, jota ei ole vielä maalattu ---». ¹⁰⁵

Juho Mäkelä
Viinapullo 1910
57 x 47
Hedmanin kokoelma
Pohjanmaan museo
Vaasa



Juho Mäkelällä oli hyvin keskeinen asema siinä nuorten taiteilijain piirissä, joka aluksi kiisteltyä ja ristiriitaisiin arviointeihin ärsyttävänä pyrki esiin näyttelyissä vuoden 1910 kahden puolen. Mäkelä oli ensimmäinen yhdyslenkki Stenmanin ja nuoren taiteilijakunnan välillä. Hän myös ohjasi Stenmanin Sallisen luo, mikäli edellisen muistelmiin on luottamista, niin myöhään kuin talvella 1912.¹⁰⁶

Mäkelän alkuvaiheista on hyvin niukasti tietoja. Stenman mainitsee hänet vain ystävänä, »josta vuosien varrella tuli Suomen vaiteliain akvarellisti – hienoin hän oli ollut jo alusta alkaen». Toimeentulonsa hän hankki koristemaalarina, ja yhteiset illat oli omistettu punssille ja mietiskelylle maalaustaiteesta, mikä »tavallisesti päättyi siihen että me pikkutunneilla olimme yhtä mieltä siitä että taide on joka tapauksessa taidetta».¹⁰⁷

Mäkelä sai ilmeisesti merkittäviä vaikutteita arvoituksellisella Euroopan-matkallaan 1908–1909, jonka etappeja olivat

ainakin Rooma, Genève ja Lontoo.¹⁰⁸ Matkan jälkeen 1910 maalatut Omakuva ja Viinapullo (alkuperäinen nimi Nature morte) olivat seuraavan vuoden Suomen taiteilijain näyttelyssä voimakkaimmin ekspressionistisia teoksia. Arvos-telu viittasi Munchin näyttelyn vaikutukseen, mutta sitä Mäkelä ei ainakaan Helsingissä voinut nähdä. Omassakuvassa onkin enemmän yhteyttä joihinkin van Goghin maalauksiin. Mäkelän lähimmät maalaritoverit olivat Yrjö Ollila ja Jalmari Ruokokoski. Mäkelä ja Ollila ovat myös maallanneet toisistaan useita muotokuvia.¹⁰⁹

Ekspressionistiseen ilmaisuun pyrkineiden nuorten taiteilijain joukosta Mäkelä näyttää varhaisimmin asettaneen näytteille koloristisesti kypsiä teoksia. Vain Sallisen kehitys ajoittuu lähimain yksin Mäkelän kanssa, mutta hänen teoksiaan vuosilta 1910–1911 tuli näyttelyissä esille vasta kevästä 1912 alkaen.

Hedmanin kokoelmiin nykyisin kuuluvat Mäkelän maalaukset Viinapullo – sillä nimellä näyttelyn Asetelma sittemmin on tullut tunnetuksi – ja Omakuva eivät tietenkään kuuluneet tuohon »kauniiseen maalattavaan», eivätkä ne siis voineet saada osakseen Onni Okosen ymmärtämystä. Mutta kokonaan toisenlaisestakin asennoitumisesta oli jo havaittavissa merkkejä. Edellä mainitun »välillisen» positiivisen arvioinnin lisäksi ilmaantui uuden Wiator-nimisen lehden l. numeron Gösta Stenmanin kirjoittama innostuneen sävyinen syysnäyttelyn arvostelu: »Juho Mäkelältä on kolme näyttelyn voimakkaimpiin ja parhaisiin kuuluvaa maalausta. Hänen asetelmansa on dityrambi hehkuissa väreissä tuolille, säkenöivälle pullolle. Omakuva on järkyttävän pateettinen, tummaa okraa, tummaa indigoa, hiukan ruosteensuskeata ja sinisiä savukiehkuroita piipusta. Ylpeä ja voimakas on muotokuva maalari Ollilasta.»¹¹⁰

Tämä oli ensimmäinen näyte opposition pyrkimyksestä murtaa aukkoja taidearvostelun yhtenäiseen autoritäärisen rintamaan. Gösta Stenman (1888–1947) ja Juho Mäkelä olivat lapsuudenystäviä Oulusta.¹¹¹ Helsinkiin tultuaan he olivat paljon yhdessä ja auttoivat toinen toistaan vaikeuksissa. Stenmanikin oli vähän aikaa 1905 Taideyhdistyksen piirustuskoulun oppilaana ja tutustui Mäkelän kautta nuorten taiteilijain joukkoon. Hän tuli läheltä tuntemaan nuorten pyrkimyksiä, ja päästyään uutistoimittajakauden jälkeen¹¹² liiketoiminnassaan alkuun hän ryhtyi kokoomaan pääasiassa heidän teoksiaan. Hänen merkittävä uransa taidekauppiaina, joka alkoi jo syksyllä 1912¹¹³, johti 1914 Stenmanin taidesalongin perustamiseen.

Stenmanin Wiator-lehteen syksyllä 1911 kirjoittama arvostelu P. Å. Laurénin näyttelystä osoitti vielä selvemmin, millaisesta taistelurintamasta oli kysymys. Frosteruksen julistamaa neoimpressionismin teoriaa kritisoitiin siinä rohkeasti:

»Tulos ainoasta autuaaksitekevästä värinjaotusteoriasta, minkä myös Laurén on omaksunut, on hänen tuotannossaan osoittautunut melkein mahdolliseksi, ts. neoimpressionismin professorit olisivat tuskin käsitelleet monia aiheista toisin kuin Laurén. Esimerkiksi 'Juna'. Se ryntää ohi violetin vuoreharjanteen ja jättää jälkeensä savupil-

ven, joka haihtuu: yksinkertainen tekninen temppu, jonka Laurén tekee täsmälleen yhtä hyvin kuin joku suuntauksen virtuoosista. Temppu (konstgrepp) – sen vaikutelma tulee valitettavasti mieleen Laurénin maalauksista niin kuin yleensä viimeaikaisista yksityisnäyttelyistä – ei taide (konst), persoonallinen ja sellaisena etsivä taide. Värin sanotaan tulevan värinjaotusmenetelmää soveltamalla rikkaaksi ja juhlalliseksi, läpikuultavaksi jne., mutta sellaiseksi maalaus ei tule, vaan se muuttuu kuten kaikki akateemisesti tehty pelkästään persoonattomaksi, köyhäksi, naurettavaksi. Mistä mahtaisi erottaa samanaiheisen junakuvan, jonka tekijä ä olisi Enckell, Thomé, Finch tai joku muu kaikista niistä maalareista, jotka niin taitavasti kätkevät persoonallisuutensa 'loistavan värin' taakse.

Laurén ei kuitenkaan ole vielä sulattanut oikein hyvin yhteen väriä ja viivaa uudessa tekniikassa. Hänen viivanvedossaan on vielä niin paljon luonnetta ja rohkeata persoonallisuutta, että hänelle varmaan aiheutuu aika paljon vai-vaa näiden nyttemmin turhien ominaisuuksien eliminoimisessa. [– – –]

Joka tapauksessa Laurén on kuten sanottu oppinut koulukurssin ehkä paremmin kuin joku muu nuoremista maalareista. Ja sellaiset taidot kuin maalaaminen maaksi, mahtavaksi ja veistokselliseksi, puun maalaaminen kasvavaksi ja ihmisten inhimillisesti liikkuviksi olennoiksi kuuluvat tunnetusti harvinaisuuksiin, mutta ne Laurénilla on. Ilmatutkielma on hyvä.»

Tähän arvosteluun liittyy vielä seuraava mielenkiintoinen jälkikirjoitus:

»Paul Signac on julkaissut valaisevan oppikirjan neoimpressionistisesta maalauksesta, rinnastuksen Delacroix'n, impressionismin ja uusimpressionismin välillä (saatavana Akateemisesta Kirjakaupasta). Tutkimalla ahkerasti sitä sekä suuntaukselle niin edustavia näyttelyjä, kuten nyt Laurénin, pitäisi nousevien maalariemme oppia käsityö pohjia myöten ja lisäksi oppia halveksimaan kaikkea, mitä heillä ja muilla sattuu olemaan persoonallista ja parhaassa mielessä kaunista.»¹¹⁴

Stenman oli näin saattanut julkisuuteen oman ja epäilemättä myös hänelle läheisten nuorten taiteilijain taidepoliittisen ohjelman. Hän osoitti myös samalla halunsa vaikuttaa tiettyyn suuntaan, ja vaikka hänen käyttämänsä lehti ei levinnyt laajalle, hänen sanansa kantoivat varmasti taiteilija- ja kriitikopiireihin asti. Frosterukseen tuskin oli jäänyt osattomaksi nuorten taiteilijain kesken kuohuneissa keskusteluissa – ja hänen korviinsa Stenman erityisesti lienee »piikikkäät» sanansa tarkoittanut. Frosterus oli aikaisemmin viitannut maalaustaiteen värinuudistuksen kaksijakoisuuteen, ja nyt hän – ehkä juuri ilmaistakseen sovittavan kantansa tässä maalaustaiteen suuntausta koskevassa kiistassa – keskittyi tähän kysymykseen heti vuoden 1912 alussa julkaistussa taidekatsauksessaan:

»Jos tarkastelemme historiallisesti pyrkimystä väriin, viimeisten vuosikymmenien maalaustaiteen punaista lankaa, havaitsemme että oletettua kuilua impressionistien ja ns. postimpressionistien välillä ei itse asiassa ole olemassa. Molemmat suuntaukset ovat korostaneet yhtä väriin ominaisuutta muiden kustannuksella, ensinmainittu sen loistovoimaa, jälkimmäinen sen täytelyyyttä. Missä impressionistit etsivät valoa, siinä heidän seuraajansa etsivät koloristisia efektejä. Missä edelliset ovat tahtoneet sulattaa eri värit yhdeksi hohtavaksi ja ilmvaksi sävyksi, siinä jälkimmäiset korostavat määrätietoilla kontrasteilla juuri eri komponenttien intensiteettiä. Menettelytavat ovat siten toisiinsa nähden aivan vastakkaiset, mutta ne molemmat antavat oman vaikuttavan lisänsä väri-ilmiön tuntemukseemme ja merkitsevät maalaustaiteen kaikkein omimmassa ja pyhimmässä tapahtuvia osatutkimuksia, joista myöhemmät sukupolvet tulevat vetämään mitä hyödyllisimpiä johtopäätöksiä. Mutta yksipuolisuus molempien suuntausten taholla on ilmeinen, ja ne ovat saavuttaneet kauneimmat ja omalaatuisimmat tuloksena juuri keskittymällä tiettyyn päämäärään, joka sulkee pois kaikki muut näkökohdat.»

Cézanne, Gauguin, van Gogh, Signac ja Matisse olivat erilaisuudestaan huolimatta kaikki Frosteruksen mielestä sommittelun mestareita niiden ahtaiden ohjelmien sisällä, jotka he olivat itselleen asettaneet, mutta kubisteilla geometrisen kaavoittaminen oli mennyt liian pitkälle. Katsaus päättyi eräänlaiseen ajankohtaisesti tarkistettuun ohjelmanjulistukseen. Frosterus sanoi vain halunneensa kiinnittää huomiota maalauksen ilmaisukeinojen suurempaan tapapainoon, sen resurssien rikkaampaan ja taitavampaan hyväksikäyttöön. »Siihen mahtuu tilaisuuksia paljon syvempiin kuin kahden lattean sävyn avulla tapahtuviin värien rinnastuksiin: orkestraaliseen kontrapunktiin ja polyfoniaan sellaisessa laajuudessa, mistä ultramoderni, melkein kansanlaulun tapaiseksi yksinkertaistettu maalaustaide ei ole lainkaan pitänyt väliä. Viivan kauneuden ja harmonian tulee jälleen kerran päästä kunniaan, mutta ei syöstääkseen tieltä nyt niin yksin hallitsevan väriin, vaan antaakseen sille tervetullutta tukea.»¹¹⁵

Vastakohtia kärjisti edelleen seitsemän taiteilijan ryhmänäyttely Ateneumissa 16.3. – 8.4.1912. Se oli ennen muuta Magnus Enckellin aikaansaannosta, vaikka hän itse joutui olemaan Pariisissa näyttelyn aikana. Se liitti näyttelyn taiteilijat yleisessä tietoisuudessa ranskalaisen – impressionistisen tai neimpressionistisen – linjan edustajiksi, vaikka ajatus ahtaasti ohjelmallisesta ryhmittymästä tarmokkaasti torjuttiin Frosteruksen kirjoittamassa luettelon esipuheessa, jossa myös sanouduttiin irti kaikesta yhteisestä oppositioasenteesta ja vallankumouksellisuudesta.

Ajatus ryhmänäyttelystä sai alkunsa jo syyskuussa 1910, kun neljä venäläistä taiteilijaa, Pavel Filonov, J. S. Školnik, T. J. Šleiffer ja

E. K. Spandikov, vieraili Helsingissä Enckellin ja Oinosen sekä Eliel Saarisen luona ja kävi tutustumassa Frosteruksen kokoelmaan. He päättivät kutsua edustamansa nuorten taiteilijain yhdistyksen Sojuz molodežin (Nuorisoliiton) näyttelyyn Pietarissa tammikuussa 1911, ainakin Enckellin, Oinosen, Finchin, Thomén ja Rissasen, todennäköisesti myös Thesleffin ja Ollilan, eli kaikki ne seitsemän taiteilijaa, jotka sitten olivat mukana Ateneumin ryhmänäyttelyssä 1912.¹¹⁶ Osallistumisesta Pietarin näyttelyyn ei tullut mitään, koska lopullinen kutsu saapui liian myöhään¹¹⁷, mutta ajatus ryhmänäyttelystä jäi elämään ja toteutui kotimaassa. Seitsemän taiteilijan näyttely oli oikeastaan ensimmäinen vaate-liiaasi kootto ja esillepantu ryhmänäyttely Suomessa¹¹⁸, ja se herätti poikkeuksellista huomiota näyttelykauden »tapauksena».

Frosteruksen kirjoittama näyttelyn esipuhe sävytti kriitikkojen asennoitumista näyttelyyn samalla tavoin autoritäärisesti kuin aikaisemmin hänen arvostelunsa. Esipuhe julkaistiin monessa lehdessä.¹¹⁹

Enckell itse oli näyttelyn aikana Pariisissa, mutta hänen johtava asemansa tuli yksimielisesti korostetuksi sekä arvosteluissa että ryhmätoverien taholta. Hänen teoksensa olivat kunniapaikalla, keskellä salin peräseinää. »Kunniasillejolle kunnia kuuluu», kuten näyttelyn komissaari Yrjö Ollila haastattelijalle lausui.¹²² Heikki Tandefelt ylisti Enckellin maalauksessa sen »tarttuvaa elämänlämpöä, sensuaalisuutta, joka todentaa vaikutelmat melkein kaikilla aistimilla» ja piti sen salaisuutena sitä, että hän osaa onnellisesti yhdistää kaksi vaikeata asiaa, intensiteetin ja harmonian. Kasimir Leino kiitti sekä muotokuvien ilmeikkyyttä että »miellyttävän dekoratiiviseksi kehittyneitä» maisemia, joissa »kaikki yltyöpäisyys on alistettu hienon maalauksellisuuden palvelukseen».¹²³ Edvard Richter kuvasi haltioissaan varsinkin Karin Ehrnroothin muotokuvaa runollisimpiin kuuluvana koko maalaustaiteessamme.¹²⁴ Okkosen mielestä sen sijaan Enckell oli tullut sovinnaisemmaksi ja sentimentaalisemmaksi kuin aikaisemmin puhtaita värejä käyttäessään. Hänen muotokuvissaan oli »jotakin makean hentomielistä» ja hämäräkuvat Seineltä olivat »melkein liian naisellisen suloisia».¹²⁵



Magnus Enckell
Seinen rantaa 1912
 54 x 65
 Ateneumin Taidemuseo

Magnus Enckellin kirjeenvaihdosta ilmenee, että hän teki 1911–1912 kolme matkaa Pariisiin. Hän työskenteli siellä helmikuusta toukokuuhun 1911 sekä tammikuusta kesäkuuhun ja syyskuusta lokakuuhun 1912, erityisesti tehdäkseen valmiiksi Nylands Nationin tilaaman seinämaalauksen. Tämän kolmiosaisen Veljesvala-maalauksen Enckell pani sen valmistuttua näytteille Pariisiin syyssalongissa 1912. Pariisin ajan tuotantoon kuuluu lisäksi muun muassa useita poikkeuksellisen vapautuneesti maalattuja Pariisin näkymiä, joita oli esillä Enckellin ryhmän ensimmäisessä näyttelyssä Ateneumissa.

Enckell ilmaisi Pariisiin päästyään ilonsa siitä, että sai tavata vanhoja ystäviään, ja hänellä oli myös »oikea kiihko nähdä taidetta», kun hän ei kahteen vuoteen ollut nähnyt »juuri mitään». Ystäviensä avulla hän pääsi katsomaan useita hyviä yksityiskokoelmia sekä »erittäin kauniina» pitämään pannoomaalauksia, joita muun muassa Vuillard ja Bonnard olivat tehneet yksityisasuntoihin. Enckellin halussa oli Wentzel Hagelstamille kuulunut ateljee, joka oli Théo van Rysselberghen ateljeetavastapäätä. Hän pyysi lähettämään Suomesta kolme maalaamaansa muotokuvaa, kaksi Emmy Frosteruksen ja yhden Tyra Hasselblattin muotokuvan, näyttääkseen niitä taiteilijaystävilleen Pariisissa.¹²⁰ Myöhemmin hän kirjoitti, että ne »kestävät hy-

vin» ja että Rysselberghe piti niitä ja yleensä Enckellin maalausta nyt mielenkiintoisempina kuin Suomen näytteilyssä 1908.¹²¹

Ellen Thesleff poikkesi Enckellin ryhmän ensimmäisessä näyttelyssä – ainoassa johon hän osallistui – selvimmin yksilölliseen suuntaan. Hänen maalaustaan pidettiin hienostuneena mutta vaikeatajuisena.

»Thesleff pyrkii kuten aina ankarasti persoonallisessa taiteessaan saavuttamaan voimakkaita tunnelmia yksinkertaisimmilla keinoilla ja onnistuu siinä erinomaisesti muutamissa maalauksissaan.»¹²⁷

»Mutta viime vuosina hän on vienyt hienostuneisuutensa ja yksinkertaistamisensa sellaiseen huippuun, että välistä vain kourallinen taiteilijoita ymmärtää hänen tarkoituksensa, jos aina hekään. [– – –] Jos taiteilija haluaisi vain nautintoa ilmaista tunnelma tai vaikutelma muodoissa ja väreissä, minkä arvoista olisi silloin hänen työnsä? Näyttää joskus kuin neiti T. täydellisesti halveksisi kaikkea paitsi omaa niin äärimmäisen persoonallista näkemystään. Tosin jokaisessa sielukkaassa taideteoksessa uhrataanjokin osa objektiivista totuutta persoonallisen hyväksi, mutta neiti T. uhraa enemmän kuin sen, joskus itse elämän.»¹²⁸

Thomén kokoelma oli laaja; hänen taitavaa siveltimenkäyttöään ja raikasta väriään ihailtiin, mutta sanottavasti uutta sen ei katsottu sisältäneen, ja suurimman osan arvioi Kasimir Leino »vain väriluonnoksiksi». Rissasen Pariisista lähettämiä pienikokoisia maisemia hieman oudoksuttiin eikä pidetty tekijänsä parasta, monumentaalista puolta edustavina, mutta niissä kiinnitettiin huomiota uuteen, entistä kevyempään maalaustapaan sekä kirkkaampaan väriasteikkoon. Finchin Englannissa maalaamissa maisemissa ei nähty uutta. Heikki Tandefelt pani merkille hänen poikkeavuutensa suomalaisista taiteilijoista, hänen johdonmukaisen tiedemiesmäisen täsmällisen työskentelynsä, jolla hän »rakentaa tai vaan ja maan arkkitehtoniseksi, hyvin laske- tuksi kokonaisuudeksi». Ellen Thesleff oli hänen rohkean arviointinsa mukaan nyt »niin aidosti naisellinen taiteessaan että hänet voidaan lukea maailman harvoin suuriin taiteilijattariin». Hän piti Thesleffin tekniikkaa uutena ja täydellisen itsenäisenä, mutta tätä subjektivistista 'taidetta taiteilijoille' yhtä vaikeata-

Ellen Thesleff
Satamakuva 1910
 21 x 21
Outi Hämäläinen
 Helsinki



juisena kuin Berthe Morisot'n maalauksia aikanaan ranskalaiselle yleisölle.¹²⁶ Ryhmän nuoret tekijät, Oinonen ja Ollila, mainittiin yleensä lupaavina, »joukosta erottuneina». Oinosen voimaa uhkuvan maalauksen muotoon ja piirustukseen toivottiin selkeytymistä. Ollilalla todettiin vaikutteita monelta taholta, Cézannelta, Gauguinilta ja Denis'ltä, mutta myös hyvää tyyli- ja väriäistia hänen uusissa dekoraatiivisluonteisissa sommitelmissaan. Ryhmän jäsenten tekniset ja tasolliset erot nähtiin selvinä; Richterin mukaan oli pitkä matka ensin Ollilasta ja Oinosesta Thoméhen ja siitä edelleen Enckelliin.¹²⁹

Ryhmän yleisarvioinnin osalta tyydyttiin yleensä luettelon esipuheen – Frosteruksen – määrittelyihin. Nils Wasastjerna tarkasteli kuitenkin arvostelunsa johdannoksi itsenäisemmin ryhmän suhdetta neoimpressionismiin: »Voidaan asettaa kysymyksenalaiseksi, missä määrin tämä suuntaus puhtaine kirkkaine väreineen tulee voittamaan tähänastista suurempaa levinneisyyttä ja säilyttämään johtavan aseman vai onko sen menestys enemmän ohimenevää laatua, mutta sen vaikutus muihin taidesuuntauksiin, lähinnä värinkäytön kannalta, tulee varmasti saamaan tulevaisuuteen säilyvän merkityksen. 'Seitsemästä' ei lähimainkaan kaikkia voida sijoittaa neoimpressionistien ryhmään, mutta se että he kaikki ovat saaneet suoria tai epäsuoria vaikutteita tästä suuntauksesta, näyttää minusta hyvin selvältä. Huolimatta erilaisista taiteilijatemperamenteista, jotka tulevat esiin eri tauluryhmissä, näyttelyn yllä on kokonaisuutena katsoen tietty yhtenäisyyden leima, ja siitä puuttuvat nuo niin usein esiintyvät terävät dissonanssit.»¹³⁰ Okkonen sanoi näyttelyn osoittavan, että maalauksemme on jälleen kääntymässä uusille urille, että nuoremmassa polvessa on tapahtunut epäitsenäisempää liittymistä ranskalaiseen taiteeseen. Aiheet merkitsevät nyt vähän, »pääasia on useimmiten ollut puhdas maalauksellinen väri-ilmiö».¹³¹

Enckell sai Pariisiin onnittelukirjeitä tämän myös arvostelun kannalta menestyksekkään ryhmänäyttelyn johdosta. Hän piti kuitenkin arvosteluita yhdentekevinä ja arvostelijoita »täydellisinä nollina»¹³² – ilmeisesti sen vuoksi, että Frosterus ja Strengell eivät tästä näyttelystä kirjoittaneet.

Heti Enckellin ryhmän näyttelyn päätyttyä alettiin Ateneumiin pystyttää Suomen Taideyhdistyksen kevätnäyttelyä. Poikkeuksellisesti yhdistys oli »varannut neljälle nuoremmalle taidemaalarelle tilaa oman erityisen näyttelyosaston järjestämiseen» kevätnäyttelyn yhteydessä.¹³³ Nämä taiteilijat, Heikki Tandefelt, Einar Ilmoni, Sigrid Schauman ja T. K. Sallinen, saivat siis jurystä riippumatta asettaa esille teoksiaan. Tandefelt oli toimeenpanevana voimana¹³⁴, mutta näyttää melkein siltä, kuin koko yritys olisi toteutettu lähinnä Sallisen teosten näytteille saamiseksi. Sallinen oli lokakuussa 1911 palannut Helsinkiin Sortavalan Riekkalasta, jossa hän oli oleskellut nuoren vaimonsa kanssa syksystä 1910 lähtien ja maalannut intensiivisesti.¹³⁵

Sallinen näyttää itse ainakin jo Helsinkiin palaamisensa aikoihin olleen varma Riekkalan maalaustensa ansiokkuudesta. Hän anoi nimittäin silloin Suomen Taiteilijaseuralta Adolf von Beckerin 1 000 markan suuruista stipendiä, ja kun seuran hallitus antoi sen Alvar Cawénille, Sallinen protestoi seuran kokouksessa 23.11.1911 nuorten taiteilijain tukeamana voimakkaasti hallituksen menettelyä vastaan sillä perusteella, että kukaan hallituksen jäsenistä ei ollut hänen pyynnöstään huolimatta tullut katsomaan hänen teoksiaan.¹³⁶ Sallinen esiintyi jo tässä kokouksessa erittäin hyökkäävästi Afrikan matkansa jälkeen seuran puheenjohtajaksi tullutta Akseli Gallen-Kallelaa vastaan.

Mahdollisesti neljän taiteilijan ryhmän näyttelyn sallimiseen vaikutti Taideyhdistyksen puolella halu antaa Enckellin ryhmän jälkeen Ateneumin näyttelytilaa nimenomaan »toisenlaiselle» ryhmälle. Vaikuttiko Stenman ryhmän näyttelyaloitteeseen taustatekijänä Sallisen puolesta, jää samoin arvailujen varaan. Joka tapauksessa Stenman hoiti kevätnäyttelyn arvostelun Dagens Tidningissä näyttelyyn osallistuneen Tandefeltin asemesta.

Sekä Tandefelt että Stenman tunsivat läheisesti Sallisen. Tandefeltin luona Sallinen oli 1907–1908 asunut joitakin aikoja talvisin Helsingissä ja kesällä Sysmässä. Stenman näyttää tutustuneen Salliseen vasta talvella 1912 Juho Mäkelän kautta, siis vähän ennen tätä näyttelyä.¹³⁷ Kirjoittamassaan ennakkouutisessa

kevätnäyttelystä Stenman korosti erityisesti ryhmän osuutta:

»Näyttelylle antaa huomattavaksi arvioitavaa merkitystä toisaalta se, että sen yhteydessä järjestetään klikkinäyttely, toisaalta se, että nämä neljä yhdessä näytteille asettavaa taiteilijaa – Sallinen, Tandefelt, Ilmoni, Sigrid Schauman – ovat kaikkea muuta kuin kiinteä 'klikki' ja että he meidän maalaustaiteessamme osoittavat uutta vaihetta. On ilkeästi mutta terävästi sanottu, että 'Seitsemän' näyttely Ateneumissa oli seitsemän samankaltaisen näyttely. Tätä ryhmän näyttelyä voidaan vähemmässä määrässä kuin äskennämittua kuvata tällä epiteetillä. Neljä taiteilijaa on syystä tai toisesta lyöttäytynyt yhteen näyttellepanoa varten – ei hengen sukulaisuuden tai yhteisen tekniikan, vaan tuotantonsa voimakkaan luonteen ja maalauksellisen merkittävyyden vuoksi.»¹³⁸

Uuden Suomen arvostelijan ensi katsaus näyttelyyn ei ollut läheskään yhtä innostunut: Schaumanilla ja Ilmonilla ei ollut hänestä paljonkaan uutta nähtävää, Tandefeltistä hän ei esittänyt varsinaista arviointia, mainitsi vain laatukuvan joka oli »hieman kubistien tapaan maalattu», ja Sallisen kokoelmasta hän ei arvellut yleisön paljon ilostuvan: maisemat vaikuttivat lapsellisilta, laatukuvissa oli tosin »jonkunlaista omintakeisempaa ja taiteellisempaa näkemystä, mutta hänen muotoilunsa vaikuttaa moniin muihin nähden heikolta.»¹³⁹

Huhtikuun 28. päivänä voitiin lukea samasta näyttelystä jälleen kaksi hyvin erilaista arvostelua. Nämä usein siteeratut kritiikit olivat nimimerkki Publiuksen (A. M. Tolletin) Hufvudstadsbladetissa ja Gösta Stenmanin Dagens Tidningissä.

Marcus Tollet piti melkoisen suurena auliutena isäntien puolelta, että nämä neljä taiteilijaa olivat saaneet kukin tuolta 15 teostaan näyttelyyn. [Sallisen teoksia oli luettelon mukaan 16.] Tandefelt oli hänestä päät pitempi muita. Hän olisi mielellään nähnyt harjoitetun toverillista kritiikkiä, »siltoin ei varmasti suurinta tilaa olisi varattu hra Sallisen groteskeille kankaalle». Tästä »vaateliaasta» kokoelmasta figuurikuvia ja maisemia »kauheine ihmisten ja luonnon vääristelyineen» hänellä ei ollut muuta sanottavaa kuin että hra Sallinen ilmeisesti oli joutunut elämässään väärälle uralle. »Kaikkien niiden irstailujen joukossa, joihin niin sanottu ekspressionistinen koulu (jos se on se jota hra S. edustaa) on syöllistynyt, ovat kyllä hra Sallisen tässä dokumentoidut pahimpia. Yksi näistä kuvista on ostettu arvontaan. Voittajaa ei tosiaankaan ole syytä onnitella.»¹⁴⁰

Stenmanin, uutismiehen, arvostelu oli otsikoitu uutisen tapaan: »Kevätnäyttely: hyvä päätös taidekaudelle. Ryhmän näyttely tarjoaa paljon mielenkiintoista. Kaksi individualistia: Sallinen ja Ilmoni.» Varsinaista kevätnäyttelyä Stenman piti entisten ala-arvoisten oppilasnäyttelyjen kaltaisena, mutta ryhmän näyttelystä hän kirjoitti mm.:



T.K. Sallinen
Pyykkärit 1911
154 x 136
Ateneumin Taidemuseo



T. K. Sallinen
Mirri vihreässä 1911
 46.5 x 44
 Arne Grahn, Tapiola

Eric Vasströmin »uskolliset kopiot» Sallisen maalauksista kevätnäyttelyssä 1912 ja niihin liittyvä teksti Fyrenissä:

»Yleisön palsta.

Korkeastikunnioitettu Toimitus!

Eikö tunnetun nimimerkki Sepian olisi syytä hieman korventaa uutta kriitikkoa Gösta Stenmania Dagens Tidningissä hänen poikamaisen frekistä »kriitikistään» lankkumaa-lari Sallisesta kevätnäyttelyssä? Pitääkö nyt meidän ruotsalaisten lehtiemme rohkaista sellaista »taidetta»? Olkaa hyvä ja arvostelkaa itse Sallisen hullutukset ja sanokaa siten, onko Stenmanin saatava kirjoittaa taiteesta!

Kunnioittaen
 Fyr-vän.

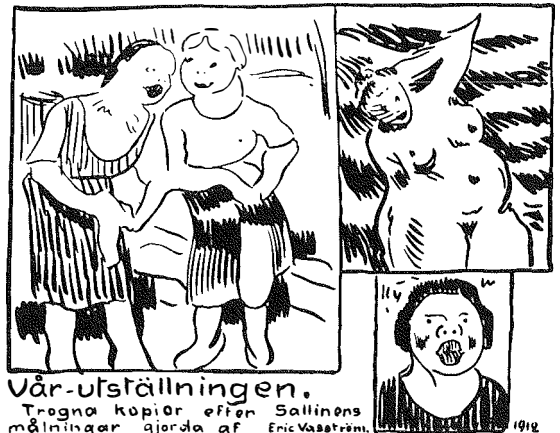
Toimitus katsoo, ettei Sepialla ole aihetta ampua »taidekriitikko» Stenmania eikä »taiteilija» Sallista. Kuka on kiinnostunut siitä, mitä herra Stenman lörpöttelee ja herra Sallinen töhertelee? Ei ainakaan

Sepia.»¹⁴⁵

»Itse asiassa tämä näyttely osoittaa uusia maalauksellisia voittoja; Sallinen puolustaa vieläpä suurella menestyksellä uusia arvoja meidän maalaustaiteessamme ja esiintyy sitäpaitsi voimakkaana yksilöllisenä taiteilijana, joka on muovautunut yksinäisyydessä ja rauhassa maaseudulla viime vuosien aikana. [---]

Hänen tekniikkansa kulkee kaukana kaikesta, missä voisi olla häivääkään manierismista muodossa tai toisessa. Hänen sukulaisuutensa uusimpaan ranskalaiseen taiteeseen, joka asettaa vanhat arvot päällelleen, on varsin huomattava, mutta sen vaikutus on pois suljettu siitä yksinkertaisesta syytä, että Sallinen on viime vuosina keskeytyksittä oleskellut kotimaassa ja sitä paitsi maalannut kaukaisessa maaseutukaupungissa.» Näiden parin vuoden tuotanto antoi kirjoittajan mukaan vakuuttavan kuvan maalariasta »joka täysin hallitsee ilmaisukeinot ja jolla on voimakas ja soiva instrumentti käytössään. Sallinen on omaksunut ja sulattanut viime vuosikymmenien tekniset saavutukset, suurimerkityksinen asia taiteilijalle, jolla on hänen mielenlaatunsa. Sortumatta uhriksi – vastakkaisia esimerkkejä on surullisen monia meidän nuorena taiteessamme – hän on kehittännyt impressionismin opit täysin persoonalliseksi tyyliksi, kasvanut niiden maisemakortinäkymien yli, jollaisiksi impressionismi on tullut ahtaissa ja halvautuneissa silmissä.

Sallisen maisemat ovat voimakkaan ja originellin temperamentin läpi nähtyjä, eikä hänen suvereeni tekniikkansa sisällä halpoja efektejä. Hänen valöörensä on varma ja upea, väri voimakas ja täyssävyinen, piirustus täydessä sopusoinnussa värityksen kanssa. Mahtava rytmi, väliin jopa liian raskaana, käy läpi kaikkien hänen teostensa. Muotokuvat yksilöidään melkein pelkän värin avulla. Varsinkin muuan pieni miehen muotokuva, vihreätä ja rosaa, on erinomainen esimerkki hänen luonnehtimiskyvystään yksinomaan maalauksen keinoin. Taiteilijan kokoelman suurin teos – pikkutyöt jotka kumartuvat toisiaan kohden [Pyykkärit] – on komea ja vakuuttava, rajuja täyssävyinen akordi, jonka edessä kaikki soraäänit vaikkenevat. Kevätnäyttelyn kokoelmallaan Sallinen on saavuttanut ratkaisevan taiteellisen voiton, ja hänen taipumaton p a r h a n vaatimuksensa antaa mitä parhaat takeet tulevaisuutta varten.¹⁴¹



T. K. Sallinen
Alaston 1911
84.6 x 66
Ateneumin Taidemuseo



»Ensimmäiseen taisteluun Sallisesta» liittyi eri sukupolvia ja käsityskantoja edustavien kriitikkojen vaihtelevia kannanottoja. Suomenkielisistä vanhimpaan polveen kuului Kasimir Leino ja nuorimpaan L. Wennervirta:

K. L.: »--- Nyt esiytyy hän tahallisesti häikäilemättömänä, uhkarohkeana ultramodernistina kömpelösti ja karkeasti tehdyissä henkilökuviissa, joissa tuon leveän ja karkean tekotavan ohella sentään on alkuperäisyyttä näkemyksessä ja vaikuttaisi se epäilemättä paljon voimakkaammin juuri alkuperäisyydellensä, ellei olisi nähnyt samanlaisia muoto- ja väriharjoitelmia saksalaisten ja ranskalaisten nuorten itsenäisten tai sesessionistien näyttelyissä ja ellei vertaisi niitä Edvard Munchin hajavärisiin ja valaistusvaiikutuksia tähtääviin uimarikuiiin 'Vuoden ajoissa', joiden

rinnalla näiden suuret heikkoudet näkyvät liian ilmeisinä. Hra S:n henkilökuvat ja kömpelöt alastomat naisvartalot eivät pyri olemaan ilmeisiä valoilmioita. Toinen alastomista naisista on leveästi ääreily ja yksisävyinen aneliininpunaisen harjoitelma: toisessa tekotavalta yhtäläisessä hän taas koettaa kuvata naisihoa vihreällä ja valkealla saaden leveällä siveltimellensä verrattain tuoreen värivaikutuksen muutoin löysästi muotoillulle naiselle meritaustaa vastaan. Jonkunlaista alkuperäisyyttä on hänellä ehkä parissa kolmessa muussa leveästi äärityssä, väritykseltä verrattain yksisävyisessä henkilökuviassa, joissa sitä paitse ei voi olla huomatta jotakin oudostelevaa hölmyyden ilmettä pyöreissä silmissä, nenän ja suun muodossa, kun taas toiselle tytöistä rinnalla on muutamalla osutulla vedolla saatu vas-

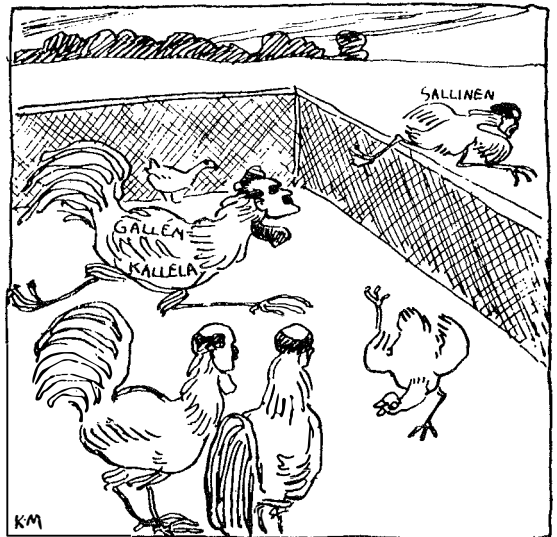
takkainen, iloinen ilme. Sallisen kömpelöissä ja melkein tøykeätekoisissa henkilökuissa on mielestämme vielä jonkunlaista alkuperäisyyttä itse näkemyksessä.»¹⁴²

Wennervirta piti Sallista huomattavana kykynä, vaikka maalaukset olivat »kuumeisessa kiireessä» tehdyt ja vaikka Munchin vaikutus oli ilmeinen ja Sallinen »tätäkin kumouksellista maalajaa häikäilemättömämpi». Positiivisia määreitä olivat »kaunis väritys» ja »suuri luonteistelun taito». Piikatyttöjen asennot Pyykkäreissä olivat hänestä »kerrassaan harvinaisen luontevat», samoin useimmat muotokuvista. »Arvostelijan on yleensä vaikeata mennä ennustamaan sitä tai tätä jonkun taiteilijan tulevaisuudesta – kuinka hullunkurisia erehdyksiä onkaan juuri tässä suhteessa tehty – mutta Sallisen tapaisella temperamentilla ja kyvyllä varustetun taiteilijan pitäisi päästä pitkälle», hän arveli lopuksi.¹⁴³

Stenmanin avoimesti entusiastinen arvostelu herätti monenlaista ärtymystä. Sallisen Pyykkärit, Alaston ja Mirri julkaistiin Eric Vasströmin melkein karrikoimattomina »kopioina» Fyrenissä.¹⁴⁴ Ilmeisesti niitä pidettiin tarpeeksi huvittavina sellaisinaan. Werner von Hausen kirjoitti vastineen Dagens Tidningiin otsikolla »Hiljaa mäessä Pegasos! Pieni varoitus ylimielisille kriitikoille.» Hän huomautti Stenmanin käsitelleen koko kevät näyttelyn muun osan erittäin suppeasti ja selostaneen laveasti vain ryhmänäyttelyä. »Kirjoittajan tarkoituksena on selvästi iskeä valmistaakseen menestyksen uhreille, jotka hän on valinnut puolueellisen rakkautensa kohteiksi.»¹⁴⁷ Mutta von Hausen kirjoitti myös Tolletille vastineen, joka julkaistiin pari viikkoa myöhemmin.¹⁴⁸ Siinä hän kehotti kriitikkoja antamaan hra Sallisen poimia laakerinsa itse, olemaan sanelematta voittoja ja tappioita. »Voi olla että erehdytte, Publius, älkääkää silloin unohtako sanojanne vaan ottakaa itsellenne niistä koitua häpeä.» Pakinoitsija Ung-Hans eli Dagens Tidningin päätoimittaja Gustaf Mattsson ei varmaan ollut ainoa, joka arveli että päivän puheenaihe »vid herrwhiskyn och frumockan», Sallinen, oli kyky.¹⁴⁹

Richter totesi, että Sallinen oli näiden neljän taiteilijan joukossa se, »jonka teokset ovat herättäneet suurinta huomiota ja eniten ristiriitaisia mielipiteitä [—], toiset kääntävät niille heti selkänsä ja toiset – tarkoitan etupäässä nuoria taiteilijoitamme – eivät koko näyttelyssä näe mitään muuta niin hyvää kuin juuri nämä Sallisen teokset, [—] ne ovat sitä muualla Euroopassa valtaan pääsystä, vaikka meillä verrattain vähän noudatettua suuntaa, joka jättää piirustuksellisen puolen syrjäisemaan ja korottaa värityksen aivan yksinvaltiaaksi.» Mitään nimitystä kirjoittaja ei tälle suun-

Från den finska konstens hönsgård.



»Suomen taiteen kanatarhasta». Kosti Meriläisen piirros Fyrenissä kuvataiteen ja musiikin ajankohtaisista tapahtumista syksyllä 1912.¹⁴⁶

nalle antanut, mutta hän piti sen tunnusmerkkeinä muun muassa värien koristeellisuutta [!], Sallisen maalausta teoreettisena [!] ja hänen henkilöityään kömpelöinä ja rumina, mikä teki dekadentin vaikutuksen. Kuitenkin Richter sanoi ymmärtävänsä, että Sallinen viehättää taiteilijoitamme – »kun suurin osa yleisöstä tahtoo nauttia taulujen niin sanoakseni sisällöllisestä puolesta, niin nauttivat taiteilijat enemmän ulkonaisista ja teknillisistä seikoista» – ja että Sallisella myös on todellista väriäistia. »Sallisen värit ovat ehdottomasti tuoreempia ja voimakkaampia kuin yhdenkään maalarin värit koko kevätnäyttelyssä.» Mutta »täysin kehittyneenä väriniikkana» Richter ei häntä pitänyt, vaan arvioi hänen valööritajunsa heikoksi ja värisommittelunsa sikäli puutteelliseksi, ettei vaikutus säilynyt samana läheltä ja kaukaa teoksia katsottaessa.¹⁵⁰

Sallinen aiheutti seuraavana syksynä tunnetun skandaalin Suomen Taiteilijaseuran syyskokouksessa toimiessaan nuorten taiteilijain oikeuksien puolustajana seuran johtokuntaa ja sen puheenjohtajaa Gallen-Kallelaa vastaan.¹⁵¹ Tässä yhteydessä todettakoon vain, että Sallisen »vastaveto», siirtymisen Amerikkaan, amerikkansuomalaisen pila-lehden kuvittajaksi¹⁵², piti hänet vuoden ajan poissa kotimaan taidetapahtumista. Mainittu kokous pidettiin Taiteilijain syysnäyttelyn – johon Sallinen ei osallistunut – avajaispäivänä, 10. lokakuuta. Viisi päivää myöhemmin Sallinen matkusti.¹⁵³

Syysnäyttelyn juryä 1912 oli, vastapainoksi edellisen vuoden »vapaanäyttelylle», Taiteilijaseuran johdon taholta kehoitettu ankarampaan karsintaan.¹⁵⁴ Se sisälsi siitä huolimatta jälleen suhteellisesti hyvin runsaasti nuorten taiteilijain teoksia. Huolestuneisuus yhteisnäyttelyjen tason alenemisesta, joka johtui siitä, että »miltei kaikki huomattavat taiteilijamme» jäivät pois niistä, ilmaistiin jälleen painokkaasti sekä Suomen Taideyhdistyksen¹⁵⁵ että kritiikin taholta.

»Nuorten maalariemme alati kasvava lauma täyttää tauluillaan, nyt kuten viime vuosina usein ennenkin, suurimman osan seinäpintoja. Nykyajan muodin mukaan ovat heille värit kaikki kaikessa ja piirustus sivuseikkana. Kaikenkaltaisia kokeiluja, häikäiseviä väriyhdistelmiä, ihmeellisiä värisymfonioita ei siis puutu.»¹⁵⁶

»Kevytmielisesti meillä antaudutaan taiteilijaksi. Epäkohdan poistaminen ei sietäisi lykkäystä. Sillä muuten meitä uhkaa kaiken entisenkin taiteilijaköyhälistömme lisäksi oikea – taiteilijakurjalisto.»¹⁵⁷

»Moni tietää, millainen holtittomuus vallitsee meidän taiteilijapiireissämme. Maamme on yhä edelleen käymistilassa, todellisessa 'Sturm und Drang' kaudessa; vanha kulttuuri murtuu sitä kevättulva vasten, johon sisältyy saman-

kaltaisuutta ja erilaisuutta, raikasta voimaa ja tekemisen halua yhtä hyvin kuin raakuutta, häikäilemättömyyttä ja ihanteiden puutetta, ja joka nyt kuohuu esiin kansamme syvemmistä kerroksista. Päättöntä aloittelijoiden rohkaisua. Heti kun joku nuori on osoittanut hiukankin taipumuksia, jäljittelykykyä – tavallinen lahja useimmilla ihmisillä – siitä tehdään suuri numero. Heidän tietään tasoitetaan. [---] Niin pitkälle olemme jo tulleet, että voimme esittää 'suomalaisen boheemin', vastineen Kristiania-boheemille.»¹⁵⁸

Muutamat kriitikot, kuten Axel Haartman, näkivät kuitenkin tämän syysnäyttelyn aikaisempia mielenkiintoisempina, ei niinkään tanskalaisen ja ruotsalaisen kutsuvieraan, Wilhumsenin ja Wilhelmssonin, vuoksi kuin juuri omien nuorten ansiosta. Näihin rinnastettiin nyt ensi kerran Helene Schjerfbeck, Helsingistä Hyvinkäälle sairauden vuoksi vetäytynyt 50-vuotias taiteilija. Lähes yksimielisesti arvostelu kiinnitti huomiota kolmeen nuoreen maalariin: Marcus Colliniin, Juho Mäkelään ja Valle Rosenbergiin. Collinilta oli mukana muun muassa Kanava Varredesissa, Mäkelältä pieniä maisemamaalauksia, ja Rosenbergiltä harjoitelmia, joiden arvostelu jopa sanoi edustaneen »ei ilman huumoria kubismia lievässä muodossa».¹⁵⁹ Heikki Tandefelt käsitteli näyttelyä perusteellisesti ja omisti erityistä huomiota nuoren taiteilijapolven puolustamiseen muun muassa niitä jatkuneita väitteitä vastaan, joissa sitä moitittiin kulttuurin puutteesta.

»Se että yleinen mielipide on vastoin kaikkea tervettä järkeä tuominut nuoret joukkona johtuu kai siitä, että he ottaessaan vaarin omista intresseistään ovat olleet pakotettuja järjestäytymään ja sitten tulleet esiintyneeksi erityisen puolueen tavoin, jota kohtaan vastustajat eivät mitenkään ole säästelleet halventavia sanoja, joiden joukossa sosialisti ja huligaani ovat olleet tavallisimpia, vieläpä niistä joiden aristokraattiset sympatiat eivät olleet vastapuolelle tuntemattomia.

Se taas, että tämä itse asiassa naurettava rinnastus poliittisiin puolueisiin on onnistunut saamaan luottamusta ja levinyisyyttä saa selityksensä siitä, että meillä vasta nyt on tullut esiin boheemityypin maalareita, tähän mennessä yleisöllemme tuntemattoman taiteilijatyypin, jota ei kuitenkaan lainkaan pidä halveksia. Se on saanut aikaan paljon niin kaukaa ajassa taakse päin lukien kuin taidehistoriallinen tutkimus ulottuu, ja se on aina ollut lukuisin taiteen kukoistuskautena.

On selvää että antipatia nuoria maalareita kohtaan ei vahingoita lahjattomia vaan päinvastoin niitä, jotka eniten ansaitsivat kannustusta ja joiden taidetta ei leimaa se dilatantismi mitä suuri yleisö niin mielellään suosii.

Ei aiheutune ystävyiden suggeroimasta likinäköisyydes-



Alvar Cawén
Saint Germain 1911
Ragni Cawén, Helsinki

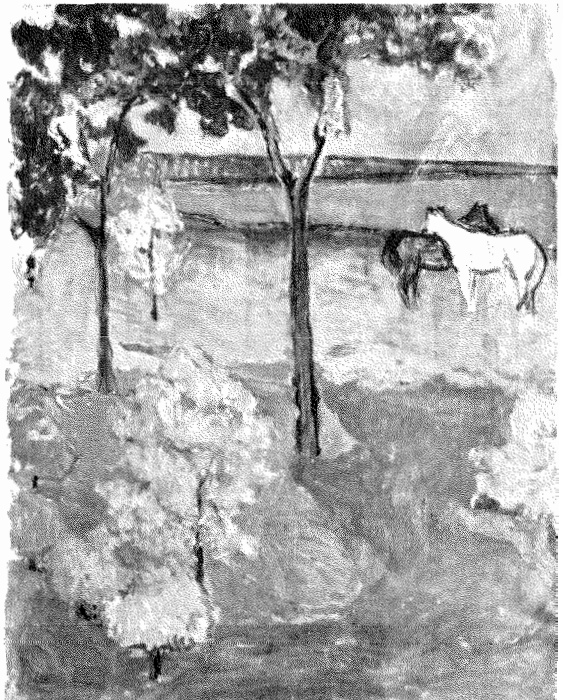
Alvar Cawén
Rannalla 1912
Ragni Cawén, Helsinki

Alvar Cawénin varhaisiin Pariisin matkoihin 1911–1912 liittyy runsaasti sellaisia kevyen luonnosmaisia, paperille tehtyjä maalauksia ja monotypioita, joita taiteilija joko ei aikanaan lainkaan pannut esille näyttelyissään tai ne muuten jäivät arvosteluissa vähälle huomiolle. Siitä syystä aikalaisen ja myöhemmänkin kritiikin käsitys hänen tämän ajan tuotannostaan on jäänyt hieman yksipuoliseksi. Cawénin aurinkoisen heleä »fauvismi» merkitsi kuitenkin omaa poikkeavaa aluettaan puhtaan paletin kauden suomalaisessa maalauksessa. Ilmaisutavoitteiltaan tämä varhaisvaihe sijoittuu lähelle Enckellin ryhmää linjalla Enckell – Thomé – Ollila, mutta se liittyy vapautuneen maalauksellisena ehkä suoranaisemmin ryhmän tavoittelemaan ranskalaiseen traditioon kuin »septemiläinen» maalaus yleensä.

tä, että katson voivani ennustaa muutamia meidän nuoria maalareitamme aikanaan taidehistoriassa luettavan ns. p u r i s m i n esitaistelijoiksi – jotka reagoiden demokraattista ohjelmamaalausta vastaan samalla etääntyvät sensaatiomaisesta ekspressionismista ja ovat sitä mieltä, että maalauksellinen kauneus on olemassa sen itsensä tähden ---»¹⁶⁰

Nuorten maalarien muista näyttelyesiintymisistä vuoden 1912 aikana on mainittava Mikko Oinosen yksityisnäyttely Turussa sekä kaksi tilapäistä näyttelyryhmää. Marcus Collin, Yrjö Ollila ja Werner Åström pitivät yhteisen näyttelyn Turussa, Alvar Cawén, Oskari Paatela ja Eero Snellman Helsingissä. Heistä Cawén, Collin ja Åström olivat jo aikaisemmin pitäneet ensimmäiset omat näyttelynsä. Oinosen näyttelystä Axel Haartman totesi erityisesti, että se sisälsi keskenään erilaisia »kuin eri kansallisuuksia edustavia teoksia» ja että niissä oli vaikutteita Bonnardin-Vuillardin koulusta ja Cézannelta.¹⁶¹

Turun ryhmänäyttelyssä esiintynyt toinen Enckellin ryhmän jäsen Yrjö Ollila – jonka tuotannolle nopeat muutokset tässä vaiheessa





Helene Schjerfbeck
Omakuva 1912
Hanna Appelberg
Helsinki

myös olivat ominaisia – kiinnitti Weikko Puron huomiota rohkeudellaan, iskevän reippaalla tekotavallaan ja voimakkailla, heleillä väreillään. Ryhmän jäsenten yksilölliset erot olivat arvostelun mukaan varsin suuret.¹⁶² Näyttely Cawén–Paatela–Snellman leimattiin yhtenäisemmäksi, koristeellista mutta myös kokeilevaa linjaa edustavaksi. Sama kolmikko esiintyi toistamiseen syksyllä 1913, jolloin näidenkin taiteilijain yksilölliset erot näyttävät tulleen selvemmin esille, ja kriitikot toteivat poikkeavaksi ja merkittäväksi Cawénin »melkein liian tuntuviin» pariisilaisvaikutteisiin perustuneen suuntauksen hänen Bretagnen ja Saint Germainin aiheissaan.¹⁶³

Vuosi 1913 merkitsi kuitenkin jälleen yleisempää käännekohtaa, puhtaan paletin kauden lopullista väistymistä uuden yleislinjan tieltä.

Kun Stenman alkoi julkisesti esitellä taidekokoelmaansa, hän liitti Sallisen, Ruokokosken, Mäkelän, Lönnbergin ja muiden tähän ryhmään kuuluvien taiteilijain teosten joukkoon myös huomattavasti vanhempaan ikäpolveen kuuluvan Schjerfbeckin maalauksia, joilla katsottiin olevan paljon kosketuskohtia nuorten ja heidän edustamansa ekspressionistisen suuntauksen kanssa. Kuten Wennervirta määritteli, »häneläkään ei muodollinen, ulkokohtainen kauneus ole pääasiana, vaan sisällinen. Hänen taiteessaan on ranskalaista Carrièreä ja tanskalaista Hammershøj'tä, kenties enemmän jälkimmäistä, mutta kuitenkin on hänen tyyliinsä aivan omintakeista. Hopeanharmaaseen yleisväriin sulattaa hän muutamia verhottuja paikallisvärejä. Hänen hienolla taiteellaan on hiljainen, uneksuva, sisäänpainunut leima.»¹⁶⁴

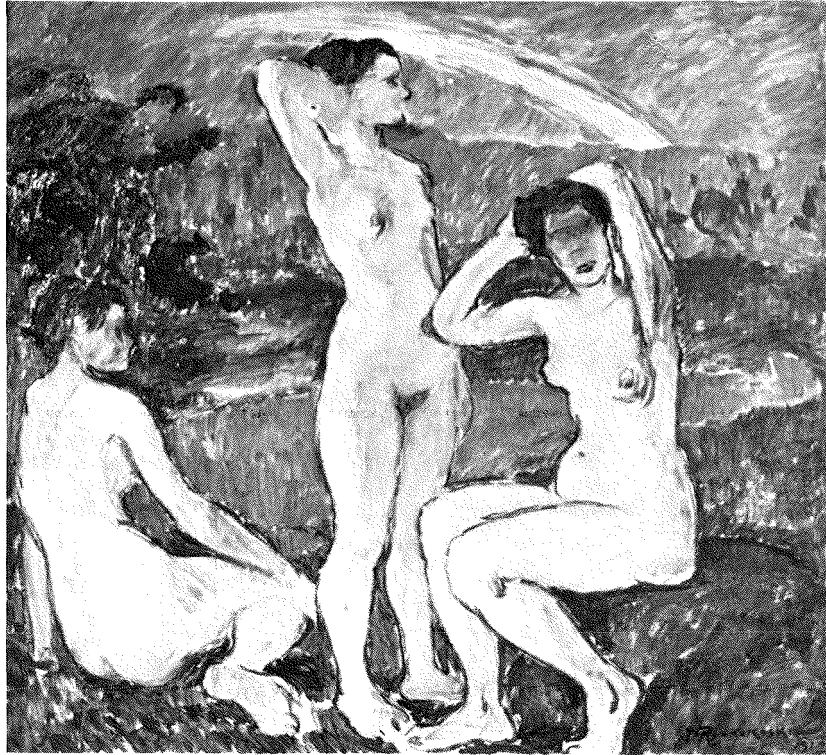


Juho Mäkelä
Maisema 1912
81 x 62
ent. Stenmanin kokoelma,
Tukholma

»Se jolle meidän taiteemme kehitys on rakas», kirjoitti Heikki Tandefelt ensivaikutelmanaan Taitelijain syysnäyttelystä 1912, »iloiitsee näyttelyssä eniten nuorten maalarien Ruokokosken, Mäkelän ja Collinin menestyksestä. Heidän aiheiltaan ja mittasuhteiltaan vähäpätöisissä tauluissaan asuu elävä henki; se todistaa todellisesta inspiraatiosta ja maalarinilosta, joka kuitenkin aikaa ja ikuisuutta varten on ainoa autuaaksi tekevä.»

Ruokokosken maalauksissa Tandefelt kiitti niiden rytmikästä ääriiviivaa ja sommittelua, joka oli saatu aikaan leikki-

vän kevyesti »kuin hetkellisen mielijohteen juovuttamana», siveltimellä joka leikittelee tarmokkain pastoosein kosketuksin, jotka »vaikuttavat kuin kiihkeät iskut Bak-kuksen symbaaleihin». Juho Mäkelä oli hänen mukaansa »toinen näyttelyssä joka on osoittanut sellaisia maalauksen mestariotteita, että hänet on merkittävä lahjakkuudeksi, jolla on suuri kantovoima». Hän arveli Mäkelällä olevan mitä parhaat edellytykset itsenäisesti kehittää uusradikaalista maalauksesta oma käsityksensä taiteesta, sen keinoista ja päämääristä. Se että hän luki Mäkelän impressionistisk-



Jalmari Ruokokoski
Kolme alastonta tyttöä
maisemassa 1912
Ateneumin Taidemuseo



Marcus Collin
Kyläkatu, Varredes
1912
Olof Enckell, Tampere



Marcus Collin
Pariisista 1910
39 x 54
Arne Grahn, Tapiola

si, osoittaa vain taidekritiikin terminologista epävakaisuutta tänä ajankohtana:

»Impressionistina koko mielenlaadultaan hän noudattaa äärimmäisyyksiin periaatetta sommittelulle olennaisen korostamisesta, ja tarpeettoman detaljin hän sivuuttaa tai kevyesti käsitellen yksinkertaistaa. Siinä vapautumisessa valohämystä, mihin moderni taide pyrki, hän menee pitemmälle kuin useimmat, lähtien siitä että maalauksen tulee *pintataiteena* pikemmin kuin illuusion etsijänä tyytyä tilaulottuvuuden *suggestioon*.»¹⁶⁵

Marcus Collinin Tandefelt luonnehti samassa arvostelussaan »kansainvälisesti hienostuneeksi aristokraatiksi, raskasmieliseksi ja tunteelliseksi» sekä yhtä moderniksi ja teknisesti kehittyneeksi kuin edelliset. Collin oli juuri näihin aikoihin impressionistiseen valoisuuteen tähdänneen vaiheen jälkeen maalannut Varredesissa ensimmäiset rakenteellisesti jäsenneetyt, joskus hieman Cézannea lähenevät maisemansa. Niiden järjestelmällisessä siveltimen käytössä oli havaittavissa myös Sérusier'n vaikutusta. Collin maalasi hänen johdolla jonkin aikaa Pariisissa Académie Ransonissa 1912.¹⁶⁶ Tämä ei kuitenkaan estänyt sitä, että hänelle, toisin kuin hänen ikäpolvensa taiteilijoille yleensä, edelleen olivat ominaisia myös sosiaalisesti asennoituneet tai humoristisesti kertovat aiheet jäyhästi tyylitellyine figureineen.

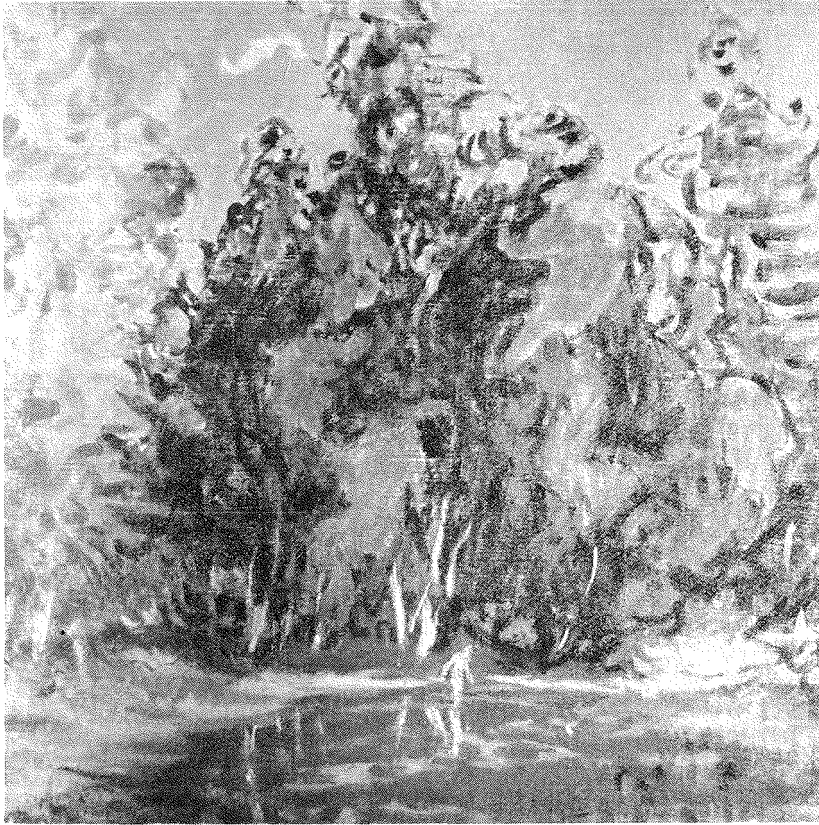
Lähdeviitteet

4. Puhdas paletti 1910–1912

- ¹ Esimerkiksi Magnus Enckell oli jo 1907 ilmoittanut kieltäytyvänsä osallistumasta yhteisnäyttelyihin ja niiden arvostelulautakuntiin niin kauan, kun näyttelyille ei voida osoittaa asianmukaisia riittävän suuria tiloja. – Juryen för den blifvande höstutställningen. Hbl 30.9.1907.
- ² K. L., A. W. Finchin ja H. de Vallombreusen näyttelyt. US 8.12.1909.
- ³ Tirranen 1950, s. 173.
- ⁴ Thomén kirpeän raikas talvinen Koulupiha (1906–07, Birgit Nyholm, Helsinki) ja sen kesäinen versio (1907, Hedmanin kokoelma, Pohjanmaan museo, Vaasa) ovat varhaisia näytteitä taiteilijan pyrkimyksistä väriavastakohtiin perustuvaan koloristiseen ilmaisuun.
- ⁵ S. F., Verner Thomés utställning i Ateneum. NPr 18.12.1909.
- ⁶ G. S-II, Verner Thomés utställning i Ateneum. Hbl 18.12.1909.
- ⁷ »--- kun meillä Suomessa nyt taiteenkin alalla pitäisi ruvettaman heimokunnittain elämään, niin joudutaan pian pulaan sen takia, että on usein miltei mahdotonta sanoa, mihin heimoon mikin taiteilija kuuluu. [---] Mihin heimoon kuuluu Favén, Gallén, Järnefelt?» – E. R-r, V. Thomén taidenäyttely Ateneumissa. HS 6.1.1910.
- ⁸ Ks. nootti 7.
- ⁹ L. W., Werner Thomén näyttely Ateneumissa. Suomalainen Kansa 28.12.1909.
- ¹⁰ K. L., Werner ja Ivar Thomén taidenäyttely. US 24.12.1909.
- ¹¹ Ks. nootti 10.
- ¹² Ks. nootti 9.
- ¹³ S. F., Eero Järnefeltin utställning i Ateneum. NPr 15.2.1910. – Myös Magnus Enckellin mielestä, joka vieraili Järnefeltin luona kesällä 1909, tämä oli uudistunut: »Oksä på honom har Pariserutställningen värvat eggande.» M. E:n kirje äidille 23.6.1909. HYK.
- ¹⁴ Jalmari Lahdensuo, Eero Järnefeltin näyttely Ateneumissa. Helsingin Kaiku 9/5.3.1910; Edvard Richter, Eero Järnefeltin taidenäyttely Ateneumissa. Kotitaidet 3/1910.
- ¹⁵ L. W., Eero Järnefeltin taidenäyttely Ateneumissa. Suomalainen Kansa 21.2.1910.
- ¹⁶ K. L., Eero Järnefeltin näyttely. US 18.2. ja 24.2.1910.
- ¹⁷ Torsten Stjernschantz, Pekka Halonens utställning. Hbl 18.3.1910.
- ¹⁸ K. L., Pekka Halosen uusi näyttely. US 13.3.1910.
- ¹⁹ L. O. (L. Onerva), Pekka Halosen taidenäyttely. Päivä 12/1910, s. 98–99.
- ²⁰ S. Frosterus, A. W. Finch' atelierexposition. NPr 8.12.1907.
- ²¹ S. Frosterus, Pekka Halonens utställning i Pirtti. NPr 1.12.1907.
- ²² K. L., Pekka Halosen näyttely. US 7.5.1909.
- ²³ S. F., Pekka Halonens utställning i Konstnärliga Agenturen. NPr 11.5.1909.
- ²⁴ H. T-t, Pekka Halonens utställning i Konstnärliga Agenturen. Hbl 4.5.1909.
- ²⁵ Eino Leino, Pekka Halosen näyttely 'Libertyn' huoneustossa. Päivä 22.5.1909.
- ²⁶ L. W., Taidenäyttelyt. US 22.3.1914.
- ²⁷ Gallen-Kallela, Järnefelt ja Westerholm osallistuivat kutsuttuina Turun Taideyhdistyksen 20. vuosinäyttelyyn maaliskuuhuhtikuussa 1910. – Reitala 1967, s. 260.
- ²⁸ Pekka Halosen kirje Akseli Gallen-Kallelle Pariisiin 24.2.1909. GKM.
- ²⁹ L. W., Suomen taiteilijain XX näyttely. Suomalainen Kansa 29.10.1910.
- ³⁰ S. F., Höstsalongen 1910. NPr 22.10.1910.
- ³¹ Syysnäyttelyssä oli teoksia muun muassa seuraavilta taiteilijoilta: Alvar Cawén 5, Marcus Collin 3, Gabriel Engberg 6, Pekka Halonen 6, Jonas Heiska 3, Einar Ilmoni 3, Emil Jankes 4, Lennu Juvela 4, Aukusti Koivisto 4, Rudolf Koivu 2, Emil Kymäläinen 1, Urho Lehtinen 2, Kosti Meriläinen 3, Ali Munsterhjelm 6, Juho Mäkelä 4, Yrjö Ollila 6, Oskari Paatela 5, Jonas Pettersson 3, Yrjö Ramstedt 1, Alex Rapp 6, Valle Rosenberg 2, Jalmari Ruokokoski 2, Alfred Ruotsalainen 2, Santteri Salokivi 4, Sigrid Schauman 6, Venny Soldan-Brofeldt 7, Ellen Thesleff 6 ja Viktor Ylinen 1.
- ³² Sallinen oli Suomen Taideyhdistyksen stipendin turvin opintomatalla Ranskassa maaliskuuhuhtikuun välisen ajan 1909. Suurin osa matkalla maalatuista teoksista tuhoutui ullakkopalossa Helsingissä 1910. Lokakuussa 1910 hän matkusti vaimonsa luo Sortavalan Riekkalan saarella olevaan Paussun kylään, jossa hän asui ja työskenteli syksyyn 1911 saakka. – Bäcksbacka 1960, s. 14–36.
- ³³ K. L., Syysnäyttelyn vernissaus. US 12.10.1910; K. L., Syysnäyttely. US 3.11. ja 13.11.1910.
- ³⁴ L. O., Taiteilijain syysnäyttely I. Yleisiä mietteitä sen johdosta. HS 30.10.1910.
- ³⁵ L. W., Suomen taiteilijain XX näyttely. Suomalainen Kansa 29.10.1910.
- ³⁶ S. F., M. Oinonens utställning. NPr 4.10.1910.
- ³⁷ Ks. nootti 36.
- ³⁸ Emil Cedercreutz, Juho Rissanens och Hilda Flodin-Rissanens utställning. ÅU 2.11.1910.
- ³⁹ Rissanen tutki kiinnostuneena Denis'n teoksia Pariisissa jo 1908. Hän asui sitten St. Germainissa 1911–1913 ja oli Denis'n ja Sérusier'n oppilaana. – Okkonen 1927, s. 92.
- ⁴⁰ »Hr. X.» (Ture Janson), En ny jätteduk af Rissanen. Hbl 17.7.1910.
- ⁴¹ Ks. esim. S. F., Rissanens utställning i Ateneum. NPr 30.12.1910.
- ⁴² »Nigger», Juho Rissanens utställning. Viborgs Nyheter 15.9.1910.
- ⁴³ Y. H-n, Juho Rissanens taidenäyttely. Työmies 27.12.1910.
- ⁴⁴ »Lojanius», Juho Rissasta tapaamassa. Työ (Viipuri) 24.9.1910.
- ⁴⁵ Ks. nootti 44. – Rissanen tarjouksesta Helsingin työväenyhdistykselle ks. NPr 9.1.1909.
- ⁴⁶ Hackmanin seinämaalaus Vierassa käynti valmistui lopullisesti 1911–1912 ja paljastettiin 1913; sen korkeus oli 135 cm ja osien leveydet 200, 360 ja 200 cm.
- ⁴⁷ Magnus Enckellin kirje äidille 23.6.1909. HYK.
- ⁴⁸ Muotokuvan piti alunperin valmistua viikossa mallin

- matkan takia, mutta vielä kuukauden kuluttua, heinäkuun lopulla, työ jatkui. – Magnus Enckellin kirje äidille 28.7.1909. HYK.
- ⁴⁹ »Kun malli nyt kerran oli halukas istumaan, tahdoin yrittää parastani.» Enckell kertoo maalaavansa parhaillaan myös rouva Hasselblattnin muotokuvaa ja toivoo sen sujuvan nopeasti: »Muuten käy minulle todella ruineeraavaksi tehdä muotokuvia.» – Magnus Enckellin kirje äidille 16.9.1909. HYK.
- ⁵⁰ Ks. nootti 52.
- ⁵¹ Näyttelyn kutsukortitkin kirjoitettiin Frosteruksen luona Enckellin muotokuvamallien ja heidän aviomiestensä avustuksella. – Magnus Enckellin kirje äidille 5.11.1910. HYK; Joulukuun alusta 1910 tammikuun loppuun 1911 Enckell asui samassa talossa kuin Frosterus, Töölönkatu 7, ja elokuussa 1911 Frosterukset vierailivat Enckellin luona Suursaarella. – Magnus Enckellin kirjeet äidille 30.11.1910, 5.2.1911 ja 16.8.1911. HYK.
- ⁵² S. F., Magnus Enckells utställning i Riddarhuset. NPr 15. ja 16.11.1910; sisältyy myös kokoelmaan Frosterus 1917 (1), s. 185–197.
- ⁵³ L. W., Magnus Enckellin näyttely Ritaritalolla. Suomalainen Kansa 268/1910.
- ⁵⁴ Myöhemminkin yleisen käsityksen mukaan Simberg menetti paljon siirtyessään puhtaaseen palettiin. Hanna Rönnbergistä oli surullista nähdä hänen uusia teoksiaan, miten hän »uhraa muodille ja on uskoton itselleen». – H. R., Konstföreningen i Åbo 21:sta årsutställning II. ÅU 16.4.1911.
- ⁵⁵ K. L., Syysnäyttely II. Maalaustaide. US 13.10.1910.
- ⁵⁶ Birger Simonsson, Matisse och hans lärarskap. Några reflexioner med anledning af hans utställning. Svenska Dagbladet 10.3.1910.
- ⁵⁷ Gösta Lilja, 1955, omistaa s. 134–137 Moseliuksen artikkelille oman lukunsa otsikolla Moselius konstpsykologiska studie.
- ⁵⁸ L. W., Pariisin taidenäyttelyt. Suomalainen Kansa 6.5.1911.
- ⁵⁹ »Kubismen», kiertokysely taiteilijoille. Fyren 42/21.10.1911, 44/4.11.1911 ja 45–46/11.11.1911.
- ⁶⁰ O. Okkonen, Eräs suunta uusimmassa ranskalaisessa maalauksessa. US 12.5.1911.
- ⁶¹ »Rusticus» (Joel Lehtonen), Pariisin kirje. Päiväty 25.10.1911. HS 4.11.1911.
- ⁶² L. Onerva, Pariisin Vapaanäyttelystä ja vähän muustakin. Päiväty Pariisissa 4.4.1912. HS 13.4.1912.
- ⁶³ Axel Gabriels (Haartman), Brev från Paris. Les Indépendents och Finland. ÅU 14.4.1912.
- ⁶⁴ K. S. L. (Laurila), »Futuristit». Uusi mullistava taidesuunta. (Kirje Berliinistä H:gin Sanomille). HS 11.6.1912.
- ⁶⁵ A. M. T., Norska utställningen I. Hbl 12.3.1911.
- ⁶⁶ Turun Sanomat 3.3.1911 (Lyden) ja 23.3.1911 (Puro) sekä Tammerfors Nyheter 8.4.1911 (Lindfors).
- ⁶⁷ Polemiikista laajempi selostus: Kruskopf 1968, s. 308–312.
- ⁶⁸ Jac. Ahrenberg, I frågan om A. [!]Munchs tafla. Allmänhetens spalt. NPr 8.4.1911.
- ⁶⁹ A. L. (Axel Lille), Stridiga synpunkter i en konstfråga. NPr 11.4.1911.
- ⁷⁰ Onni Okkonen, Uusimmat ostot Ateneumiin. US 24.5.1911.
- ⁷¹ Eino Leino, Taideostot julkisiin kokoelmiin. HS 10.5.1911.
- ⁷² Eino Leino, Helsingin taide-elämä. Eräitä mietelmiä. HS 10.5.1911.
- ⁷³ Jalmari Lahdensuo, Norjalainen taidenäyttely II. Helsingin Kaiku 7/19.4.1911.
- ⁷⁴ Felix Nylund, Antellska delegationens senaste inköp. NPr 20.4.1911.
- ⁷⁵ Allmänhetens spalt. NPr 22.4.1911.
- ⁷⁶ Torsten Wasastjerna, Antellska delegationens senaste inköp. Hbl 12.4.1911; Allmänhetens spalt. Hbl 15.4.1911.
- ⁷⁷ Kruskopf 1968, s. 323.
- ⁷⁸ L. W., Muutamia ajatuksia nykypäivien maalaustaiteesta. Aika 1912, s. 318.
- ⁷⁹ Tor Hedberg, Ett Decennium II. Konst. Stockholm 1912, s. 343. – Jens Thiis (1870–1942), joka toimi 1908–1941 Oslon Nasjonalgallerietin johtajana, oli tunnettu erityisesti uudemman taiteen tuntija ja tulkitseja. Hedberg kiinnitti arvostellessaan Thiisiin 1907 ilmestynyttä teosta Norsk Malere og Bildbuggere huomiota Thiisiin harvinaiseen kykyyn sanoin kuvata ja selittää teoksen puhtaasti muodollisia ominaisuuksia. Kirjassa puhutaan hänen mukaansa »alusta loppuun taiteellisista arvoista ja ominaisuuksista, muodosta kuvanveistossa, viivasta piirustuksessa, väristä maalauksessa, tuosta taidekirjallisuudessa enimmäkseen unohtetusta ja sivuutetusta väristä tavalla, joka on yhtä kiehtova kuin opettava».
- ⁸⁰ Näistä kahdesta teoksesta maksettiin yhteensä noin 20 000 markkaa eli nykyisessä rahassa noin 70 000 markkaa. Cézannen maalauksen rahallinen arvo lienee yksin nykyisin yli miljoona markkaa. –
- ⁸¹ Nya förvärf till de Antellska samlingarna. Hbl 4.4.1911.
- ⁸² Ks. nootti 81.
- ⁸³ Ks. nootti 72.
- ⁸⁴ August Bruniusta (1876–1926) on pidetty Ruotsin merkittävimpanä taidekriitikkona vuosisadan alkupuolella. Samoin kuin Thiis, hän perehtyi varhaisessa vaiheessa oman aikansa taidesuuntausten perusteisiin. Niistä hän pyrki positiivisessa sävyssä antamaan tietoja yleisölle ja nuorille taiteilijoille mm. teoksessaan Färg och Form (1913), ensimmäisessä pohjoismaisessa tätä taiteen vaihetta kokoavasti esittelevässä teoksessa, johon sisältyvät myös lyhyet esittelyt eri Pohjoismaiden uusimmasta taiteesta. Teos on omistettu Jens Thiisille ja Sigurd Frosterukselle.
- ⁸⁵ Artikkel Den nyaste målarkonsten i Finland julkaistiin Konst och konstnärer -lehden numerossa 5/1912 sekä Hbl:ssa 10.5.1912, ja se sisältyy pienin muutoksin lukuna Bruniuksen Färg och Form -teokseen.
- ⁸⁶ Myös L. Wennervirta kiinnitti em. Färg och Form -teoksen arvostelussaan huomiota siihen, että Brunius käsitteli »ainoastaan ns. Enckellin ryhmän edustamaa taidesuuntaa» eikä toista »yhtä elinvoimaista ja mieltä kiinnostavaa», jonka huomattavimmat nimet olivat Sallinen ja Ruokokoski. – L. W., Uusi taide ja taidearvos-telu. Aika 1914 s. 96.
- ⁸⁷ Ks. nootti 85.
- ⁸⁸ Brunius 1913, s. 189.
- ⁸⁹ Svenska Dagbladet 2.6.1912, Gösta Lilja 1955, s. 158 mukaan.

- ⁹⁸ Konstnärernas höstutställning blir fri. Beslutet gäller tillsviare blott höstens exposition. Hbl 7.11.1911.
- ⁹¹ A. M. T., Den första fria utställningen. Hbl 24.9.1911.
- ⁹² E. R-r, Taiteilijain syysnäyttely I. HS 14.9.1911.
- ⁹³ J. L. (Jalmari Lahdensuo), Taiteilijain syysnäyttely Ateneumissa. Helsingin Kaiku 40/7.10.1911.
- ⁹⁴ A. B. (Axel Berndtson), Vernissage. NPr 13.9.1911.
- ⁹⁵ Onni Okkonen, Suomen maalaajain ensimmäisen vapaanäyttelyn johdosta. US 7.10.1911.
- ⁹⁶ E. R-r, Syysnäyttelyn maalausosasto. HS 24.9.1911.
- ⁹⁷ Ks. nootti 110.
- ⁹⁸ Juho Mäkelä oli osallistunut näyttelyihin vuodesta 1907 alkaen, jolloin hän lopetti 1904 aloittamansa opinnot Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa. Vuosina 1908–1909 hän oli tehnyt pitkän ulkomaanmatkan, etapeina mm. Kööpenhamina, Genève, Rooma, Lontoo. – Mm. Tirranen 1959, s. 419.
- ⁹⁹ Teokset olivat näyttelyluettelon mukaan (kirjoittajalle tuntemattomat) Y. Ollilan muotokuva ja Kevätmaise-ma.
- ¹⁰⁰ E. R-r, Suomen Taideyhdistyksen Kevätnäyttely. HS 10.5.1911.
- ¹⁰¹ »Sir», Kevätnäyttely. Suomalainen Kansa 11.5.1911. – Haastateltu arvostelija »T-t» oli todennäköisesti Heikki Tandefelt, joka tähän aikaan kirjoitti muutamia arvosteluja ko. lehteen.
- ¹⁰² E. R-r, Syysnäyttelyn maalausosasto II. HS 24.9.1911.
- ¹⁰³ T. T. (Toivo Tarvas), Syysnäyttely Helsingissä. Uusi Aura 21.9.1911.
- ¹⁰⁴ Yrjö Koskelainen, Suomen ensimmäisen vapaanäyttelyn johdosta. Aika 1911, s. 588–594.
- ¹⁰⁵ Ks. nootti 95.
- ¹⁰⁶ Stenman 1937, s. 15.
- ¹⁰⁷ Stenman 1937, s. 10.
- ¹⁰⁸ Gösta Stenmanin kirjeet Juho Mäkelälle, osoitetut Roomaan, päivätyt Helsingissä 6.1.1909 ja 14.1.1908 [po. 1909]. Jälkimmäisessä S. ilmoittaa Ollilan saapuneen [Suomeen Pariisista]. Signe Mäkelä, Oulu.
- ¹⁰⁹ Mäkelän ja Ollilan ystävydestä on kirjoittajalle kertonut Lyyli Ollila noin vuonna 1950. Mäkelän maalaama Ollilan muotokuva oli 1911 Helsingissä sekä kevä- että syysnäyttelyssä. Ollilan muotokuva Mäkelästä oli Enckellin ryhmän (Septemin) ensimmäisessä näyttelyssä 1912.
- ¹¹⁰ Gösta Stenman, Konstnärernas fria höstutställning. Wiator 1/1911. – Tämän näytenumeron ohjelmakirjoituksessa Wiator ilmoitetaan perustetun mm. täyttämään ns. boulevardilehtien tarvetta Helsingissä.
- ¹¹¹ Stenman 1937, s. 10.
- ¹¹² Stenman toimi aluksi Suomen Tietotoimiston palveluksessa, perusti sen jälkeen yksityisen uutistoimiston, Stenmans byrå, joka kuitenkin pian liitettiin STT:hen, johtajanaan Stenman. Kun Gustaf Mattsson perusti 1912 Dagens Tidningin, Stenman hankki lehdelle ilmoituksia ja toimi sen avustajana.
- ¹¹³ Krohn 1970, s. 43, Stenman 1937, s. 14.
- ¹¹⁴ Gösta Stenman, En separatutställning. Per Åke Laurén. Wiator 6/23.10.1911. – Paul Signacin D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme -teoksen uusi laitos oli juuri ilmestynyt kirjakauppoihin. Alkuperäinen painos oli vuodelta 1899.
- ¹¹⁵ S. Frosterus, Konstöfersikt. Argus 1/1912, s. 2–3.
- ¹¹⁶ Mikko Oinosen suullisen tiedonannon mukaan tämän kirjoittajalle vuonna 1951 Ollila ei kuulunut venäläisten taiteilijain »valikoimaan» eikä luultavasti Thesleff. Sen sijaan Hbl:ssa 27.11.1910 julkaistun uutisen mukaan Ollila oli mukana mutta ei Thesleff. Puokka 1949, s. 171 mukaan myös Thesleff oli mukana.
- ¹¹⁷ Puokka 1949, s. 171.
- ¹¹⁸ Avajaispäivänä julkaistussa ennakkoselostuksessa haastatellaan näyttelyn komissaaria Yrjö Ollilaa, joka kertoo näyttelyn pystyttämisesä olleen valtavasti työtä, muun muassa Ateneumin näyttelysalin seinät oli maalattu uudelleen »hauskemman» värisiksi. – »P», Vernissagen i dag. DT 16.3.1912.
- ¹¹⁹ Kuvaava sen arvonannolle oli Weikko Puron jälkilause hänen julkaistessaan esipuheen kokonaisuudessaan Turun Sanomissa: »Tässä 'esipuheessa' lausuttuja ajatuksia olisi syytä tarkastaa kaikkien niiden, jotka haluavat seurata maalaustaiteen kehitystä sen nykyisenä 'vaikeatajuisena murrosaikanakin' Olisipa kaikkien Turun nykyisessä taidenäyttelyssä [= Turun Taideyhdistyksen vuosinäyttely] käyvien taiteen ystävien myöskin suuri syy lukea tämä esipuhe.» – Ferdinand. Turun Taideyhdistyksen 22:s vuosinäyttely. Turun Sanomat 7.4.1912.
- ¹²⁰ Magnus Enckellin kirje äidille, päivätyt Pariisi 1911 (luult. kirjoitettu maaliskuussa). HYK.
- ¹²¹ Magnus Enckellin kirje äidille, päivätyt Pariisissa 30.4.1911. HYK.
- ¹²² Ks. nootti 118.
- ¹²³ K. L., Ryhmänäyttely Ateneumissa. US 17.3.1912.
- ¹²⁴ E. R-r, Ryhmänäyttely Ateneumissa. HS 17.3.1912.
- ¹²⁵ Onni Okkonen, Taidekatsaus. Otava 1912, s. 219.
- ¹²⁶ H. T-t, Grupputställningen i Ateneum II. DT 3.4.1912.
- ¹²⁷ S. T., Dagens konstutställningar. Hbl 16.3.1912.
- ¹²⁸ S. T., Konstutställning i Ateneum II. Hbl 29.3.1912.
- ¹²⁹ Ks. nootti 124.
- ¹³⁰ Nils W. (Wasastjerna), De sjus utställning. NPr 6.4.1912.
- ¹³¹ Ks. nootti 125.
- ¹³² » – – det är sådana fullkomliga nojlor som nu skrifva kritik». – Magnus Enckellin kirje äidille, päivätyt Pariisissa 30.4.1912. HYK.
- ¹³³ Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1912, s. 43.
- ¹³⁴ Bäcksbäcka 1960, s. 36 mukaan Tandefelt ehdotti näiden neljän taiteilijan näyttelyä Salliselle. T. tuli keväällä 1912 Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun perspektiiviopin opettajaksi.
- ¹³⁵ Vuoden 1909 Pariisin matkan jälkeisestä Sallisen fauvistisesta tuotannosta ks. Bäcksbäcka 1960, s. 22–36.
- ¹³⁶ Tämän asian yhteydessä jo vuosikausia vallinnut jännitys taiteilijaseuran vanhempien ja nuorempien jäsenien välillä kärjistyi ensi kerran avoimeksi ristiriidaksi, joka Hbl:n uutisen mukaan jakoi miltei koko seuran kahdeksi taistelevaksi puolueeksi ja todennäköisesti joksikin ajaksi eteenpäin vierhoa taidemaailmamme sotaisen punaiseen valoon. – Hbl 29.11.1911.
- Nuoret taiteilijat laativat Suomen Taiteilijaseuran hallituksen kirjelmän, jonka allekirjoittajina olivat T. K. Sallinen, William Lönnberg, Juho Mäkelä, Alex Rapp, Ville Musta, Aukusti Koivisto, Emil Danielsson, Jalmari Ruokokoski ja Arvid Slotte ja jossa vaadittiin selvitystä stipendinjaosta. Kirjelmää sekä taiteilijaseuran hallituksen antamaa selvitystä käsiteltiin myös leh-



Ellen Thesleff
Henkilö maisemassa 1911
 46,5 x 46,5
Kokoelma Wulff
Kauniainen

- distössä useaan otteeseen. – Mm. Hbl 1.12., 3.12. ja 6.12.1911, HS 5.12.1911.
- ¹³⁷ Bäcksbäcka 1960, s. 10–12; Stenman 1937, s. 15.
- ¹³⁸ G. S., Vårutställningen. DT 12.4.1912.
- ¹³⁹ K. L., Kevätnäyttely I. Ryhmäosasto. US 16.5.1912.
- ¹⁴⁰ »Publius» (Axel Marcus Tollet), Vårutställning i Ate-neum. Hbl 28.4.1912.
- ¹⁴¹ Gösta Stenman, Vårutställningen: en god afslutning på konstsäsongen. DT 28.4.1912.
- ¹⁴² Ks. nootti 139.
- ¹⁴³ L. Wennervirta, Kevätkauden taidenäyttelyt. Aika 1912, s. 347–352.
- ¹⁴⁴ Fyren 20/4.5.1912.
- ¹⁴⁵ Ks. nootti 144.
- ¹⁴⁶ Från den finska konstens hönsgård. Fyren 46/9.11.1912.
- ¹⁴⁷ Werner v. Hausen, Sakta i backen Pegasus! En liten varning till öfvermodiga kritiker. DT 3.5.1912.
- ¹⁴⁸ Werner v. Hausen, Konstnärer och kritiker. Åter en inlägg. Hbl 14.5.1912.
- ¹⁴⁹ I dag, »Ung-Hansin» (Gustaf Mattssonin) pakina. DT 16.5.1912.
- ¹⁵⁰ E. R-r, Kevätnäyttely. Ryhmäosasto. HS 7.5.1912.
- ¹⁵¹ Suomen Taiteilijaseuran pöytäkirja 10.10.1912; »Sir», Splitet inom Konstnärsgillet. DT 12.10.1912; »Sir», Konflikten inom Konstnärsgillet. DT 14.10.1912.
- ¹⁵² Bäcksbäcka 1960, s. 39; Saarikivi 1960, s. 14–15.
- ¹⁵³ »Didrik», Vändt fäderneslandet ryggen. NPR 16.10.1912. – Pakinanomainen uutinen Sallisen lähdestä Titanial-la Hangon satamasta.
- ¹⁵⁴ H. T-t, Vernissagen i går. DT 11.10.1912.
- ¹⁵⁵ Suomen Taideyhdistyksen kertomus 1913, s. 6.
- ¹⁵⁶ E. R-r, Syysnäyttelyn avajaisissa. HS 11.10.1912.
- ¹⁵⁷ E. R-r, Kevätnäyttely. Yleinen osasto. HS 28.4.1912.
- ¹⁵⁸ H. R., Finska konstnärernas höstutställning II. Hbl 20.10.1912.
- ¹⁵⁹ A. G., Vernissagen i går. DT 11.10.1912.
- ¹⁶⁰ H. T-t, Höstutställningen IV. De unga. DT 24.11.1912.
- ¹⁶¹ A. G., Mikko Oinonens utställning II. ÄU 14.11.1912.
- ¹⁶² »Ferdinand», Taidenäyttely Collin – Ollila – Åström. Turun Sanomat 22.11.1912.
- ¹⁶³ L. W., Syyskauden taidenäyttelyt. Aika 1913, s. 28.
- ¹⁶⁴ L. Wennervirta, Kevätkauden taidenäyttelyt. Muutamia uuden taiteemme ääri viivoja. Aika 1914, s. 262.
- ¹⁶⁵ Ks. nootti 160.
- ¹⁶⁶ Wennervirta 1925, s. 29–32.

5 Suomalainen ekspressionismi 1913–1914

5.1. Kubistinen käännekohta

Vuotta 1913 voidaan monessa mielessä pitää käännekohtana, joka on rinnastettavissa »saatenkaarenvärien» nopeaan yleistymiseen 1910. Puhtaasta paletista luovuttiin yhtä täydellisesti vuoden 1913 syksyyn mennessä, jolloin Frosteruskin totesi »valomaalarien» olevan syysnäyttelyssä vähemmistön.¹ Myös kansainvälisesti tätä vaihetta luonnehdittiin meillä käännekohtaksi:

»Yleiseurooppalainen maalaustaide näyttää tällä hetkellä joutuneen jonkinlaiseen pysähtymis- ja ehkäpä samalla käännekohtaankin. Uusimpressionistinen myrsky- ja kiihkkokausi alkaa kaikkialla olla jo elettyä aikaa ja sen tärkein saavutus, puhtaiden sekoittamattomien värien salaisuus kaikkien yhteisomaisuutta. Mutta nyt, kun niiden ensimmäinen uutuuden viehätys on ehtinyt hiukan asettua, aletaan myöskin tajuta tuon saavutuksen oikea arvo, huomata se, mikä murrosajan temmellyksessä ja hurmauksessa niin usein on unohdettu, että tulokset toistaiseksi ovatkin pääasiallisesti ulkonaista, tekotavallista laatua, vain keinoja jonkun päämäärän saavuttamiseksi. Tämän päämäärän etsiminen, löytäminen ja kirkastaminen uusin keinoin on lähimmän tulevaisuuden tehtävänä. M i s t ä se on löydettävissä, sitä ei ole vaikea ennustaa: luonto, elämä ja ihmissielu ovat yhä edelleenkin ne taiteen ehtymättömät taikalähteet, joista se yhä uudelleen voi juoda nuorentavaa elinvoimaa. Mutta m i t e n se on ilmaista ja kirkastettava sisällön ja muodon puolesta, sitä on vielä mahdoton sanoa. Ekspressionistien tahallisen naivit ja primitiiviset taikubistien ja futuristien kovin teennäiset, jopa suorastaan hullunkuriset tekeleet eivät vakavalta kannalta otettuina saata olla muuta kuin ohimenevää haparoimista ja tehontavoittelua, mutta heidän taiteellisissa periaatteissaan saattaa sitenkin olla kätkeytyä vastaisen kehityksen siemen, varsinkin siinä vaatimuksessa, että mielikuvitukselle ja sielulliselle syventymiselle on annettava taas niille kuuluva asema taiteessa. [– –]

On luonnollista, että tämän välitilan vaikutukset tuntuvat meidänkin taide-elämässämme. Uusimpressionistinen liike on meillä jo siksi vanha, että se on ennättänyt hapatuksen tavoin läpituokea koko nuoremman ja keski-ikäisen polven taiteilijat, ja uusia tunnussanoja odotellen nämä – muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta – liikkuvat vuo-

desta toiseen yhäti samojen rajoitettujen alojen – maisema- ja muotokuvamaalauksen – sisäpuolella. Tällainen asiantila ei voi olla kumminkaan ajan pitkään haitallisesti vaikuttamatta yleiseen taide-elämäämme: yleisön mielenkiinto lamautuu, näyttelyissä kävijöiden luku vähenee arveluttavassa määrässä ja aineellinen kannatus niinikään.»²

Käännekohdan tunnuksia kuvailtiin ja pohdittiin ajan kritiikissä monin tavoin, mutta suomalaisten maalarien uudesta suuntautumisesta ei yleensä vielä 1913–1914 käytetty mitään erityisnimitystä. Lindström esimerkiksi viittasi ekspressionismiin, kubismiin ja futurismiin muualla maailmassa ja ulkomaisten taiteilijain yhteydessä, mutta suomalaisista kirjoittaessaan hän käytti edelleen apuna impressionismin ja uusimpressionismin käsitteitä: »Impressionismi ja uusimpressionismi on temmannut taiteilijat siksi voimakkaasti lumoihinsa, että varsinkin nuorimmat [– –] muistuttavat tekotavaltaan toisiaan kuin marjat metsässä.» Frosterus karttoi ehkä tietoisesti yleisimpiä termejä, kun hän puhui differentioitumisesta, taiteen alojen pyrkimyksestä välttää sisartaiteiden vaikutusta, maalauksellisten kvaliteettien puhtaaksiviljelystä ja sille rinnakkaisesta vieraiden kulttuurien vaikutuksesta eli uusarkaistisesta suuntauksesta. Näihin ajatuksiin hän sanoi tulleen syysnäyttelyssä 1913 olleista Valle Rosenbergin maalauksista, joissa tietoisesti oli käytetty deformatiota, »vinoa» piirustusta. Sitä hän piti tässä tapauksessa tyhjänä efektinä, koska se ei liittynyt sommitteluun, ei tulkinnut liikettä eikä korostanut dramaattista momenttia, vaan tyytyi vääristämään asetelman tapaisesti käsiteltyä figuuria:

»Ei värin käsittely-eikä valintatapa edellytä hahmon vääristämistä. Sama sielullinen ilmaisu olisi tavoitettu figuurin käsittelyssä paljon diskreetimmin keinoin. Sellaisina kuin kuvat nyt ovat, muotileima tukahduttaa kauneimman aja-



Valle Rosenberg
Ingénue 1913
73 x 62
Carlo Derkert, Tukholma



Valle Rosenberg
La dame mélancolique
1913
71 x 55
Carlo Derkert, Tukholma

Suomen taiteilijainnäyttelyssä loka-marraskuussa 1913 olivat keskeistä ajankohtaista suuntautumista edustavia teoksia Valle Rosenbergin viisi maalausta, kaksi maisemamaalausta, taiteilijan sisaren Ina Rosenbergin muotokuva (1913, Ateneumin Taidemuseo) ja tässä kuvatut kaksi ranskaksi nimettyä muotokuvaa. Rosenberg sai vuoden 1913 aikana julkista tunnustusta voittamalla keväällä 3. palkinnon dukaattikilpailussa ja syksyllä niin sanotun lisäpalkinnon valtion henkilömaalauskilpailussa. Siitä huolimatta arvostelijat yleensä suhtautuivat monin varauksin hänen »muodon väristelyynsä».

»Minkä vuoksi Valle Rosenbergin tosin väreiltään hauskanlaiset, mutta muuten kaikin puolin vinot ja kierot

tuksesta. Turhantarkan luonnonmukaisuuden ja mallin selkeän analyysin välillä on suuri askel. Pelko edellisestä ei saa johtaa taiteilijaa äärimmäisyyksiin, joita vielä rasittaa se että ne ovat commune bonum Matissen oppilailla ympäri maailmaa.»³

Rosenberg oli meillä ensimmäisenä päätenyt melko voimakkaaseen deformaatioon. Tämäkään ajan taiteessa todella yleinen tehokeino ei saanut Frosterusta käyttämään mitään suuntauksen nimitystä sen yhteydessä, ja yhtä vähän sellaista käyttivät muut kriitikot. Tosin Signe Tandefelt⁴ kirjoittaessaan syysnäyttelyn jälkeen järjestetystä Reputettujen näyttelystä nimitti Yrjö Ramstedtin maalauksia epäröiden »futuristisiksi». Hän ilmoitti kuitenkin samalla suoraan, ettei hän ollut nähnyt futuristisia teoksia muuten kuin reproduktioina – arvelen että tekijän laita ehkä oli samoin.⁷

maisema-luonnokset oli asetettu näyttelyn kunniapaikalle, se jäi epäilemättä suurimmalle osalle yleisöä 'salatuksi viisaudeksi', kuten sekin, että ne hänelle hankkivat valtion lisäpalkinnon kuviomaalauksessa [!].⁵ [»Kuviomaalaus» on kirjoittajan omalaatuinen käännös sanasta figurmalning.]

Vain Signe Tandefelt asettui selvästi puolustamaan deformaation oikeutta maalauksessa: »Valle Rosenberg on kiinnittänyt paljon huomiota puoleensa eikä syyttä. Hänen teoksissaan on persoonallista tahtoa, joka on harvinaista näin nuorella taiteilijalla. Väri on hillittyä mutta syvää ja elävää, piirustus luonteikasta. Hänen piirustustensa karrikoituista piirteistä on kiistely, erityisesti 'La dame mélancolique' on aiheuttanut ärtymistä. Oikeastaan on omituisia, ettei kielletä kirjailijalta oikeutta liioitella ja karrikoida niin paljon kuin häntä huvittaa. Jos hän onnistuu tekemään henkilöistään sitä mitä hän haluaa, hyvä on. Mutta jos maalari ottaa itselleen saman oikeuden, sitä paheksutaan. Ne jotka esteettisen muotusuuntauksen tai oikun ohjaamana puhuvat halveksien akatemiastyöstä heti nähdessään korrektisti piirretyn figuurin, osuvat yhtä harhaan kuin ne, jotka luulevat, että kuva on taiteellinen vain jos se on valokuvauksellisesti luonnonmukainen, ja molempiin näihin kategorioihin kuuluu paljon ihmisiä. Mutta tosiasia on joka tapauksessa, että tarkoituksellisesti liioitellulla liikkeellä voi olla erinomainen vaikutus. Minun mielestäni 'La dame mélancolique'in' eteenyöntävä leuka ja kaulan viivat suuresti lisäävät tunnetilan vaikutusta. Sen johdosta en tosin halua väittää, etteikö Rosenbergin piirustus voisi olla sekä kauniimpi että oikeampi, päinvastoin epäilen että Rosenberginillä on tiettyä sukulaisuutta yllä mainituista kategorioista edellisen kanssa, mutta hänen teoksensa ovat persoonallisia, luonteikkaita ja määrätietoisia, ja niin on hyvä.»⁶

Toinen ekspressionismin tunnus deformaation ohella, sisäisen ilmeikkyyden korostaminen värin avulla, todettiin samoin »nimmittömänä». Frosterus sanoi Rosenbergin, Jonas Petterssonin, Juho Mäkelän ja William Lönnbergin »kärjistävän kuvansa koloristiseksi epigrammeiksi». Näin hän tuli poimineeksi näyttelystä esille ne nuoret maalarit, joilla yhdessä Sallisen ja Ruokokosken kanssa oli selvä sekä taiteellinen että »kohtalonyhteytensä». Kaikki nämä edustivat tässä vaiheessa selväpiirteisesti ekspressionistista maalauksellista suuntausta, ja kaikki he Rosenbergiä lukuunottamatta tulivat kuuluneeksi niin sanottuun »Rydenginkoloniaan»⁸, Lönnberg tosin vasta kesästä 1914 alkaen. Myös Ragnar Ekelund oleskeli lyhyen ajan Helsingörissä. Tässä vuoden 1913 syysnäyttelyssä oli mukana Mäkelän ja Jonas Petterssonin Rydengin



Valle Rosenberg
Alaston 1913
31,5 x 47,5
Ateneumin Taidemuseo

William Lönnberg
Yömaisema 1912
50,5 x 49
Bäcksbackan kokoelma
Helsingin kaupunki

Ruokokosken ja Lönnbergin näyttelyssä Ateneumissa 1913 Lönnbergin osuus jäi melko vähälle huomiolle Ruokokosken sensaatiomaisen menestyksen vuoksi. Lönnbergin läpimurto maalarina ei ehtinyt tapahtua ennen hänen Tanskaan siirtymistään, jolloin hänen yhteytensä Suomen taiteeseen vuorostaan jäivät suhteellisen vähäisiksi. Rydengin luona hän 1914–1915 maalasi varhaiskautensa merkki- teokset ja osoitti niissä kehittyneensä tyyllillisesti lähelle Sallisen, Rosenbergin ja Ruokokosken samanaikaista maalausta.





Jalmari Ruokokoski
Rääpälmestari
N. P. Rydeng 1913
65 x 54
Bäcksbackan kokoelma
Helsingin kaupunki

»Loistavan succès'n» sanoi Signe Tandefelt Ruokokosken tehneen »ainakin taiteilijapiireissä» Ateneumin näyttelyllään 1913, jossa hän arvostelijan mukaan osoitti tuotteliaisuutta, mielikuvitusta ja häkellyttävää monipuolisuutta. Tässä viiden viikon aikaansaannoksessa ei hänestä ollut kysymys ahkeruudesta sanan porvarillisessa merkityksessä, vaan »valtavasta inspiraatiosta, joka on löytänyt purkautumistensä rajussa työssä kaikki hermot jännitettyinä, käsi, silmät ja aivot kiihottuneina äärimmäiseen voimapurkaukseen...» Hän vertasi Ruokokosken sivellintä tai-

kasauvaan, joka tapasi aina oikean värin ja viivan.⁹ Ruokokosken kerrotaankin usein esiintyneen erittäin taitavasti klovnina, ja vastaavaa esiintymishalua liittyi myös hänen maalaamiseensa.

Rydengin perheen jäsenistä, vanhemmista ja lapsista, Ruokokoski maalasi Helsingörissä 1912–1913 lukuisia kuvia, joista monet ovat hänen henkilökuvistaan merkittävimpiä, maalauksellisesti vapaita ja luonteenkuvauksina tiiviin ilmeikkäitä.



Jalmari Ruokokoski
Toni (Tony Rydeng) 1913
59 x 52
Bäcksbäckan kokoelma
Helsingin kaupunki

luona maalaamia teoksia, mutta varsinaisesti »kolonian» oli jo saman vuoden alkupuolella tehnyt tunnetuksi Ruokokosken ja Lönnbergin Ateneumissa järjestämä näyttely. Uutiset ja arvostelut tiesivät nimittäin kertoa, että Ruokokosken kaikki 59 maalausta olivat valmistuneet Rydengin luona viiden viikon aikana, ja siitä huolimatta niitä kiitettiin kritiikissä Ruokokosken parhaina teoksina.

Näyttely herätti suurta huomiota, Ruokokosken teokset ostettiin loppuun, ja seuranneesta mahtavasta juhlinnasta alkoi myös ilonpitäjänä tunnetun taiteilijan jatkuva alamäki.¹² Arvostelumenestys oli myös hyvä

vaikka ei aivan ehdoton, sillä jo tietoisuus ennätysellisestä tuottamisen vauhdista aiheutti omat epäilyksensä. Kuitenkin esimerkiksi Signe Tandefelt, vaikka hän myönsikin että Ruokokosken edustama maalaustapa houkutteli massatuotantoon, nimitti sitä »uudeksi värinkäsittelyksi», joka »vaatii kokonaan toisenlaisista tutkimista kuin naturalismin maalaus ja sen pitkäaikainen yhden ja saman kankaan parissa työskentely, mikä ei antanut eikä voinut antaa värille sitä raikkautta kuin uusi tekniikka.»¹³ Wennervirta ihaili Ruokokosken koloristista kykyä, omituisen harmahtavia, miltei likaisia värejä ja muoto-



Juho Mäkelä
Piilipuut rannalla 1913
 71 x 61
Hedmanin kokoelma
Pohjanmaan museo, Vaasa

Juutinrauman rantamat tulivat tutuiksi suomalaisille »Rydingin kolonian» maalareille. Kun Ruokokoski joulun tienoissa 1912 yhdessä Juho Mäkelän kanssa matkusti Helsingöriin ja »maalasi kokoon» menestyksekkään näyttelynsä, hän »näytteli Mäkelälle Helsingöriä ja sen ympäristöä, eikä aikaakaan kun molemmat jo innostuivat maalaamaan kilpaa». ¹⁰ He vaikuttivat myös toisiinsa, ja matkalta on peräisin teoksia, joissa tekijän tunnistaminen voi jopa tuottaa vaikeuksia. Varhaiskevään alastomat piilipuut esiintyvät molempien aiheina – sama teema kesäisenä kuuluu Ragnar Ekelundin varhaistuotantoon – ja Mäkelän maalaama Rydingin tyttären muotokuva (Juho Mäkelän perikunta, Oulu) on täysin »ruokokoskilaisittain» maalattu.

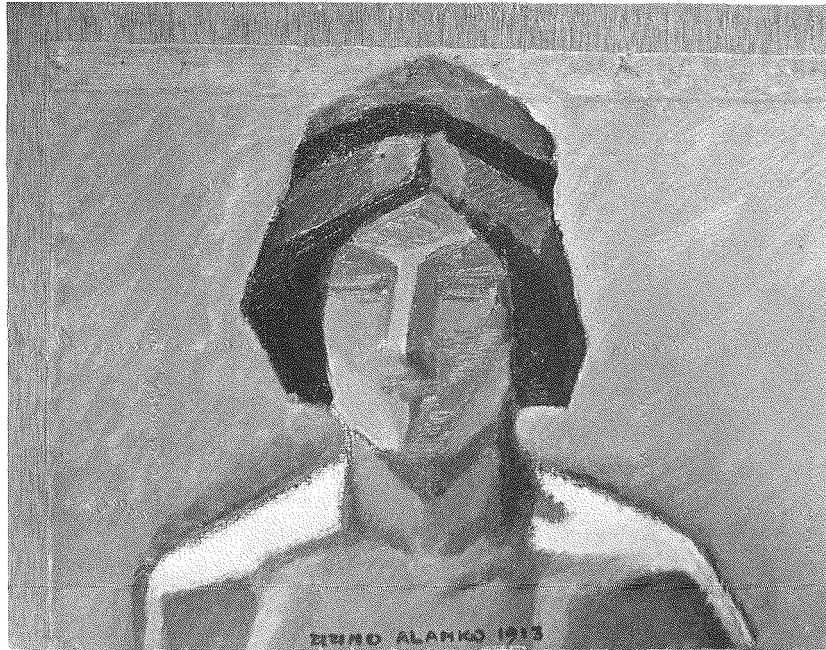
Taiteilijain syysnäyttelyssä 1913 oli Mäkelän kolme öljyä ja kaksi vesivärimaalausta, kaikki nimellä Tanskalainen maisema: »Motiivit hänen maisemissaan ovat hyvin toistensa kaltaisia: pari lehdetöntä puuta, vahvasti yksinkertaistettu piirustus, kaksi toistansa vasten voimakkaasti vaikuttavaa pääväriä, mutta jokaisella kuvalla on oma tunnelmansa, talvisen taivaan vihreästä ja kosteasta kylmyydestä kullanpehmeään auringonvaloon, joka niin vaikuttavasti vilkkuu vanhan puun oksiston välitse.» ¹¹

kuvien intensiivisyyttä ja puhui Ruokokosken maalauksen mystisestä tenhosta vastaakohtana Enckellin ryhmän älyllisesti harkitulle taiteelle. ¹⁴ Ruokokoskesta tuli luontumustensa mukaisesti suomalaisen taiteilijaboheimin tunnuskuva, vähän Eino Leinoa vastaava omalla taiteenalallaan, ja lähimmässä piirissä suomalaisen ekspressionistien joukossa myös ainoa taiteilijabruuvuurin edustaja, jonka taitavuudesta sekä maalarina että temppeujen ja kepposten tekijänä on kerrottu lukuisia juttuja. ¹⁵ Mutta hän pystyi ehkä juuri tuon vapautuneisuutensa ansiosta osaltaan johtamaan ajan uutta suomalaista maalausta yleisimmistä kansainvälisistä esikuvista poikkeavaan suuntaan.

Nuorten taiteilijain joukossa oli monia, jotka jo 1913 siirtyivät puhtaasta paletista niukkasävyiseen väriasteikkoon. Frosterus mainitsi syysnäyttelyn osanottajista Mikko ja Kaarlo Carlstedtin, Ragnar Ekelundin ja Arvo Makkosen tutkineen tarkoin Cézannea ja »päättävästi kääntyneen takaisin ruskeaan ja mustaan pienissä suljetuissa ja kiinteästi komponoiduissa kuvissaan.» ¹⁶

Kubismin huomattavaa osuutta fauvistisen värikauden päättymiseen kriitikot eivät ilmeisesti vielä täysin tiedostaneet eikä sitä yleensä rinnastettu kotimaiseen värin murrokseen. Koko suuntaus jäi suomalaiselle kritiikille varsin vieraaksi. Sen sijaan muutamat Pariisissa työskennelleet maalarimme kiinnostuivat siitä monien ulkomaalaisten mukana, jotka tänä aikana halusivat siellä oppia maalaamaan kubistisesti. Uno Alanco ¹⁷ kertoi joutuneensa La Paletteen, kubistien akatemiaan, puolittain sattumalta joulukuun alussa 1912. ¹⁸ Tähän lienee osittain vaikuttanut ystävyystyminen ruotsalaisen maalarin John Stenin kanssa ¹⁹, josta näihin aikoihin tuli »ainoa ruotsalainen maalari jolla on varsinainen kubistinen periodi». ²⁰ Sen että kubismi ja futurismi olivat tähän aikaan suosiossa, osoittaa esimerkiksi Wentzel Hagelstamin Pariisin-kirje (Hbl 1.4.1913), jossa hän totesi, että nämä suuntaukset olivat tietenkien saaneet hallitsevan aseman Independenttien salongissa, ja ilmoitti kiinnostuneena odottavansa, kuinka kauan kubistit voivat vielä näytellä osaa modernissa maalauksessa. »Olen

Uno Alanco
Pariisitar
1913
Anna Räsäsen perikunta
Espoo



kuullut yhden ja toisen nuoren maalarin sanovan, että jonkin ajan työskentely kubistiakatemioissa voi olla hyödyksi myös niille, jotka eivät vanno kubismin nimeen.» Yksi niistä oli juuri Alanco, joka oli opiskellut muutaman kuukauden ajan La Palettessa lähinnä Le Fauconnier'n johdolla ja osallistui edellä mainittuun Independenttien näyttelyyn kolmella maalauksella. Niistä La Resignation oli Hangelstamin mukaan »lievästi kubistinen eikä mitenkään huonoin». Se sai hänet vakuuttuneeksi siitä, että »kubistisessa maalauksessa on jotakin ideaa, kun se pidetään tietyissä rajoissa». Hän totesi, että »tietyltä etäisyydeltä kuutiomuodot sulautuvat yhteen, ja kuva tulee kiinteäksi ja voimakkaaksi viivoissaan».²¹ Verner Thomé, jolta itseltään oli samassa näyttelyssä Taidetta kouluihin -yhdistyksen tilaama seinämaalaukset Ratakadun kansakoulua varten, ei sen sijaan pitänyt Alanco'n maalauksia »minään» mutta John Stenin teoksia aika hyvinä.²² Mainittu Alanco'n maalaukset on tietyistä ensimmäinen suomalainen kubistiseksi määriteltä teos, joka on ollut näyttelyssä esillä.

Suomeen tultuaan Alanco asetti Helsingissä Ritaritalossa 30.10.1913 avatussa näyttelys-

Uno Alanco'n näyttelyssä Ritaritalossa syksyllä 1913 helsinkiläinen kritiikki joutui ensimmäiseksi ottamaan kantaa kubismin.

»Muutamissa alastomissa malliharjoitelmissa ja eräissä henkilökuuvissakin oli muotoilu suoritettu siten, että toisiinsa yhtyvät ja toisiaan rajoittavat eriarvoiset valopinnat muodostivat suoraviivaisia geometrisiä kuvioita. Ihmisen kokonaisuudessaan näytti siten, ei käyrien, vaan tasaisten pintojen rajoittamalta kappaleelta. Kun kubistisia periaatteita käytetään niin varovasti kuin Alanco, saattaa niillä olla viehätöksensä, jopa oikeutuksensaakin siltä kannalta, että taiteilijan tulee koettaa teoksessaan korostaa sitä, mikä hänen mielestään on pääasia. Mutta jos ne viedään äärimmäiseen johdonmukaisuuteen saakka, joudutaan seläisiin mahdottomuuksiin kuin on esim. suunnan perustajan Pablo Picasson 'Mandoliininsoittaja': siinä ei tarkkasilmäisinkään katsoja löydä enemmän mandoliinia kuin soittajakaan, vaan ainoastaan joukon sikinsokin viskeltäviä geometrisiä kuvioita ja kappaleita.»²⁴

Kirjoittamassaan näyttelyluettelon esipuheessa Uno Alanco tähdensi, että eri taiteenlajien tulisi pyrkiä keskinäisen eristytymisen asemesta intiimiin kokonaisuuteen, harmoniaan. Hän piti ajan taidetta ihanteiden ja uskon puutteesta johtuen henkisesti köyhänä, vaikka tieteelliset edistysaskeleet heijastuivat sen tekniikassa: fysikaalisina värikokeiluina neoimpressionismissa ja geometrisinä volyymivaikutuksen kokeiluina ja fysikaalis-optisina valovaiikutuksen kokeiluina kubismissa. Hän halusi osoittaa, että nyt helposti kirjalliseksi leimattavalla teoksella voi olla maalauksellista arvoa ja että tekniikassa voi tulla esille myös taiteellinen persoonallisuus ja kansallisuus, että tieto ei ole koskaan vahingoksi, mutta sen puute usein suureksi esteeksi.

sään esille muutamia kubistisesti tyyliteltyjä maalauksia. Kritiikki suhtautui niihin yllättävän positiivisesti.²³ Myönteisyys saattoi osittain johtua taiteilijan itsensä luetteloon kirjoittamasta esipuheesta, jossa hän vakavasti selvitteli käsityksiään taiteesta ja taiteen tehtävästä.²⁴ Se lienee saanut Fredrik Lindströminkin pitämään Alancoa »tietoisena kubistina» ja hänen teoksiaan hyväksyttävänä »näin varovaisessa muodossa». »Kubismi [---] on toistaiseksi ollut ainoastaan suurten sivistysmaiden herkkua, mutta nyt on sekin tuotu meille», kirjoitti nimimerkki T-n A. L-n Lahtilehdelle Helsingin kirjeessään, jossa hän erityisesti arvosti sitä, ettei taiteilija, vaikka edustikin »viimeistä» suuntaa, ollut mikään kiihkoilija vaan rauhallinen ja äärimmäisyyksiä välttävä, ja lainattuaan kappaleen esipuheesta hän esitteli Alancon taiteen »aito kubistisena» mutta totena ja sellaisena, jossa oli yhteistä kaikille eri maalaussuunnille.²⁵ Kunnia Suomen ensimmäisestä »kubistisesta» näyttelystä kuulunee kuitenkin Kalle Kuutolalle, joka oli opiskellut Pariisissa 1911–1913. Hän avasi kotikaupungissaan Viipurissa viikkoa aikaisemmin kuin Alanco, 24.10.1913, yhdessä Bruno Tuukkasen kanssa näyttelyn, johon sisältyi myös hänen »kubistis-futuristiseksi» leimatutuja maalauksiaan.²⁶

Toisenlaista muuttumista värillisesti hillitympään suuntaan oli tapahtunut Enckellin ryhmän taiteilijoilla. Ryhmän toisessa näyttelyssä Ateneumissa keväällä 1913 olivat alkuperäisestä kokoonpanosta mukana kaikki muut paitsi Ellen Thesleff eli Enckell, Finch, Thomé, Rissanen, Oinonen ja Ollila. Lisäksi näyttelyyn osallistui kutsuttuna kolme tunnettua ranskalaista maalaria, Pierre Bonnard, Ker-Xavier Roussel ja Charles Guérin²⁷, sekä kaksi suomalaista, Per Åke Laurén ja Marcus Collin.

Frosterus ei alun alkaenkaan ollut esitellyt tätä hänelle läheistä ryhmää minään radikaalina uudistusryhmänä. Nytkin hän – mainiten ohimennen tärkeimmät ajankohtaiset suuntauksukset nimeltä – korosti ryhmän ja erityisesti sen ranskalaisten vieraiden liittymistä traditioon:

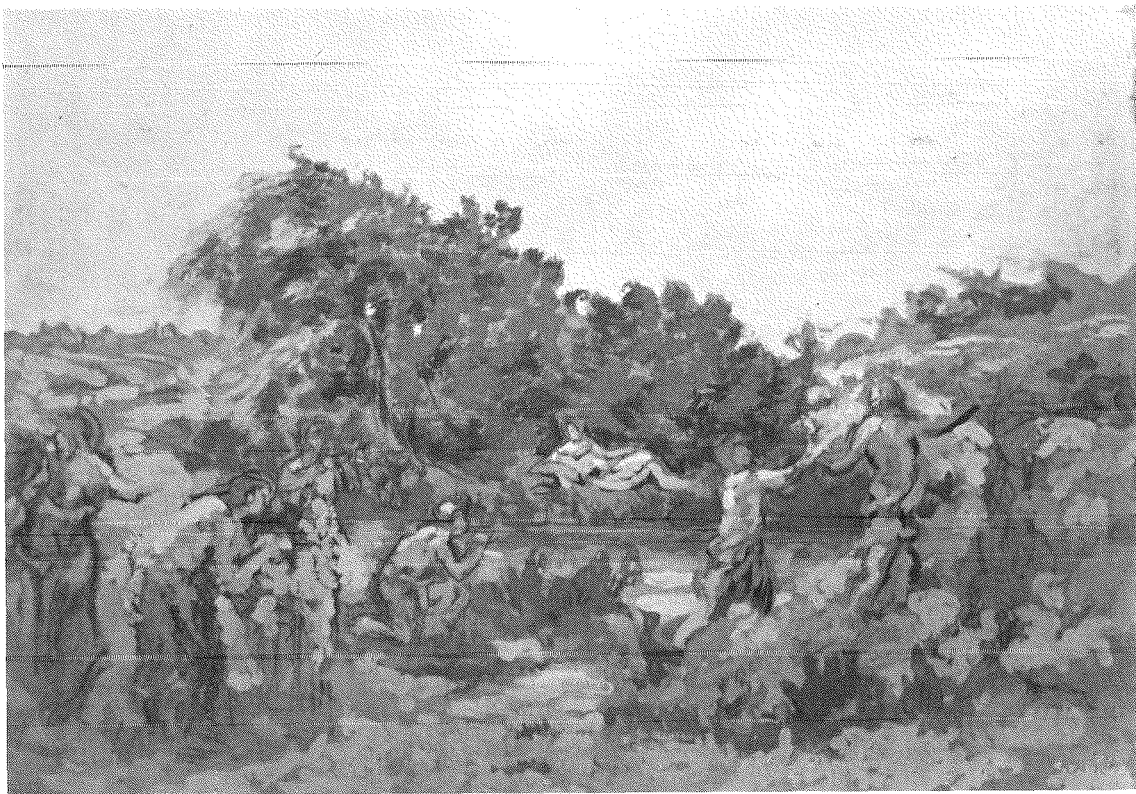
»Niiden pyörteiden läpi, jotka taide-elämässä muutamien hetkien ajaksi ovat singonneet ekspressionistit, kubistit ja futuristit korkealle taivaalle ja kaikkien näkyville, kulkee

levollinen ja mahtava valtasuoni ranskalaisessa maalaustaiteessa, missä traditio ja uudistus sulautuvat yhteen leveäksi ja kantavaksi virraksi. Toisaalta äärimmäisyysmiesten, jotka mihin hintaan hyvänsä koettavat saada äänensä kuuluviin, ja kokeilijain, jotka uhraavat detaljitutkimusten hyväksi mielellään tunnustettuja kavaliteetteja, ja toisaalta virallisen taiteen edustajain, jotka aina pakenevat seisovaan veteen, rinnalla kamppailee joukko koko gallialaisen hengen tasapainoisuudella armoitettuja taiteilijoita. [---] Oli onnistunut aloite avata ulkomaiset vierailuesiintymiset juuri tästä piiristä olevilla taiteilijoilla. Tavallisen harhakäsityksen mukaan 'modernin' maalauksen tulee mihin hintaan hyvänsä olla värivoimaista ja huutavaa. Niin ei kuitenkaan asia ole. Ranskalainen maku kammoaa kirjavia efektejä ja pariisilainen valittaa, että barbaarit, lähinnä slaavit ja skandinaavit, vievät heidän hyvin punnitut ilman ja valon kuvauksensa *in absurdum*.

Tuskin kenenkään mestarin suuruus on kuvastunut myöhemmän sukupolven teoksissa niin kuin Cézannen. Kun olemme kuorineet päältä liioittelut, joissa vielä on mahdollonta erottaa akanoit ja jyvistä, huomaamme perinnön itseenäisesti, persoonallisesti kehittyneeksi ja syventyneeksi siinä koruttoman vakavassa piirissä, jonka edustajina täällä kohtaamme Bonnardin, Rousselin, Guérinin. [---]

Jo se tosiasia, että nuoremmat ja nuorimmat maalariimme pienessä mutta valikoidussa kokoelmassa saavat heijastuksen Cézannen jäljissä kukoistavasta kypsästä taiteesta, tekee nyt avatun näyttelyn merkittäväksi tapahtumaksi.»²⁸





Charles Guérin
Naisen pää
 41 x 33
Ateneumin Taidemuseo
(Antell)

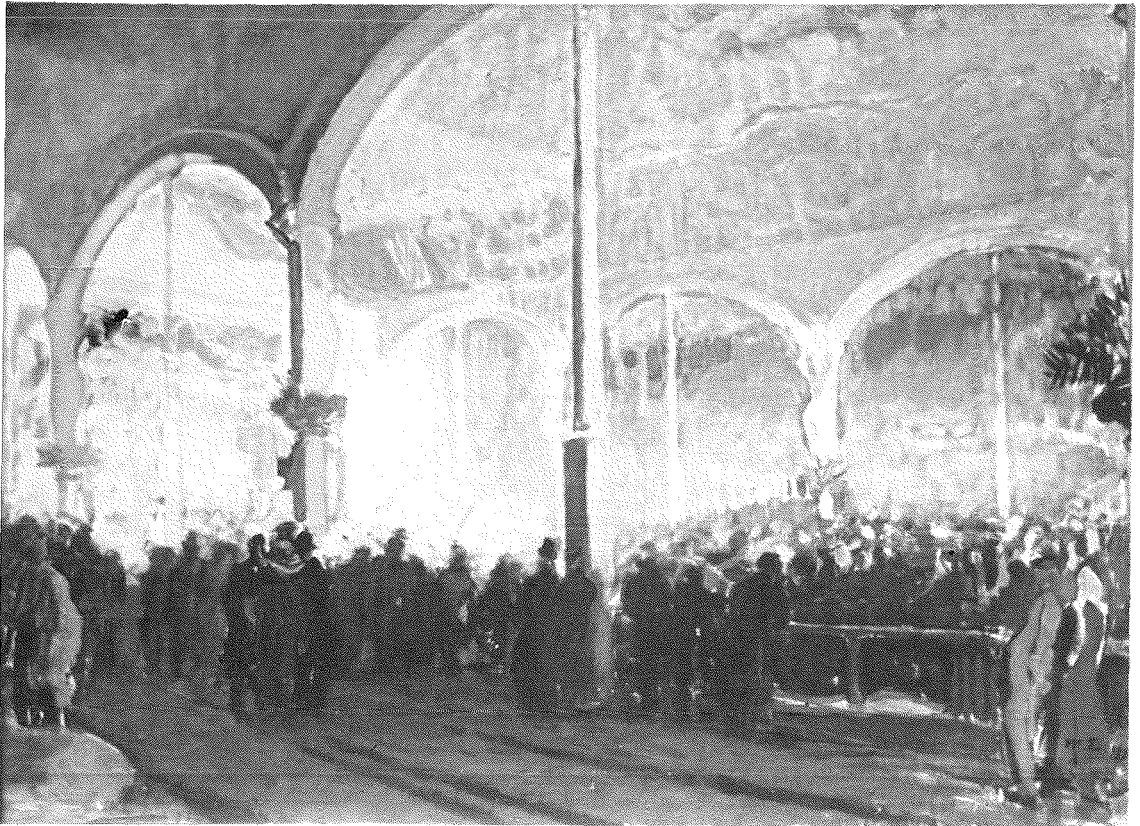
Ker-Xavier Roussel
Nuoruudenlähde
 45 x 65
Ateneumin Taidemuseo
(Antell)

Enckellin ryhmän toiseen näyttelyyn hankitun ranskalaisen vierailuryhmän avulla haluttiin esitellä vertailumateriaalia siitä »modernista mutta koruttoman vakavasta taiteilijapiiristä, joka eksymättä liioitteluihin itsenäisesti välitti käsitystä parhaasta ranskalaisesta maalausperinteestä», kuten Frosterus vierailijoiden valintaa perusteli. Rousselin »bukoliset idyllit ja allegoriat» hän liitti Watteauhon ja Poussiniin, kun Guérinin maalaus sen sijaan hänestä pysytteli kiinteine väreineen oppimestarin Cézannen lähes veistoksellisessa modelleerauksessa.

Bonnardin teoksissa Frosterus ihaili tämän näennäisen huoletonna piirustusta, joka kuitenkin aina johti tarkoitettuun koloristiseen efektiin. Kuten Rousselilla, Bonnardilla-

kin oli ryhmässään mytologinen sommitelma Nymfi ja fauni. »Mytologista puolta korostaa paljon enemmän maiseman näynomainen luonne kuin traditionaaliset symboliset figuurit, jotka ikään kuin tunnelman vahvistamiseksi on liitetty kuvaan, pikemminkin vain osoittamaan vastaavien aiheiden käsittelyssä jatkuvuutta aikaisemman sukupolven kanssa. Ranskalainen maalaustaide on jälleen kiertänyt kehän umpeen. Ja Bonnard aloittaa uuden kierroksen sen kokemuksen myötä, jonka 19. vuosisadan uranuurtajat ovat koonneet ja jättäneet perinnöksi, mutta samanaikaisesti hän on raikkaan luovan innoituksen avulla vapautunut niistä klassisista pyrkimyksistä, jotka ovat ohjanneet dekoratiivista taidetta hänen maassaan aina renessanssista alkaen.»³⁰

Septemin taiteilijoiden teoksissa näkyi 1913 jälkeen yhtenäistyvää tyylillistä pyrkimystä. Osaksi se viittasi mainittujen ranskalaisten vaikutukseen, Rousselin ja Bonnardin pehmeän maalauksellisuuden ja paimentolaisidyllien suuntaan tai Guérinin cézannelaisen »kiinteän modelleerauksen» suuntaan. Enckellin, Oinosen ja Ollilan maalauksessa nämä vaikutukset vuorottelivat. Laurén pysytteli yksinomaisemmin Rousselin ja Bonnardin ja Thomé enemmän Guérinin linjalla.



Cézannen nimi tuli yleensäkin yhä useammin esille ajan taidekriitikissä. Sen mainitseminen tässä yhteydessä oli tietenkin perusteltua sikäli, että Bonnard ja Roussel kuuluivat Cézannen ystäviin ja ihailijoihin, samoin kuin Vuillard, jonka poissaoloa näyttelystä Frosterus valitti.²⁹ Tosin he eivät taiteessaan seuranneet Cézannea kovinkaan läheisesti. Vain Guérin oli Frosteruksenkin mukaan »pitänyt kiinni Cézannen modelleeruksesta». Valomaalauksen ja puhtaan paletin julistaja puhui nyt Bonnardista värin mestarina joka luo harmoniansa »erisävyisestä liasta» – Bonnardin näyttelyssä olleet teokset perustuivat nimittäin lähinnä murrettujen sävyjen asteikkoon – mutta »se hienostuneisuus ja se raffinemangi jolla hän kokoaa kuvansa ei olisi ajateltavissa ilman edeltävää uudistustyötä, toteutettua valomaalausta».

**Magnus Enckell
Bal Tabarin 1912
71 x 95
Pohjanmaan museo
Vaasa**

Magnus Enckell oli Pariisissa paljon tekemisissä teatterin kanssa, vieläpä erityisesti venäläisen baletin, joka tänä aikana menestyksekkäästi oli vallannut pariisilaisyleisön mielenkiinnon. Sen johtajana kuuluisaksi teatterin uudistajaksi tulleelta ystävältään Sergei Djagileviltä Enckell sai vapaalipun kaikkiin näytäntöihin, ja yhteen aikaan hän kertoi jopa alkaneensa väsyä »kaikkeen siihen orientalismiin, joka nyt tulvii Pariisiin».³¹ Vaihtelua antoivat kuitenkin ilmeisesti varieteeteatterit, joista Enckell – impressionistien kunniakkaita perinteitä jatkaen – teki luonnoksia ja kaksi viimeistelyä maalausta, Bal Tabarin ja Varieteeteatteri Pariisissa, molemmat onnistuneita teatterin ja sen atmosfäärin kuvauksia.³²

Varieteeteatteri Pariisissa oli mukana ryhmänäyttelyssä 1913, jolloin se antoi Frosterukselle aiheen vertailevaan

Magnus Enckell
Varieteeteatteri
Pariisissa 1912
99 x 66
Ateneumin Taidemuseo



analyysiin Enckellin ja kutsuvieraana olleen Bonnardin maalauksellisesta tilankäsityksestä. Enckellin teosta hän piti kahden aikaisemman maalauksen yhteensulautumana. Lohjan kirkon interiöörin (1899) tilan kuvauksen ja Konsertin (1898, Ateneumin Taidemuseo) ihmismassan esittämi-

sen taitelija oli hänen mielestään sulattanut kokonaisuudeksi, jossa ilmeikkäästi maalatut figuuriryhmät yhdessä räikeästä hämyiseen vaihtelevien valovaikutusten kanssa loivat »brutaalisti kauniin ja elämäntäyteisen kuvan».³³

Frosterus totesi myös Enckellin pyrkivän ulkoilmamaalauksen voimakkaista valaistuksista ja efekteistä takaisin hillitympiin valokoihtiin ja harmonioihin. Hän korosti Enckellin johdonmukaisuutta sommittelussa, »sisäistä välttämättömyyttä» joka johtaa pitemmälle kuin puhdas visuaalisuus. »Enckellin maalaus kattaa kubistien ohjelman paljon paremmin kuin mihin kubistit itse pystyvät [!], mutta ehdottomuuden tavoittelussa hän on lähempänä ajattelijaa kuin tutkijaa tai uneksijaa. Hänen viileä taiteensa ei menehdy abstraktioihin eikä haaveiluun, ja ajan etsinnässä ja rauhattomuudessa Enckellin suhteiden taju on kuin lepopaikka.» Frosteruksen kritiikissä näkyi johdonmukainen, mutta jo väkinäisen tuntuinen pyrkimys Enckellin »johtoaseman» ylläpitämiseen ajankohtaisimpienkin taidesuuntien taustaa vasten. Ryhmän muiden jäsenien teoksia hän käsitteli kritiikissään suppeammin, todeten muun muassa Oinosen ja Ollilan kulkevan yhä enemmän erilleen toisistaan, Oinosen raskasta volyymiä kohden, Ollilan kirkkaan viileää mutta suomalaisen kansanlaulun tapaan tunteellista väriasteikkoa kohden. Rissasen dekoratiivisissa maalauksissa Hackmanin porrashallia varten hän näki Denis'n vaikutuksesta tapahtunutta koloristista kehittymistä nyansoitujen komplementtivärien käytössä sekä teosten luonteenomaisessa piirustuksessa pyrkimyksen rodullisen omalaatuisuuden säilyttämiseen. Vain Thomé ja Finch pysyttäytyivät hänen mukaansa enemmän valomaalauksessa, jälkimmäisen tavoittellessa nyt myös »uusia ja kirjavampia väriharmonioita». Frosteruksen arvostelun kärki oli selvästi suunnattu taiteen uusien suuntausten vaikutusta vastaan:

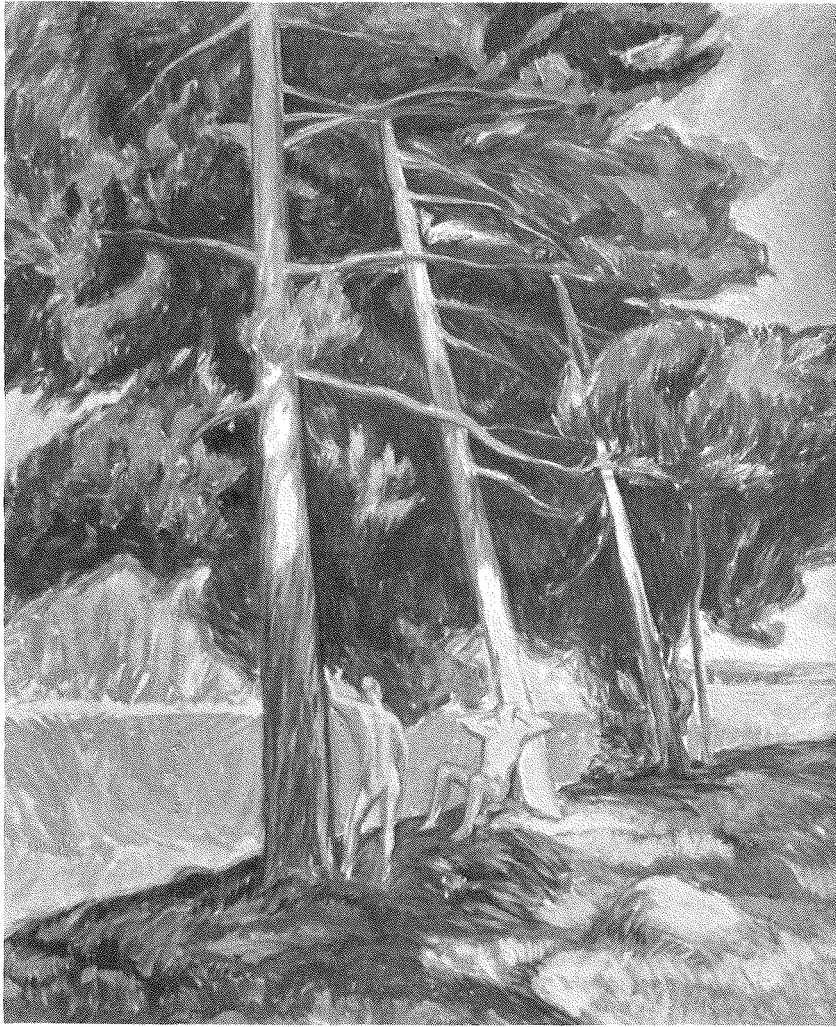
»Kun näemme, minkä valtavan vaikutuksen Matisse ja äärimmäisyismiehet ovat saaneet naapurimaissa, lännessä ja idässä, emme voi muuta kuin onnitella [Bonnardin, Rousselin ja Guérinin] kutsuja siitä vastapainosta, minkä he nyt ovat koettaneet asettaa niiden ahdistettujen avuksi, jotka eivät ole uskaltaneet väri-ilon meluavien jäljittelijöiden sekaan. [- -] Ranskalaiset vieraamme avaavat uusia perspektiivejä, vielä tuntemattomia täällä kotona, mutta kohtuullisuuden rajoissa. Ja kun viimeisten päivien pyhät tekevät käännynnäisiä meillä, saattaa nuorisosta tuntua turvalliselta tietää, että niiden ja sen vastavaikutuksen välillä, joka ei tahdo mitään oppia, jo elää kunniallinen ja elinkelpoinen taide, jonka juuret ovat syvällä menneisyydessä ja joka imee ravintoa nykyajan hedelmällisistä uusista valtauksista.»³⁶

Seuraavan eli Ateneumissa 15.3.–5.4.1914 pidetyn kolmannen näyttelynsä yhteydessä Enckellin ryhmä otti itselleen nimen »Septem». Frosterus selitti – ilmeisesti ryhmän antamin valtuuksin – tämän myös osoitukseksi varsinaisen taiteilijaryhmän perustamisesta, johon »lisääntyvä yhteensoveltuvuus oli johtanut». Hän ei siis enää halunnut pitää näyttelyä vain tiettyjen taiteilijain yhteisenä näyttelynä kuten tähän asti. »Voimakas liike yhtenäistä koulua kohti on, sikäli kuin tiedän, ensimmäinen, mutta joka tapauksessa määrätietoisin ilmaisu ajatukselle luoda uudelle maalaustaiteellemme kiinteä ja kestävä traditio.» Frosterus, ryhmän henkinen johtaja Enckellin ohella, oli näin johdonmukaisesti ohjannut sen jo 1906 Suomen maalaustaiteelle viitoittamaansa tavoitteeseen: tradition, koulukunnan, ohjelman ja yhtenäisen ryhmän luomiseen. Hän myös arvostelunsa yhteydessä esitteli lyhyesti Septemin historiikin, jäsenet ja pyrkimykset. Hän mainitsi ryhmän ranskalaiset lähtökohdat, mutta korosti erityisesti, etteivät vieraat vaikutteet olleet temmanneet sitä mukaansa kansainväliseen muotivirtaukseen:

»Jos toisaalta huomaamme, mihin äärimmäisyyksiin uusimmat uutuudet, ekspressionismi ja sen lonkerot – kubismi, futurismi, orfismi, synkromismi – jo ovat ehtineet, ymmärrämme heti, että päämäärä on asetettu korkeammalle kuin ajan mukana seuraamiseen. Ne esikuvat, jotka on mainittu, ovat kaikki olleet kokonaan taiteilijoita, ammattimiehiä jotka ovat pitäneet käsityön kunniaa ja joiden merkitys on yhtä paljon siinä, mitä he ovat teoksistaan oppineet, kuin siinä mitä he niillä suoranaisesti ovat antaneet meille. Maalaustaiteen historia 19. vuosisadalla on pääasiassa sidottu Ranskaan; ja suoraan alenevassa polvessa ovat mainitut miehet suurten traditioiden perijöitä.

Septem ottaa haltuunsa tiettyssä määrin epäkiittollisen keskusta-aseman, joka ei ole erilainen kuin Edelfeltin aikanaan Bastien-Lepagen rinnalla sekä impressionismin ja virallisten salonkien välissä. Ja nyt kuten silloin persoonallisen panoksen voima yksin voi asemaa puolustaa. Mutta linja on valittu kypsän harkinnan jälkeen.»³⁷

Tämän kolmannen eli Septemin nimissä ensimmäisen näyttelyn yhteisenä tunnuksena oli dekoratiivinen maalaus³⁸, ja sen keskeisin teos oli Enckellin Pariisissa maalaama triptyyksi »Veljesvala» Nylands Nationin porraskäytävää varten. Frosterus luonnehti sitä »tiivistetyksi yhteenvedoksi hänen teoksistaan vuoden 1908 jälkeen.». Enckelliltä oli lisäksi muotokuvia ja maisemamaalauksia. Thomén



Yrjö Ollila
Rantamäntyjä
1912
Anna Toppelius
Oitbackan kartano

Tulkittessaan Ollilan kuulaita Saarijärven maisemia, joukossa muun muassa Rantamäntyjä, Enckellin ryhmän näyttelyssä 1913 Frosterus puhui kylmän kirkkaista väreistä, niiden kuumeisesta »hektisestä» loistosta ja kansanlaulun tapaisesta tunteellisuudesta.³⁴

Ryhmän seuraavassa näyttelyssä 1914 Ollilan dekoratiivinen maisemasommitelma sai paljon tunnustusta. Frosterus ei nytkään säästänyt attribuutteja:

»Hektisistä auringonlaskuerämaaisemista, joilla Ollila viimeksi kiinnitti huomiota puoleensa, taiteilija on päät-

tävästi luopunut. Suuri kuva, viime kesänä maalattu, koskematon metsää kasvava ranta Korpilahdella, puhuu toista kieltä. Raskain voimakkain karuin sävyin, indigosta preussinsiniseen, kuvan sointikuvio tunkeutuu auringonkirjon loiston säestämänä voitokkaasti esiin. Se huomion arvoisen varmuus, jolla ihmiset on sommiteltu ja sulautettu maisemaan, todistaa Ollilan kykyä hallita vaikeasti ratkaistavia ongelmia, ja Galleriaan kuuluva kuva on persoonallisinta ja ominta tässä ryhmän merkittävimässä näyttelyssä.»³⁵

ryhmän keskipiste oli Kevät Parc Monceauxsa, Frosteruksen mukaan eräänlainen akvarellimaiseen tapaan maalattu vastine vuoden 1909 Borélyn puistolle. Hänen varsinainen dekoratiivinen maalauksensa oli toisinto Ratakadun kansakoulun seinämaalauksesta vuodelta 1913. Muu osa oli muotokuvia ja Signacin innoittamia akvarelleja. Finchiltä oli esillä sarja dekoratiivisia seinämaalauksia, maisema-aiheita pienen yksityisen huonetilan koristamiseksi, Ollilankin pääteos, Rantamaisema Korpilahdelta, oli koristeellinen isokokoinen maalaus. Se kuului jo näyttelyssä ollessaan Suomen Taideyhdistyksen kokoelmiin, samoin kuin Oinosen Pellonpiennar. Ryhmän uudeksi jäseneksi Ellen Thesleffin sijaan nyt tulleen Per Åke Laurénin Idyllissä Frosterus näki Enckellin ja Oinosen vaikutusta ja mukautumista ryhmän yhteisen tyylin pyrkimykseen. Ranskassa ollut Rissanen ei osallistunut tähän näyttelyyn, ja ainoana kutsuttuna oli mukana taideteollinen taiteilija Eric O. W. Ehrström.

Arvostelijat kiinnittivät yleisesti huomiota ryhmän yhtenäistymiseen. Aamulehden kriitikon ensivaikutelma näyttelystä suorastaan oli, että siellä näki »kuuden sijasta ainoastaan yhden miehen maalaamia tauluja» ja että kaikkia teoksia hallitsivat samat värit.³⁹ Heikki Tandefeltin sanat osoittivat ryhmän nauttivan arvonannon: »--- suurin kunnia, mistä nuori maalari uneksii, on tulla kutsutuksi tämän Magnus Enckellin nimen alla kulkevan taitelijaryhmän näyttelyyn.»⁴⁰ Nils Wasastjerna piti ryhmää ja sen näyttelyä hyvin mielenkiintoisena, mutta tendenssiä koulun muodostukseen ja puristautumista tiettyihin puitteisiin vaarallisena. Hän toivoi, että ryhmän lahjakkaat maalarit löytäisivät itsensä eivätkä sortuisi liiallisen teoretisoinnin uhreiksi.⁴¹ Uuden Auran kirjoittaja (M. A.) yhtyi täysin näihin ajatuksiin koulun muodostamisen vaa-roista, varsinkin kun Enckellin vaikutus oli hänestä »hyvin tuntuva».⁴² Wennervirran antama tunnustus oli varsin varauksellista. Enckellin maisemamaalauksia hän piti väreissään hienostuneina, mutta hänestä ne vivahtivat joskus sairaalloiseen ja imelään, eikä hän niissä tavannut Suomen luonnon karaktääriä. Merkitsevintä oli kuitenkin, että hän nyt luo-

kitteli Septemin akateemiseksi ryhmäksi: »Septemryhmä edustaa, vaikka ainakin tois-taiseksi peitettyinä, akatemiallista virtausta maalaustaiteessamme» ja sen jäsenet tavoitelivat hänen mukaansa »kuten yleensäkin kaikki akatemialliset suunnat, puhtaasti muodollista, formalistista kauneutta».⁴³

Frosterus ennusti arvostelunsa päätteeksi, että yhteenliittymä pakotti esiin toisia, koska »nykyisin ei kukaan yksityinen kotimainen taiteilija voi herättää sitä mielenkiintoa, jonka tämä ryhmä samalla kertaa suljettuine ja esiin työnnettyine rintamineen voi vetää puoleensa». Näin hän ei ainoastaan selkeästi määritellyt Septemin taustan, sen aseman ja tehtävän ja tehnyt oman kauniisti pyöristellyn henkilökohtaisen »lopputilityksensä» sen suhteen, vaan hän jo ennakoiki Suomen taiteessa uutta vaihetta – johon hän kriitikkona ehkä tämän jälkeen katsoi voivansa vapaammin ottaa kantaa. Joka tapauksessa hän oli täysin selvillä siitä, ettei Septem itse asiassa ollut enää ainoaa ryhmä, vaan että se käytännössä jo oli »pakkottanut esiin» toisia tai ainakin toisen. Mutta vasta nyt kriitikot yleensä oivalsivat selvästi kokonaistilanteen ja erittelivät sitä kirjoituksissaan.

Tietyt tapahtumat olivat sitä ennen luoneet edellytykset tälle tilanteen uudelle hahmottumiselle.

5.2. Kriitiikin orientoitumispyrkimyksiä

On ilmeistä, että Suomen taidekriitikoilla oli vain vähän suoria kontakteja uusiin taidesuuntauksiin, varsinkin juuri niiden vilkkaimmassa ekspansion vaiheessa vuoden 1911 jälkeen. Helsingiläislehtien vakinaisista kriitikoista vain Ludvig Wennervirta oli – keväällä 1911 – omakohtaisen näkemisen perusteella kirjoittanut Pariisin suurista näyttelyistä ja niissä vilkkaan keskustelun kohteina olleista uusista suuntauksista. Onni Okkonen keskittyi tänä aikana enemmän Italian renessanssin tutkimuksiinsa kuin ajan taiteen suuntauksiin. Molemmat esittelivät kuitenkin muutaman kerran näitä suuntauksia ilmes-

tyneen kirjallisuuden pohjalta. Sigurd Frosterus ja Signe ja Heikki Tandefelt viittasivat usein uusiin suuntauksiin kritiikkeissään, mutta eivät varsinaisesti esitelleet niitä, ja näin oli asianlaita yleisemminkin sekä suomen- että ruotsinkielisessä lehdistössä. Wentzel Haggelstam kertoi lukijoilleen Pariisin-kirjeissä suurimmista taidetapahtumista, mutta Pariisissa oleskelleista lukuisista taiteilijoista eivät muut kuin arvostelijana toiminut Axel Haartman näytä tänä aikana kirjoittaneen vaikutelmistaan. Vain kirjailijat Joel Lehtonen ja L. Onerva välittivät Suomeen edellä esitellyt kuvauksensa Pariisin salongeista syksyllä 1911 ja keväällä 1912, noista kubistien läpimurtonäyttelyistä, ja esteetikko K. S. Laurila kertoi ensi käden tietoja futuristisesta näyttelystä ja futurismin sanoman levittämisestä Berliinissä keväällä 1912.

Kokonaan ilman tiedottajaansa jäi meillä edelleen Moskovan ja Pietarin aktiivisten avantgarde-ryhmien vilkas taidetoiminta, johon vuoden 1909 jälkeen sisältyi yhä enemmän pyrkimystä irrottua länsimaisen modernismin vaikutuksesta ja päästä itsenäiseen radikaaliin uudistukseen Venäjän taiteessa.⁴⁴ Ne pari aloitetta, jotka toteutuessaan olisivat voineet luoda enemmän kontakteja Suomesta näihin ilmiöihin jo 1911–1912, raukesivat.⁴⁵ Kukaan suomalainen kriitikko ei liioin nähnyt tai ainakaan artikkeleissaan selostanut esimerkiksi Kölnin Sonderbundin järjestämää kansainvälisen ekspressionismin näyttelyä touko-syyskuussa 1912. Siihen oli koottu ajan merkittävimpien eurooppalaisten ekspressionistien taidetta sekä laajat van Goghin, Gauguinin, Cézannen ja Munchin teosten ryhmät, kaikkiaan yli 600 teosta. Tähän näyttelyyn kävi tutustumassa muiden muassa suuri joukko ruotsalaisia taiteilijoita ja kriitikoita.⁴⁶ Jens Thiis ja August Brunius vierailivat siellä yhdessä, ja heille se merkitsi perustaa koko heidän uusimpien suuntausten tuntemukseleen.⁴⁷

Thiis ja Brunius eivät ainoastaan kirjoittaneet Kölnin näyttelystä kritiikkejä, vaan Thiis kokosi siitä myös ainekset Pohjoismaiden ensimmäiseen silloisen modernin taiteen yleiskatsaukseen, joka julkaistiin norjalaisessa Kunst og Kultur-lehdessä 1912-1913 otsikolla

Betragelser og karakteristiker av moderne fransk maleri,⁴⁸ ja Brunius vähän vastaavallaan, mutta myös pohjoismaista taidetta esittelevään johdatukseen teoksessaan Färg och form⁴⁹, joka osittain koostuu aikaisemmin julkaistuista artikkeleista. Molemmat ulottivat käsittelynsä kubismiin saakka, si-vuuttivat futurismin vähemmän merkittävänä italialaiskansallisena ja kirjallisena suuntauksena ja korostivat voimakkaasti ekspressionismin osuutta ajan taiteessa. Ruotsissa ilmestyi lisäksi samanaikaisesti Bruniuksen teoksen kanssa nuoren kirjailijan Pär Lagerkvistin ohjelmakirjanen Ordkonst och bildkonst, alaotsikkona Om modern skönlitteraturs dekadans – om den moderna konstens vitalitet.

Lagerkvistin voimakas kannanotto modernin kuvataiteen puolesta poikkesi edellä mainituista muun muassa sikäli, että siinä korostettiin nimenomaan kubismin merkitystä ajan taiteen positiivisena rakentavana voimana ja sen vastakohtaisuutta sekä impressionismiin että ekspressionismiin verrattuna. Jopa ekspressionismia Lagerkvist piti, samoin kuin koko kehitystä Courbet'sta Matisseen, »negatiivista tendenssiä» osoittavana ja repivänä – nimittäin vallankumouksellisenä, vanhoja ennakkoluuloja repivänä. Kubismi sen sijaan edusti tässä tietoisesti kärjistetyssä pamfletissa uutta luovaa älyllisyyttä, absoluuttisten ja muuttumattomien kauneusarvojen tavoittelua, itse esineen sisäiseen olemukseen tunkeutumista.⁵⁰ Thiis ja Brunius arvostivat kyllä kubismia, mutta suhtautuivat tietyin varauksin sen »äärimmäisyyksiin».⁵¹

Ruotsalaisista kubistimaalareista (Georg Pauli, John Sten, Arthur Carlson-Percy) Brunius oli kirjassaan sitä mieltä, että he, kuten yleensä skandinaavit Pariisissa, säilyttivät tasapainon modernin taiteen opinnoissaan menemättä taidekäsityksissään liioitteluun, kun sen sijaan ranskalaiset, saksalaiset ja venäläiset pitivät teoriaa antoisampana kuin siitä kehkeytynyttä taidetta. Kubismin pyrkimyksen voimakkaaseen konstruktioon hän tulkitsi psykologisesti välttämättömäksi vastavaikutukseksi kuvan kiinteän sisällön jatkuvalle hajoamiselle, uuden maalauksen peruskurssiksi konstruktio-opissa, jossa pers-

pektiivinen viivasysteemi oli korvattu tasoilla ja volyymeilla. »Mutta», hän lisäsi. »maalausta syvimmässä mielessä, elävää ja kukoistavaa taidetta se ei vielä ole.»⁵² Ekspressionismiin hän suhtautui varauksettomasti innostuneesti jo Kölnin näyttelystä kirjoittamansa artikkelin päätössanoissa: »Tulevaisuus kuuluu ekspressionismille, eikä hyödytä mitään yrittää sivuuttaa sitä. Jokaisen nuoren maalarin täytyy kulkea tätä tietä omaan itsenäiseen päämääräänsä.»⁵³

Edellä mainitut skandinaaviset kirjalliset lähteet olivat vuoden 1913 lopulla tietenkin myös suomalaisten taiteilijain ja kriitikkojen käytettävissä, mutta jo sitä ennen oli voitu ulkomaisesta kirjallisuudesta ja lehdistöstä perehtyä vastaaviin asioihin. Magnus Enckell tutustui vuoden 1912 lopulla Gleizesin ja Metzinger'n kubismin teoriaa selvittelevään teokseen *Du Cubisme*, jonka Uno Alanco oli hänelle Pariisista lähettänyt. Hän suhtautui siihen kriittisesti:

»Erityisesti koko idea aiheen sotkemisesta, niin että siitä tulee lähinnä piilokuva, on minusta erittäin vähän mielenkiintoinen. Mutta Metzinger löytää viehätysten siinä. Hän tosin pyytelee anteeksi, ettei yhdellä kertaa voida kohottaa tätä taidelajia absoluuttisen puhtauden tasolle, vaan t o i s t a i s e k s i täytyy o s i t t a i n käyttää ulkoisen maailman kuvia. Minusta heidän systeeminsä on kuten monia kertoja olen sanonut puolinen ja epäkiintoisa. Mutta jotakin olisi ehkä tehtävissä, taidelaji voitaisiin vapauttaa k a i k e s t a luonnon tulkinnasta, tehdä muodolla ja värillä jotakin vastaavaa kuin mitä musiikki on tehnyt äänellä. Onko se mahdollista?»⁵⁴

Enckellin osittamaa suvaitsevuuutta ehdottoman abstraktisuuden vaatimukselle eivät kriitikot hänen kanssaan jakaneet.⁵⁵ Heidän suhtautumisensa oli tässä asiassa joko täysin torjuva tai ainakin he halusivat asettaa kuvan abstraktisuudelle tietyt puitteet. He kuuntelivat paljon mieluummin Camille Mauclairin esittämiä modernille taiteelle terävän kielteisiä kannanottoja⁵⁶, kuin Kandinskyä tai Gleizesiä ja Metzinger'tä futuristeista puhumattakaan.⁵⁷ Kielteisiä käsityksiä pyrittiin kuitenkin tänä aikana perustelemaan hieman vakavammin kuin ennen, ilmeisesti siitäkin syystä, että uusia suuntauksia esittelevän kirjallisuuden tuntemus antoi pohjaa kannanottoille.

Keskeiseksi tuli tässä vaiheessa juuri kysymys abstraktiosta taiteesta, taiteen suhteesta

luonnonaiheiden ja kirjallisen sisällön kuvaamiseen. Frosterus ei puuttunut erityisesti tähän aiheeseen kirjoituksissaan, mutta esipuheessaan Enckellin ryhmän ensimmäisen näyttelyn luettelossa 1912 hän tuli viitanneeksi kysymyksen »ikuisuuteen» siteeratessaan James Whistlerin 1885 esittämiä ajatuksia – joita Kandinsky myöhemmin myötäili:

»Luonto kätkee väreissä ja muodoissa sisällyksen kaikkiin ajateltavissa oleviin kuviin, niinkuin klaviatuuri sisältää kaikki musiikin sävelet. Mutta taiteilijan tehtävä on yhdistää ja valita, puhdistaa ja jalostaa materiaalia, niin että hän saa esiin jotakin kaunista, samalla tavoin kuin muusikko yhdistää säveliä soinnuksi ja luo kaaoksesta harmoniaa.»

Frosteruksen oma kommentti tähän oli: »Tällainen suhtautumistapa sisälsi suuria mahdollisuuksia päätyä mystiikkaan, vallattomuuteen ja haihatteluun, ja monelle kiusaus käyttää lisääntynyttä vapautta väärin tuli ylivoimaiseksi. Mutta samanaikaisesti kehitettiin luovalle fantasialle uusia apukeinoja, jotka enemmän kuin korvasivat epävarman luonnonjäljittelyn. Valokuvaus, joka äärettömän nopeasti voi eri näkökulmilla kiinnittää esineen ja siten jättää jälkeensä arvokasta materiaalia syntetisoivaa uudestiluomista varten, on tehokkaasti auttanut maalaustaiteen johtamisessa uusille urille. Ja optiikan edistysaskeleet viime vuosisadan viimeisillä vuosikymmenillä ovat tuoneet väri- ja muotoilun ilmaisukeinojen laajennuksen, joka on miltei aiheuttanut vallankumouksen, erityisesti maisema- ja maalauksen alalla.

Kaikki nämä suuntaaviivat, niin määrättyjä kuin ne ovatkin, jättävät kuitenkin yksilöllisyydelle mitä laajimman elintilan. Ja 'moderni' taide, jos nyt sellainen nimitys yleensä voidaan hyväksyä, on vähemmän doktrinääri kuin ehkä minkään aikaisemman kulttuurikauden taide.»

Wennervirta tarkasteli esittäessään »Muutamia ajatuksia nykypäivien maalaustaiteesta» kysymystä ikään kuin yleisön näkökulmasta. Taiteen »irrottamisen ajatuksesta» (Mauclair), ideasta tai aatteellisesta tai sielullisesta sisällyksestä – jonka tehtävänä oli toimia välittäjänä taiteilijain ja yleisön välillä – hän arveli johtavan juuri tämän siteen katkeamiseen. Ja hän kysyi: »Mikä merkitys on taiteella, joka on olemassa vain taiteilijoita varten tai korkeintaan heidän ohellaan muutamia harvoja taiteen erikoistuntijoita varten?» Hän myönsi, että kehitys impressionismista ekspressionismiin oli ollut »järkähtämättömän loogillista» ja että »mitä lähemmäksi tulemme nykypäiviä, sitä enemmän vapautuu maalaus aiheesta ja alkaa olla omana tarkoituksenaan». Mutta näillä pyrkimyksillä täytyi hänen mielestään olla rajansa. »Jos kokonaan tukahdutamme aatteellisen sisällyksen, niin joudumme puhtaaseen

abstraksiooniin. Eikä senlaatusella maa-
lauksella voi olla pysyvää merkitystä.»Kandinskyn ajatukset hänen juuri ilmestyneessä kirjassaan *Über das Geistige in der Kunst*. johon Wennervirta viittasi samoin kuin siinä esiteltyihin abstraktin taiteen rinnakkaisilmiöihin kirjallisuudessa (Maeterlinck) ja musiikissa (Debussy), eivät toisin sanoen olleet hänen mieltänsä muuttaneet.⁵⁸

Mitä Wennervirta tarkoitti aatteellisuuden käsitteellä, ei ilmene erityisen täsmällisesti hänen kritiikeistään, mutta vaikuttaa siltä kuin sen voisi pelkistää esittävyudeksi. Toisaalta hän tuntuu vielä tällöin käsittäneen, että nimenomaan *ekspressionismi* meni kuvattavan aiheen tyylittelyssä niin pitkälle, että »useimmissa tapauksissa on tuiki mahdotonta tietää, mistä taiteilija alun alkaen on lähtenyt ja mikä motiivi on ollut hänen teostensa pohjana». Tämä käsitys perustui aivan ilmeisesti Kandinskyn esittämän abstraktismin teorian ja ekspressionismin samastamiseen.

Onni Okkonen esitteli Uudessa Aurassa 14. 3. 1913 ilmestyneessä artikkelissaan »Uusimpia virtauksia maalaustaiteessa» Gleizesin-Metzinger'n ja Kandinskyn kirjat kahta uutta taidesuuntausta, pariisilaista ja müncheniläistä, edustavina ja arveli niiden syntyneen väsymyksestä entistä taiteen realismia, »luonnonmatkimista» kohtaan. »Ne osoittavat taiteen pakenevan konkreettisesta silmin nähtävästä maailmasta abstraktiin ilmapiiriin, missä ei hallitse kauneus tavallisessa merkityksessä, ei ruumiillinen, ei ylimalkaan se mitä me kutsumme luonnollisuudeksi taiteessa, vaan omat erikoiset sääntönsä ja – säännöttömyytensä.» Okkonen ymmärsi kubismin geometrisyyden pyrkimyksenä pois yksilöllisyyden satunnaisuudesta ja luonnon kirjavuudesta, mutta hänestä se ei »sykähdyttänyt» kuten vastaava ilmiö primitiivisessä taiteessa, koska siitä puuttui sisällyksen ja muodon yhteys: »Geometrisia muotoja käytetään vain siksi, että ne tulivat Picasson kautta muotiin. Niiden sisäiseen järjestykseen ja suhteisiin ei kiinnitetä paljon huomiota; ladotaan vain kolmioita ja ympyröitä ja segmenttejä kankaan pinnalle usein hirvittäväksi myllerrykseksi, ja lopuksi sanotaan, että kuva esittää jotain sata-

maa, ihmistä, vuorta.»

»Aivan hylkäävää tuomiota» Okkonen ei kuitenkaan antanut – ilmeisesti jossakin näkemistään – Picasson kubistisista maisemakuvista, jotka tekivät häneen monumentaalisen ja myös värillisesti tehokkaan vaikutuksen. Kandinskyn kirjaa esitellessään Okkonen kiinnitti huomiota siihen, että teoksesta oli otettu vähintään kolme painosta. »mikä jo osoittaa, kuinka taiteilijat kaipaavat nykyään jotain uutta ja ennenkuulumatonta, kuinka he sitä odotellessaan epätoivoisina harhailevat yhteen ja toiseen suuntaan». Hän määritteli Kandinskyn »ei niinkään huonoksi kirjailijaksi» ja »maalaustieteelliseksi runoilijaksi». joka haaveili »suuren henkisyyden kauneudesta» teosofisella pohjalla, abstraktisesta värien musiikista. Hän sanoi turhaan yrittäneensä hahmottaa Kandinskyn kirjan piirroksia joiksikin »konkreettisiksi ilmiöiksi». Abstraktisuus ja sielukkuuden tavoittelu olivat hänen mukaansa yhteistä kirjojen esittelemille taidesuunnille, jotka osoittivat taiteen olevan tulos-
sa samalle asteelle, jolla se oli meidän ajanlaskumme ensimmäisinä vuosisatoina tai keskiajalla, jolloin »sielukkuus oli taiteessa suurin ja musiikki näytti ohjaavan viivojen kulkua ja värien valintaa, aivan niinkuin nykyään haaveillaan.»⁵⁹

Taiteilijat ja taiteenharrastajat tunsivat tänä aikana entistä enemmän tarvetta saada informaatiota uusista taidesuuntauksista. Yhtenä osoituksena siitä oli Jens Thiisin kutsuminen esitelmöimään Helsinkiin lokakuussa 1913. Tuoreessa muistissa olivat hänen sytyttävät esitelmänsä Norjan näyttelyn yhteydessä kaksi vuotta aikaisemmin. Nyt kolmen esitelmän aiheina olivat Cézanne, van Gogh ja – viimeinen jota erityisesti odotettiin – Esine ja taide, neoimpressionismista kubismiin.

Ennakkouutisessa Thiisin mainittiin käsittelevän viimeisessä esitelmässään »taiteen suhdetta luontoon». Esitelmien pohjana olivat mainitut *Kunst og Kultur*-lehden artikkelit ja niihin liittyi kuvanäytteitä teoksista, jotka yliopiston juhlasalin täyttäneelle yleisölle olivat epäilemättä uutta ja erikoista nähtävää. *Dagens Tidning*issä 10. 10. niistä julkaistiin Picasson asetelma ja Lhoten satamakuva. Varsinkin nuoret taiteilijat ja taiteen opiskeli-

jat ottivat Thiisin sanoman erittäin innostuneesti vastaan, kuten muutamat kuvaukset tuolta ajalta osoittavat.⁶⁰ Esitelmien ilmeisen laaja vaikutus ulottui myös taidekriittikkiin. Se on havaittavissa esimerkiksi Fredrik J. Lindströmin vuotta myöhemmin Valvojaan kirjoittamasta taidekatsauksesta, jossa hän palasi Thiisin vetämiin »nykyaikaisen taiteen ääriivivoihin» halutessaan osoittaa, miten taide »nykyään on taas päätyneet kaikkea ulko-kohtaista todellisuutta vierovaan subjektiiviseen idealismiin takaisin» ja miten tämä kehitys merkitsi »aiheiden, kuvattavien esineiden syrjäyttämistä itse kuvaamistavan tieltä niin että itse tapa on vähitellen joutunut taiteessa pääasiaksi». Lindström tulkitsi Thiisiä hie- man kärjistäen, kun hän esitti taiteen kehityksen ajautuneen umpikujaan neoimpressionistisen »kamariteorian» tuloksena syntyneissä kubismissa ja futurismissa, mutta toisen – van Goghin, Cézannen ja Gauguinin edustaman subjektiivisen ja idealistisen liikkeen, »joka tahtoo taiteen avulla ilmaista taiteilijan yksilöllisiä sisäisiä näkemyksiä ja mielialoja», eli ekspressionismin – jatkuvan elinvoimaisena. Lindströmin sanoista heijastuu hyvin eräs ajan suuntausten arvostustapa, jota Thiis ilmeisesti auktoriteetillään meillä vahvisti. Sen mukaan kubismiin ja sen jäljissä »uhkaavaan» abstraktioon suhtauduttiin umpikujaan johtavana tienä, kun sen sijaan ekspressionismissa nähtiin kehityksen mahdollisuuksia.⁶¹ Thiis antoi tosin täyden tunnustuksen Picasson kubismin johdonmukaisuudelle, mutta hän päätyi kysymykseen: Onko tästä mitään muuta tietä eteenpäin kuin paluutie? Uuden Suometaren referaatin mukaan Thiis selvitteli, miten Picasso moninaisten, muun muassa primitiivisen kuvanveiston antamien vaikutteiden johdosta vähitellen »soljui» kubismiin ja täydelliseen vapautumiseen riippuvuussuhteesta luontoon. Hän myönsi kuitenkin, »ettei hän voi varsinaisesti nauttia tästä taiteesta, mutta huomautti että Picasso on etevä kyky, jolla on vakavat tarkoitukset», ja halusi sen tähden »toistaiseksi asettua tien oheen odottamaan».⁶²

Kun kriitikki ensimmäisen kerran Suomessa pääsi tekemisiin uusia suuntauksia edustavien taideteosten kanssa, se kaikista valmista-

Wassily Kandinsky
Kompositio 5, 1911
190 x 275
Dübi Müllerin kokoelma
Solothurn

Edvard Richter vastusti arvostelussaan Blau Reiterin näyttelyn saksalaisessa luettelossa esitettyä Franz Marcin käsitystä, että parhaillaan taiteessa olisi eletty kahden suuren aikakauden käännekohtassa. Hän myönsi mullistuksen tapahtuneen, mutta paljon aikaisemmin, impressionistien ja Cézannen aloittamana, ja kysyi:

»Mitä onkaan taide ilman hiventäkään todellisuutta! Kauanko sellaisesta jaksaa nauttia? Mitä on maalaus ilman minkäänlaista konkreettista muotoa? Jos se oli kuten Kandinsky halusi sanoa »värisoittoa, musiikkia», niin hänestä oli oikein ettei tämä taiteilija antanut teoksilleen muita nimiä kuin abstraktisia, ja »kieltämättä hän osaa soinnutella värejään hyvinkin suurella taidolla».

»Mutta miksi sittenkin», hän jatkoi, »tuntuu omituisen kaamealta olla sellaisessa huoneessa, jonka seinien koristeina olisi vain Kandinskyn maalaamia tauluja? Epäilemättä siksi, että hänen värimelodiansa ovat lopultakin sangen yksitoikkoisia. Ne eivät elähytä mielikuvitusta. Tosin hänen taulujaan katsellessa (esim. Kompositio 5) voisi kuvitella näkevänsä syvälle merenpohjaan, jota suurella kauhalla on hämmennetty ja saatu liikkeelle kaikenmoisia etanoita ja nilviäisiä... mutta kuinka tyhjänpäiväistä ajanpitkään. Suoraan sanoen, sellainen f u t u r i s t i e n taide, jota Kandinsky nyt edustaa, kuolee pakostakin mielikuvituksen, taiteen oikean hengen ja iaman, puutteesta.»⁶⁴

vista kosketuksista huolimatta oli näkemästään yleensä täydellisen hämmentynyt. Tämä tilaisuus tuli »ekspressionistisen ja kubistisen taiteen näyttelyssä», joka avattiin Strindbergin taidesalongissa Helsingissä helmikuun 14. päivänä 1914. Sven Strindberg oli ottanut edellisenä vuonna perustamansa taidesalongin ohjelmaan erityisesti myös modernin ulkomaisen taiteen esittelemisen, ja Berliinissä käydessään hän oli sopinut Der Sturmin kanssa nyt kyseessä olevan Der Blau Reiter -ryhmän näyttelyn järjestämisestä.

Edvard Richterin ennakkouutisen mukaan »herra Strindberg on nyt toimeenpannut näyttelyn, joka totta vieköön on maalauksen alalla kaikkein vapainta, mitä ainaakaan meillä on koskaan nähty. Se on kerrassaan u l t r a m o d e r n i näyttely ja sisältää ihan viihteisten päivien taidetta, joka jo on oppinut, kuinka sanoisikaan, seisomaan aivan pääläellaan. [---] Siinä esiintyy kokonaista 16 eri taiteilijaa, jotka ovat osaksi saksalaisia, osaksi puolalaisia [p.o. venäläisiä], ja joiden ennestään vähän tunnetut nimet ovat seuraavat: Albert Bloch, D. [p.o. David ja Vladimir]



Burljuk, H. Campendonk, E. Epstein, Natalie Gontscharova, Erich Heckel, A. von Jawlensky, E. L. Kirchner, Paul Klee, August Macke, Franz Marc, Gabriele Muenther, Max Pechstein ja M. von Werefkin. Kaikki nämä ylläluetellut taiteilijat ovat ns. ekspressionisteja, kubisteja, kenties myös futuristeja ja kukaties mitä -istejä tahansa.»⁶³

Jo seuraavan päivän lehdessä Richter palasi näyttelyyn otsikolla Mietelmiä eilispäivän avajaisissa: »Olemmehan nyt kuin 'suuressa maailmassa' täällä Strindbergin näyttelyssä. Ulkona lontoollainen sumu, sisällä keinotekoinen valaistus keskellä päivää, ja nuo taulut sitten, ettekö tunne tuulahdusta hypermodernisimmasta eurooppalaisesta kulttuurista!»

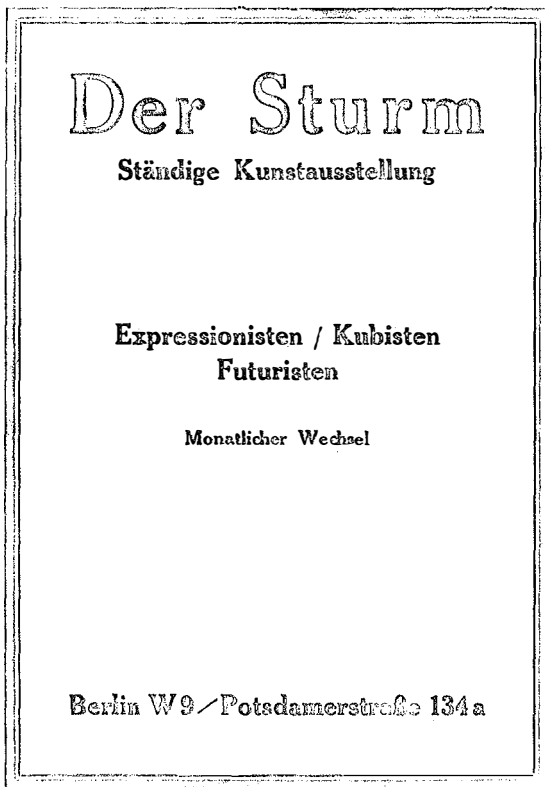
Ja varsinkin sen reklaamihallusta ja humbugitaiteesta. On totta, että tällä kaikella on jokin slaavilais-saksalais-juutalainen leimansa. Mutta olkaamme kuitenkin kiitollisia hra Strindbergille, joka on antanut meille tilaisuuden tutustua kaikkein uusimpiin muotivirtauksiin. [---].

Mutta onko tämä nyt oikeastaan suuren melunsa arvoista? Johtaako se todellakin mieleemme, niinkuin saksalaisen luettelon esipuheessa sanoo näyttelyn osanottaja Franz Marc, että me tällä hetkellä olemme kahden pitkän aikakauden käännekohdassa aivan niinkuin puolitoista tuhatta vuotta sitten! Liikaa paatosta.

Käsiteltyään Kandinskyn »futurismia» (ks. kuvatekstiä) hän siirtyi »kubisteihin», joista hän piti Campendonkia parhaana näyttelynä. Hän selosti, millaisia geometrisia muotoja ja viivoja kuvissa oli käytetty ja mitä esineitä saattoi kuvitella näkevänsä, »kokonaisen särkyneen maailman mitä suurimmassa sekamelskassa». Esimerkiksi Soitto I -nimisessä hän arveli taiteilijan ehkä tahtovan esittää soiton ylen valtavaa vaikutusta. »Tai kenties ovat kubistit vain yhtä abstraktisia muodon palvelijoita kuin futuristit värin.»

Ekspressionisteista hän näki parhaiksi Albert Blochin ja August Macken, jotka »kulkevat molempien yllämainittujen suuntien keskivälillä». »Heidän viivavaikutuksensa on sangen suuripiirteistä ja heidän värityksellään on monumentaalinen leima. Sitäpaitsi he varsinkin värisoinnuillaan antavat kuvilleen erikoista ilmeikkäisyyttä ja karaktääriä, joka tekee heidän taulunsa eniten mieltäkiinnittäviksi. Katsottakoon ennen muita Blochin isoa taulua "Tanssi", miten se voimakkaan lämpimillä ja harvinaisen kauneilla väreillään ja hyvin havaituilla tyypeillään pystyy vaikuttamaan mielikuvitukseen ja tuntuu todellakin oikealta kunnioitusta ansaitsevalta taideteokselta.»

Ja lopputoteamuksenaan Richter arvioi näyttelyn niin eriskummaiseksi, että se varmaan veti puoleensa kaikki, joilla on hiukankin uteliaisuutta. »Ja mitäpä sillä yleensä olisi muuta tarkoitustakaan.»⁶⁵



Helsingissä vierailleen Der Blaue Reiter -ryhmän näyttelyn luettelossa julkaistu Der Sturmin pysyvän näyttelyn ilmoitus.

Näyttelyn yhteydessä kriitikoille annettu informaatio perustui lähinnä Der Sturmin toimittamaan saksankieliseen luetteloon, johon sisältyi Franz Marcin Der Blaue Reiter -kirjassa eli »almanakassa» 1912 julkaistusta artikkelista lainattu esipuhe ja Kandinskyn Der Sturm -lehdessä julkaistu artikkeli Über Kunstverstehen. Ne käsittelivät taiteen ajan kohtaista tilannetta ja uuden taiteen kokemuksen tarpeellisuutta. Kumpikaan niistä ei esitelletty näyttelyä eikä sen edustamia taidesuuntauksia. Vain luettelon toisella sivulla olevassa ilmoituksessa Sturmin Berliinissä ylläpitämästä pysyvästä näyttelystä oli teksti »Expressionisten / Kubisten / Futuristen». Tämä teksti ei siten tarkoittanut ko. Der Blaue Reiterin näyttelyä, mutta näin ilmeisesti meillä

käsitettiin, ja sen mukaisesti pyrittiin yleensä kaikkia kolmea mainittua suuntausta edustavia teoksia myös »löytämään» näyttelystä.⁶⁶ Näin aiheutui ilmeisesti lisää sekaannusta jo muutenkin hämärästi tajuttujen käsitteiden käytössä.

Joka tapauksessa eri kirjoittajien käsitykset ekspressionismista, kubismista ja varsinkin futurismista poikkesivat toisistaan. Termien merkitykset eivät olleet mitenkään vakiintuneet, vaikka Thiisin ja Bruniuksen vaikutus olikin omiaan luomaan »yhteispohjoismaista» linjaa näiden käsitteiden käytössä. Mutta esimerkiksi kuvataiteen futurismista tuskin suomalaisella kritiikillä oli käytettävissään juuri minkäänlaista selvää määritelmää. Sen sijaan meille saattoi kantautua hyvinkin ristiriitaisia tietoja italialaisesta ja venäläisestä, kirjallisesta, musiikillisesta ja kuvataiteellisesta futurismista, sillä futurismi eräänlaisena yleismodernistisena käsitteenä oli erityisen kiivaan keskustelun kohteena Pietarissa ja Moskovassa juuri talvikautena 1913–1914, jolloin Marinetti vieraili Venäjällä luennoimassa ja jolloin italialaisen ja venäläisen futurismin erillisyyttä ja erilaisuus tuli korostuneesti esille.⁶⁷ Strindbergin näyttelyn osanottajista David Burljuk kuului runoilijana venäläisen futurismin perustajiin ja keskeisiin henkilöihin, Gontšarova sivusi sitä kuvataiteilijana, Kandinsky sen sijaan ei siihen liity, vaikka useat kirjoittajat mainitsivat vain hänet futuristina – ehkä Richterin antaman esimerkin mukaan. Nimitystä ei toisin sanoen käsitetty siinä suhteellisen ahtaassa merkityksessä – liikkeen ilmaisua korostavana italialaisena suuntauksena – mikä sittemmin länsimaissa on vakiintunut. Suomalaiset kriitikot käyttivät siis ilmeisesti futurismi-nimitystä tuntematta tarkemmin sen edustajia ja taustaa, mutta yhdistäen sen – itse asiassa näyttelyn sisältämän aineiston huomioon ottaen melko osuvasti – venäläisten taiteilijain »äärimmäisiin» eli abstraktisimpiin teoksiin.

Nimimerkki T.M. esitteli Heinolan Sanomissa Kandinskyn jopa »müncheniläisenä futuristina, joka suuntansa miehistä lienee huomattavin» ja selvitteli eri suuntauksia seuraavasti: »Kubistit koettavat tulkita kauneutta etupäässä muodon avulla; heidän taiteensa on sukua ornamenttikalle, koristemaalaukselle, joka myös käyttää geometrisia

kuvioaiheita. Ero on vain siinä, että ornamentikassa vallitsee säännöllisyys, mutta kubistien teoksissa 'taiteellinen epäjärjestys'. Futuristit ja ekspressionistit taas perustavat vaikutuksensa värien käyttelyyn. Missä kohden molempien viimeainittujen suuntien välillä on ero, on minulle hämärä kysymys, mistä syystä en seuraavassa tee eroa niiden kesken. Ekspressionistit lienevät maltillisempia, futuristit äärimmäisiä vasemmistolaisia.»⁶⁸

Signe Tandefelt näki kubismin ja fuurismin eron siinä, että kubismin muoto oli ahdas ja vailla kehitysmahdollisuuksia. Futurismia, jonka edustajaksi hänkin luki Kandinskyn, ei sitonut mikään, ei muoto, eivät valöörit; se oli abstraktisempaakin musiikki, jokarakentuu rytmille ja harmonioille tai runous, jota hallitsee runomitta ja riimi, ja sen kehitysmahdollisuudet olivat rajattomat, »sillä se on vielä vain uni, vain kaaos». Kuvitelma maalarista, joka luo värejä kankaalle niin kuin muusikko säveliä instrumentistaan ja joka on paljon vanhempi kuin mainitut taidesuunnat, saattoi hänen mielestään kerran toteutua, »sillä ihmissilmän värinkäsityskyky on paljon myöhemmin kehittynyt kuin kyky käsittää muotoa».⁶⁹ Heikki Tandefelt esitteli futurismin suorastaan Courbet'n realismista lähteneen kehityksen loogisena abstraktina päätepiirteenä: »Futuristit ovat päätyneet siihen, että he eivät ilmaise la vérité vraie [oikeata todellisuutta], vaan maalaavat tauluja, jotka eivät esitä mitään. He panevat kankaalle joukon väriäikkeitä ja, jos maalari on väriäistä niinkuin esimerkiksi Kandinskyllä, hän voi tietenkin saada aikaan tauluja, jotka ovat kauniita katsella.» Kirjallisen symbolismin vastapainoksi pyrittiin Tandefeltin mukaan nyt ilmaisuun puhtaan maalauksen keinoin, näkyihin joita ei voinut sanoilla tulkita.⁷⁰

Wennervirta ei näyttelystä kirjoittaessaan kertaakaan maininnut futurismia, mutta tähdensi hänkin puhtaan taiteen ideaa. »Taiteen tulee vaikuttaa puhtaasti taiteellisilla keinoilla, maalauksen maalauksellisilla, riippumatta aiheesta». Tämä oli hänen mukaansa ollut viime aikojen pyrkimyksenä, ja äärimmäisyyksinä hän piti »kubismia ja Kandinskyn edustamaa ekspressionismia».⁷¹ Tässä hän liittyi aikaisempaan artikkeliinsa, jonka lähtökohtana juuri oli Kandinskyn kirja *Über das Geistige in der Kunst*. Sen esittelemiseen hän nytkin käytti suurimman osan näyttelykriittikis-

tään viitatakseen, niin kuin hän sanoi, perusteluihin jotka ovat nykyisen »antinaturalistisen virtauksen takana». Hän antoi erityisesti arvoa Kandinskyn korostamalle sisäiseen ja sielulliseen suuntautuvalla pyrkimykselle, jopa siinä määrin, että myös Kandinskyn teokset saivat abstraktisuudestaan huolimatta hänet kaikkein positiivisimman arvioinnin tässä näyttelyssä, johon hän muuten ei halunnut kiinnittää yleisön huomiota »sen tarjoaman taidenautinnon takia – sillä se ei ole suuri – vaan nykyaikaisen suurkaupunkikulttuurin yhtenä äärimmäisilmiönä».

»Mieltäkiinnittävimmät ovat Kandinskyn teokset. Hän on vakava taiteilija, ei mikään humpuukimestari. Hänen osaksi hyvin isokokoiset kankaansa ovat mitä herkimmillä aistilla tehtyjä värikombinatsioneja. 'Komposition 5' on siitä oivallinen näyte; mutta hänen muutkaan maalauksensa eivät tältä kannalta otettuina ole viehätystä vailla. Mutta kokonaan irrotettuina todellisuusillusionista, selittävästä, ymmärrettävästä tunnelmallisuudesta, jättävät kuitenkin nekin katsojan kylmäksi.»

Muuten hän ei pitänyt näyttelyn yksityisiä teoksia erityisen mielenkiintoisina ja mainitsi vain Vladimir Burljukin maalaukset sekä Campendonkin Musiikki-nimiset sommitelmat, joiden tyylittelyssä hän totesi konstruktivisen tarkoituksen, »mutta mitään musikaalista tenhoa ei ainakaan allekirjoittanut ole voinut keksiä hänen teoksissaan». [– – –] »Franz Marc ja jäljellä olevat näyttelyn osantajista ovat – kenties Albert Blochin henkilösommitelmia lukuunottamatta, joiden sulava viivarytmiikka mainittakoon – jotensakin vähäpätöisiä kykyjä.» Kiintoisampana hän sen sijaan piti näyttelyn yleisvaikutusta: »Se antaa kokonaisuutena jokseenkin täydellisen käsityksen muutamista äärimmäisyysilmiöistä uudenaikaisessa maalaustaitessa.» Mikään näyttely pääkaupungissa ei hänen mielestään ollut saanut katsojia niin ymmälle kuin tämä:

»Onko se vakavaa taidetta, jonka vaikuttimia kannattaa selvittää, vai onko se ainoastaan humpuukia, tyhjää sensaation tavoittelua, jolle korkeintaan voi nauraa, hymyillä? Helpointa ja yksinkertaisinta, sanalla sanoen mukavinta, on tietysti asettua jälkimmäiselle kannalle. Eihän se kysy päänvaivaa. Mutta se voi joskus olla tyhmää; naurajat ovat usein joutuneet häpeään»⁷²

Näyttelyn kubistisen osaston muutamien arvostelijain leimasivat heikonlaiseksi. Nils Wa-

sastjerna esimerkiksi, joka myös kuittasi kriittikinsä muuten suurin piirtein Kandinskyn kirjaa referoimalla, mainitsi että kubistinen maalaus »ei ole erityisen vahvasti edustettuna»⁷³ ja Studentbladetiin kirjoittanut Marcus Collin, joka saattoi Pariisissa pitkään oleskelleena nojautua tuoreeseen vertailumateriaaliin, käytti Campendonkia ikään kuin huonona esimerkkinä kubistisen tekniikan soveltamisesta ja viittasi parhaiden ranskalaisten kykyyn luoda maalauksellista kubismia Cézannen pohjalta.⁷⁴ Signe Tandefelt totesi myös selkeästi, että näyttelyn kubistiset teokset eivät olleet omiaan havainnollistamaan koulun ansioita: värit olivat epäpuhtaat, valöörit heikosti tutkitut, kuutiot ja tasot oli kasattu meluisaksi kokonaisuudeksi liittämättä niitä rytmisesti ja koloristisesti yhtenäisiksi musikaalisiksi harmonioiksi, ja hänkin piti 'miinuksena' kubismille niitä »kokoonkasattuja peltipurkkeja joita Campendonk kutsui omaksikuvaksi.» Merkille pantava on myös saman arvostelijan rinnastus moderniin suomalaiseen taiteeseen: »Mitä ekspressionistiseen kouluun tulee, se ei ole mikään uutuuks meidän maassamme, sillä melkoinen osa bohemimaalareistamme on selväpiirteisiä ekspressionisteja. Ja se mitä osa näistä (Sallinen, Ruokokoski) on esittänyt, on taiteellisessa mielessä aika paljon korkeammalla kuin useimmat niistä teoksista, jotka 'Sturm' on nyt pannut näytteille.»⁷⁵ Suomalainen kritiikki ei siis pelkästään tyytynyt kummastelemaan ja referoimaan, vaan se pyrki myös arvioimaan näyttelyä sen omista premissistä lähtien ja suhteessa vastaaviin tapahtumiin muualla. Yleisön saama informaatio oli kuitenkin yhä tasoltaan varsin heterogeenistä.

5.3. Ekspressionismin uusi arvostus

Suomen taiteen lamakaudesta oli puhuttu vuosisadan alkuvaiheista lähtien, eritoten vuosina 1905–1907, mutta sen jälkeenkin ja aina vuoteen 1914 saakka kritiikin yleisarvioinnit saattoivat saada samantapaisen sisälön. Usein niissä ikään kuin kaivattiin takaisin jotakin menetettyä. Taiteen katsottiin liian ra-

dikaalisti muuttuneen ja siirtyneen pois entisiltä linjoiltaan. Aikalaisista tuntui, että taiteesta puuttui entistä vakavaa merkittävyyttä. Se oli menettänyt jotakin suurta, kaunista, ihanteellista. Oli niin paljon uusia ja erilaisia, hämmentäviä ja hajottavia pyrkimyksiä yhteisen ehjän linjan asemesta. Harvojen suurten mestarien tilalle oli tullut suuri joukko taiteen teknikkoja, jotka kehittivät kukin omia pieniä ja irrallisia, ahtaasti kuvataiteellisia ideoitaan.

Tällaiset tuntemukset olivat sinänsä luonnollisia aikana, jolloin uudet elinvoimaiset ideat lähtivät valloittamaan itselleen elintilaa, myös taiteen välittäjien, kriitikkojen, ajatusmaailmassa. Nuoren polven taiteilijat olivat nähneet, että »ulkona puhalsivat uudet tuulet, joissa he eivät osanneet purjehtia»⁷⁶, ja – kokonaan ilman kritiikin tukea tai oikeammin sen vastuksesta huolimatta – he olivat jo kauan pyrkineet saamaan otetta uusiin ideoihin. Sillä osittain kriitikkojen ja vanhempien taiteilijain käsitykset lamakaudesta vuosien 1907–1913 aikana perustuivat siihen, että nuorten varhaisissa lähinnä ekspressionismiin liittyneissä maalauksissa poikkeamat luonnonmukaisesta kuvaamisesta tulkittiin helposti osaamattomuudeksi ja aiheen vähäisyys ihanteellisuuden puutteeksi, toisin sanoen lamakauden tunnusmerkkeihin liittyviksi. Toisaalta kritiikin tuen puute sinänsä saattoi ehkäistä laadullista kehitystä tällä linjalla. Lisäksi on todennäköistä, että Frosteruksen jo vuodesta 1908 alkaen tiettyyn suuntaan ohjaama ja silloin ajankohtaiseksi uudistukseksi leimattu suuntaus – jolla kritiikissä ei ennen vuotta 1912 ollut muunlaista vastapainoa kuin konservatiivisesti perusteltua – painoi auktoriteetillaan »pinnan alle» melkein pelkästään nuorten taiteilijain varassa eläneen pyrkimyksen ekspressionistiseen ilmaisu-taiteeseen, josta tosin myös eräiden Septemin jäseniksi sittemmin liittyneiden taiteilijain, Thesleffin ja Ollilan, tuotannossa ilmeni varhain viitteitä.

Tämän vallinneen asiointilan todisti oikeastaan parhaiten se, että tarvittiin vain yhden uskaliaan nuoren miehen toimintaa julkisuudessa tilanteen purkamiseksi. Gösta Stenman kokosi aran oppositiorintaman kirjoittamalla 1911–1912 nuo muutamat melko kömpelöt

mutta aidosti innostuneet ja nuorten taiteilijain pyrkimyksiä ymmärtävät, ohjelmallisesti Enckellin ryhmän vastaiset, taidearvostelunsa ja hankkimalla alkupääoman nuorten tukemiseksi. Hän sai vastakaikua miltei välittömästi, ja tuskin kahta vuotta oli kulunut, kun täydellinen »vallankumous» oli tapahtunut tosiasia: taiteellisesti kehittyneenä ekspresionismi oli nyt vallitseva suuntaus näyttelyissä, kritiikki Frosterusta myöten tunnusti sen merkityksen, ja Stenmanista oli tulossa sekä johtava taidekauppias että makutuomari. Proletaari- ja boheemitaiteeksi leimattu suuntaus oli alkanut jäsentyä ja samalla aloittanut tiensä salonkeihin ja kokoelmiin.⁷⁷

Monet asiat, jotka olivat pysytelleet ikäänkuin pinnan alla, kirkastuivat vuoden 1914 kuussa. Vielä edellisenä vuonna Wennervirta artikkelissaan »Maalauستاiteemme nykyinen tila» kirjoitti huolestuneesti taiteilijapolvesta, joka ei anna aiheille mitään muuta arvoa kuin niillä oli »erinäisten taiteellisten vaikutusten aikaansaamisen helpoittajana», ja näki ainoana pelastuksena vallitsevasta sekasorosta, anarkiasta, yhtymäkohtien löytämisen vanhemman taiteilijapolven kanssa. Kumous oli saanut hänen mukaansa alkunsa 1908 »ruotsalaistemme taholta», ja se oli johtanut hapuilemiseen ja vieraiden esikuvien matkimiseen. »Kuinka kauan on tämä asiointi jatkuva?» hän kysyi. »Eikö jo olisi aika jättää kokeileminen ja lähteä kehittämään suomalaista taidetta ctccnpäin?»⁷⁸ Onni Okkosen mietteet hänen samanaikaisessa taidekatsauksessaan olivat samantapaisia, vaikka hän varoitti johtamasta asiaa kielipoliittiseen suuntaan.⁷⁹ Mutta keväällä 1914 Wennervirta esitti »uuden taiteemme ääri viivoja» seuraavasti:

»Näyttää siltä kuin alkaisivat taideolomme vähitellen useampivuotisen sekasorron perästä jälleen järjestyä. Yleisen hapuilemisen ja kokeilemisen jälkeen varmaa pohjaa vailla alkavat taiteilijamme tavoitella maata jalkainsa alla. Tämä merkittävään ilolla, se kun antaa aihetta toivoon, että nykyistä laskukautta pian on seuraava nousu.»

Wennervirta esitti katsauksen Suomen taiteen kehityksen sen ensimmäisestä noususta 1880-luvulla alkaen aina »aallon harjalle» eli Gallénin Kalevala-maalauksiin. Tämän jälkeen keskenään kilpailevat pariisilaiset maalaussuunnat »ovat määränneet laskukaudenkin luonteen». Niille oli ollut ominaista »korkkamman idealiteetin puute» ja väritekniikan mullistavien keksintöjen aiheuttamat »uudet taideprobleemit». Äärimmäisinä hän mainitsi kubismin ja

Kandinskyn ekspresionismin, joihin helsinkiläisillä oli ollut tilaisuus tutustua.

»Kun siltä tasolta, jolle nyt olemme päässeet, silmäilee taakseen, ymmärtää helposti, että uuden taidekäsityksen omistamisen aluksi täytyi johtaa sekasortoon, anarkiaan. Olihan kuin olisi pohja, jolla tähän asti oli totuttu seisomaan, äkkiä temmattu jalkojen alta. Yksi pyrki yhtäänne, toinen toisaanne, uutta tavoitellessaan. Esikuvilla oli ratkaiseva merkitys.»

Taidcyhdistyksen kevät näyttelyn Wennervirta sanoi olleen selvänä todisteena siitä, että »Cézanne, tämä uuden taiteen voimakkinen persoonallisuus, hallitsee jos mahdollista suuremmalla vallalla kuin koskaan ennen» ja että nuorin taiteilijapolvi oli kokonaan hänen lumoissaan. »Tämä ei kuitenkaan suurestikaan ihmetytä; täytyy seurata aikaansa, ja jos nuorella aloittelevalla maalajalla on oikeaa, luovaa kykyä, niin hän lopultakin pakosta on murtava omat tiensä. Ensinnä on oltava ajanmukainen, moderni, sitten oma itsensä.» Wennervirta näyttää tässä ratkaisevasti muuttaneen asennettaan edellisvuotisesta. Kevätkauden 1914 kolmesta tärkeimmästä näyttelystä, Kuvanveistäjäliiton, Septemin ja Stenmanin kokoelman, hän jopa mainitsi saaneensa »jokseenkin täydellisen käsityksen niistä ihanteista, jotka tällä hetkellä elähyttävät taiteilijoitamme», ja huomanneensa »jonkinlaista varmistumista ja keskittymistä, lyhyesti järjesty mistä, entiseen verrattuna» ja että »suuntaviivat astuvat selvemmin näkyviin». Näkemänsä perusteella hän päätyi siihen, että Septemin näyttely ja Stenmanin kokoelma kuvastivat *uuden taiteemme kahta pääsuuntaa*, joista edellinen edusti akateemisuutta, jälkimmäinen ajanmukaisuutta. [Tämän saman ajatuksen Wennervirta oli esittänyt jo hieman aikaisemmin julkaistussa artikkelissa.⁸⁰]

»Molemmat ovat tarkoitukseltaan antinaturalistisia mutta tästä huolimatta toisilleen kokonaan vieraita, jopa suoraan vastakkaisia. Septemryhmä edustaa, vaikka ainakin toistaiseksi peitettyinä, akatemiallista virtausta maalauستاiteessamme; Stenmanin taidekokoelmassa olevilla Sallisen, Ruokokosken, Lönnbergin, Mäkelän y. m. teoksilla on taas ilmeisesti, käyttäkseni ajanmukaista sanaa, ekspresionistinen leima.

Näiden kahden suunnan vastakkaisuus on, vaikkakaan ei samanlainen, niin kuitenkin yhtä jyrkkä kuin Ingres'n ja Delacroix'in välinen Ranskan taiteessa menneen vuosisadan puolivälissä. Kuultakoon vain miten eri leirien miehet arvostelevat toisten töitä! [---]

Septemin jäsenet tavoittavat taiteessaan, kuten yleensä-

kin kaikki akatemialliset suunnat, puhtaasti muodollista, formalistista kauneutta; Salliselle, Ruokokoskelle ja niille nuorille maalajille, jotka enemmän tai vähemmän tietoisesti liittyvät heihin, katsoisin ilmehikkäisyyden olevan pääasiana. Tästä huolimatta he eivät suinkaan laiminlyö maalauksellisiakaan arvoja; päinvastoin ovat sekä Sallinen että Ruokokoski huomattavia koloristisia kykyjä. Muuten näyttävät tämän ryhmäkunnan taiteilijat antavan enemmän arvoa välittömälle inspiratsioonille kuin septemiläiset, joiden taiteelle kylmä, harkitseva äly on antanut mielestäni välistä liiankin silmiinpistävän leiman.

Hra Stenmanin toimeenpaneman näyttelyn merkitys on etupäässä juuri siinä, että se antoi niin täydellisen käsityksen Sallisen - Ruokokosken ryhmän taiteesta; sekä vanhempia että aivan viimeisiä töitä oli nähtävänä. Sallisen maalauksissa on varsinkin aiheen käsittelyyn nähden ollut jotain häikäilemätöntä, jopa brutaalia, joka ainakin allekirjoittaneeseen on vaikuttanut vieroittavasti; toisaalta, esim. piirustuksessa, etsittyä, miltei lapsellista primitiivisyyttä. Taiteilijan viimeisissä teoksissa ei enää tapaa tällaista ylen tehostettua yksilöllisyyttä; hän hallitsee, pidättää voimiaan. Muutamat maisemamaalaukset, joissa talvinen luonto, sen erikoisuus, kylmä valo, oli ihmeteltävän intensiivisesti nähty, kiinnittivät ennen muita huomiota.»⁸¹

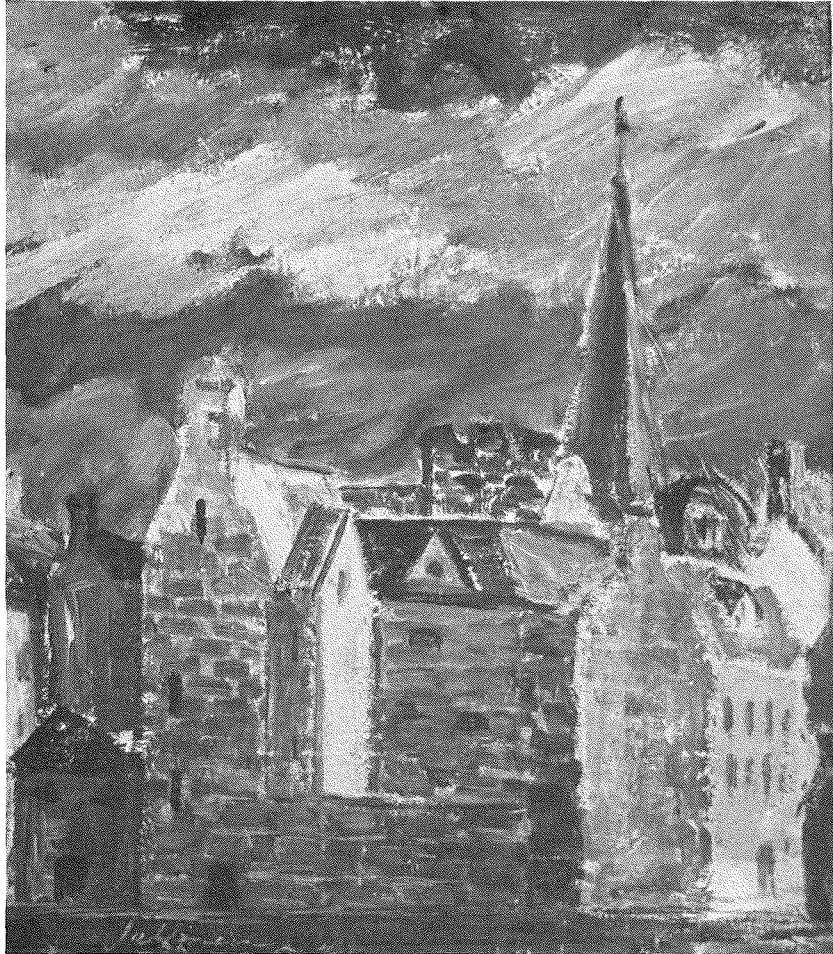
Wennervirta osoitti katsauksessaan vielä erityistä huomiota Stenmanin »löytämän» Helene Schjerfbeckin teoksille, joilla hän totesi olevan kosketuskohtia »Sallisen - Ruokokosken ryhmän» kanssa. Tässä uudelleen orientoitumista ilmaisevassa arvioinnissaan hän ikään kuin oikaisi omia vuoden takaisia käsityksiään ajan taiteen kehityksestä yleensä ja erityisesti Suomen nuorten maalarien tuotannosta, Sallinen mukaan luettuna. Der Blaue Reiterin näyttelyn jälkeen tarjoutunut tilaisuus vertailla Septemin ja Sallisen ryhmän teoksia ilmeisesti ohjasi kriitikkoja uuteen tilanteen arviointiin, joka oli myönteinen nuorille ekspressionisteille, mutta myös kansallisesti optimistinen.

Malmössä 15.5. - 30.9.1914 järjestetty suuri Balttilainen näyttely, jonka taideosastoon Suomi osallistui etupäässä uusia teoksia käsitteellä kokoelmalla, antoi lopulta tarpeellisen kansainvälisen vahvistuksen tälle uskolle positiiviseen kansalliseen kehitykseen. Suomen osuutta arvioitiin nimittäin näyttelyn yhteydessä varsin myönteisesti. Merkittävimpänä suomalaisessa lehdistössä lainattiin August Bruniuksen lausuntoa Svenska Dagbladetissa. Sen mukaan Malmön taidehallin varsinainen sensaatio oli Venäjän ja Suomen osastoissa, joissa nähtiin näyttelyn »hienointa, keveintä ja kauneimmin järjestettyä maa-

laustaidetta, todistus korkealle kehittyneestä taiteellisesta herkkyydestä Baltian meren itäpuolella».⁸⁴

Axel Haartman vahvisti omalta osaltaan Bruniuksen käsitystä toteamalla, että Suomen taide voi täysin rinnastaa itsensä muiden maiden taiteeseen ja että se, venäläisen ja nuorimman ruotsalaisen ohella, oli edennyt uusilla linjoilla pisimmälle. Suomen näyttelyosasto oli hänen mukaansa myös vapaa niin sanotusta professoritaiteesta, josta muissa oli tyypillisiä näytteitä.⁸⁵ Tässä valtavassa näyttelyssä oli kaikkiaan yli 3500 teosta. Suomen osasto oli pienin, vajaat 200 teosta, ja jakaantui kolmeen saliin. Yksi niistä oli omistettu Edelfeltille, Gallen-Kallelalle, Järnefeltille ja Halselle, toinen erikseen Septem-ryhmälle, josta Finch oli poissa, mutta muuten sen kokoelma oli lähimain sama kuin ryhmän näyttelyssä Ateneumissa. Kolmannessa salissa olivat edustettuina Sjöström, Blomstedt, Favén, Schjerfbeck, Simberg, Westerholm ja Gebhard sekä nuoremmista Sallinen, Ruokokoski, Rosenberg ja Collin.⁸⁶ Lisäksi oli mukana veistoksia. Näyttelyn suhteellisen vähälukuisista uusia suuntauksia edustavista taiteilijoista merkittävimmät olivat Venäjän osaston müncheniläiset Wassily Kandinsky, Alexei Jawlensky, Marianne von Werefkin ja Waldemar Bechtejeff, ruotsalaiset ekspressionistit Isaac Grünewald, Sigrid Hjertén, Einar Jolin, Leander Engström ja Nils von Dardel, muutam tanskalaiset kuten Sigurd Swane ja Harald Giersing sekä Saksan osaston Die Brücke-ryhmän edustajat Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner ja Max Pechstein. Yhdessä samanaikaisesti Kööpenhaminassa järjestetyn 1800-luvun ranskalaisen maalaustaitteen näyttelyn kanssa, jossa oli mm. Cézannen, Gauguinin ja van Goghin teoksia, Malmön näyttely merkitsi niille suomalaisille taiteilijoille, jotka pääsivät näihin näyttelyihin tutustumaan, harvinaista tilaisuutta nähdä monipuolinen kokoelma Euroopan nykytaidetta. Kriitikoista vierailivat näissä näyttelyissä Haartmanin lisäksi Frosterus⁸⁷, Richter ja Wennervirta, ja vaikutukset heijastuivat seuranneen syksyn kotimaisten näyttelyjen arvosteluissa:

T. K. Sallinen
St. Malo 1914
55 x 48
Hämeenlinnan taidemuseo



»Allekirjoittanut [L. Wennervirta] on viimeaikaisia taideilmiöitämme analyseeratessaan tuolloin ja tällöin tullut lausuneeksi ehkä liiankin ankaria (monen mielestä varmastikin yksipuolisia) arvosteluja vainutessaan ylivoimaisia vieraita vaikutuksia; joku yksityinen taiteilija ei kenties ole saanut osakseen ansaittua huomiota tai kokonaankin jäänyt mainitsematta. Tämä ei ole ollut vältettävissä sellaisena murroskautena, jota viimeiset viisi, kuusi vuotta monenkaltaisine, keskenään ristiriitaisine pyrkimyksineen meillä edustavat. Ne ovat olleet täydessä merkityksessä kokeilemisen aikaa uuden perustuksen luomiseksi. Sitä ilahduttavampaa on nyt entistä selvemmin todeta, että tämä oppiaika, jolloin huomio enemmän kuin konsanaan on ollut keskitettynä ulkopuolisiin teknillisiin seikkoihin – jotka, niin tärkeitä kuin lienevätkin, eivät kuitenkaan ole yksinään ratkaisevia – lähestyy loppuaan. Tässä on Suomen taiteilijain tämänvuotisen näyttelyn päämerkitys. Se on uuden auringonnousun toivorikas enne.»⁸⁸

»Uuden auringonnousun enne» oli vain yksi monista yhtä toiveikkaista ilmaisuista, joita arvostelijat omistivat Suomen taiteilijain 24. näyttelylle. Se järjestettiin Ateneumissa poikkeavalla tavalla, kahdessa peräkkäisessä osassa ja lähes koko syyskauden 1914 kestäväenä (I osa 1.10. – 18.10. ja II osa 7.11. – 13.12.), aikana jolloin Taideyhdistyksen kokoelmat olivat sodanvaaran takia siirrettyinä pankkiholviin ja varastotiloihin, ja museosaleissa tehtiin korjaustöitä uuden intendentin, Gustaf Strengellin, suunnitelmien mukaisesti. I osa eli normaali yleinen näyttely, jonka luettelossa oli 151 teosta, pidettiin kuten aikaisem-

minkin näyttelyille varatussa museon keski-salissa, II osaa – luettelossa 248 teosta – varten saatiin käytettäväksi myös sen kahden puolen olevat porrassalit. Jälkimmäinen näyttely perustui, näin mainitaan luettelon esipuheessa, »samolle periaatteille kuin ensimmäinen, mutta sillä erotuksella että se käsittää erikäisiä ja eri taidekäsityksiä edustavia taiteilijoita». Määritelmä vaikuttaa oudolta, kun ei I osaan eikä näyttelyyn osallistumiselle aikaisemminkaan ollut asetettu mitään ikä- tms. rajoituksia.

Käytännössä oli kuitenkin jouduttu siihen, että Suomen taiteilijain samoin kuin Taideyhdistyksen vuosinäyttelyissäkin oli mukana melkein pelkästään nuoria taiteilijoita vanhempien ja tunnetuimpien esiintyessä yksityis- ja ryhmänäyttelyissä. Jatkonut voimakas painostus yhteisnäyttelyjen tason parantamiseen oli nyt johtanut tähän uuteen järjestelyyn, kahteen näyttelyyn, joista toiseen osanotto oli entiseen tapaan vapaa kaikille, toiseen saivat itseohjautuina osallistua tämän näyttelyn järjestäneen taiteilijain yhteenliittymän, »Syyssalongin», jäsenet eli sosietäärit. Maininta eri-ikäisistä ja eri taidekäsityksiä edustaneista taiteilijoista tarkoitti juuri näitä sosietäärejä, joiden joukossa olivat esimerkiksi kiistakumppanit Gallen-Kallela ja Sallinen.⁸⁹ Kuitenkin tähän näyttelyyn II osaan oli otettu runsaasti teoksia myös muilta taiteilijoilta, ja sen sosietääreistä Ruokokoski osallistui molempiin näyttelyihin. Yhdessä näyttelykokosivat maan taiteilijakunnan melko täydellisesti. Pois jäivät tunnetuimmista vain kaikki Septemin jäsenet⁹⁰, Ollilakin, vaikka hänet oli valittu sosietääriksi, ja eräät muut kuten Halonen, Rissanen, Engberg ja Favén. Axel Haartman tiedotti Turkuun, että syksy näyttää olevan käännteentekevä viime vuosien näyttelyhistoriassa: »Olemme nimittäin saaneet kokea jotakin, jonka kauan sitten luultiin kuuluvan menneisyyteen, syysnäyttelyyn yhtenäisyyden merkeissä, jonka uudelleen puhdistetussa kuvassa päälliköt ja miehistö ovat yhtyneet.»⁹¹ Nimenomaan II osa eli »Syyssalongi» näyttää poikenneen vaikuttavasti edukseen yhteisnäyttelyjen yleistasosta.

Näyttely innoitti arvostelijoita jopa pitkiin historiallisiin johdatuksiin kansainvälisen ja

kotimaisen taiteen uusimmasta kehityksestä. Heikki Tandefelt kirjoitti pelkästään jälkimmäisestä osasta neljä alakerran mittaista artikkelia Uudessa Suomettaessa⁹², mutta myös esimerkiksi Frosteruksen, Wennervirran, Axel Haartmanin ja Weikko Puron katsaukset Nya Arguksessa⁹³, Ajassa⁹⁴, Dagens Pressissä⁹⁵ ja Turun Sanomissa⁹⁶ ovat varsin perusteellisia. Yksimielisesti kirjoittajat korostivat näyttelyn merkitystä. Tandefelt piti sitä »tavallaan lähes kymmenvuotisen kiihkeän taiteellisen luomistyön tuloksena», Frosteruksen mukaan se merkitsi yritystä palauttaa aikaan puolitoistakymmentä vuotta tai vähän enemmänkin taaksepäin, »aikaan jolloin Suomen maalaustaide solui yhteiseen uomaan», Wennervirta sanoi sen osoittavan vakuuttavasti »että olemme uuden aikakauden kynnyksellä», ja Puron mielestä näyttely oli »ikään kuin juuri kehittymässä olevan nuoren taiteilijapolven suuri lupaus kansalleen».

Frosteruksen arviointi Arguksen syyskauden näyttelykatsauksessa on paitsi hänen viimeisenä varsinaisena näyttelykritiikkinaan mielenkiintoinen sikäli, että se sisältää eräänlaisen perustellun uudelleen orientoitumisen nuoren maalaripolven taiteeseen, »sen sukupolven joka nyt on hankkimassa itselleen paikkaa auringossa» ja jonka hän, ranskalaisen vaikutteiden voimakkuuden perusteella, selvästi näki jakaantuvan kahteen leiriin.

»Toinen, josta kaikissa maissa käytetty nimitys 'villit', sen negatiivisesta sävystä huolimatta, voi olla paikallaan, lukee eturivin miehikseen Sallisen, Ruokokosken, Mäkelän. Ilman lähempää kontaktia ranskalaisiin 'fauveihin' – ilolla on todettava vaikutteiden puuttuminen Matisselta, van Dongenilta tai Friesziltä – sekä pitämättä väliä kouluista ja doktriineista he maalaavatniin kuin heitä huvittaa maala-ta.

Toinen ryhmä on vahvasti ranskalaisten vaikutteiden alainen, vaikka mitään lähempää yhteenkuuluvuutta eri taiteilijain välillä ei olekaan. Kubistisia tendenssejä tunkee esiin – tänä vuonna moniharrasteisella Cawénilla – sekä herroilla Alanco [tarkoittaa veljeksiä Uno ja Bror Bertel A. J. Snelman ja Paatela eivät ole vieraita Denis'n dekoratiiviselle, vaikkakin uudemman eksotiikan sävyttämälle ryhdikkyydelle. Collin on, Marquet'n jäljissä tapahtuneen puhdistumisprosessin jälkeen, löytänyt jälleen itsensä ja kehittää edelleen sitä täyteläistä tyyliä, mistä edellinen syyssalongi antoi ensimmäiset näytteet. Åström puolestaan osoittaa vaatimattomissa teoksissaan persoonallista väriäistia, ranskalaisittain hallittua ja kohtuullista.»

Tämän jälkeen Frosterus eritteli tarkasti ni-



Marcus Collin
Sunnuntai satamassa 1914
 73 x 79
 Turun Taidemuseo

»Ulkoosaariston kuvat Kökarista ja Hiittisistä näyttävät Collinin hänen hyviltä puoliltaan. Niissä saamme tiivistelmän hänen aikaisemmasta kansanelämän kuvauksestaan, ytimekkäästä viivankäytöstään välikaudelta ja viime vuosien yrityksistä koloristiseen sommitteluun. Parhaissa maalauksissa väri on polyfonisesti varioituarikkain ilmeikkään vivahtein. Pinnat piirtyvät vaikuttavasti toisiaan vasten, mutta yhdistyvät läpikuultavassa ambranvalossa, joka le-

vittää aromaattista loistoa yli koko asteikon. On omituista havaita, miten lähelle realistisen ajan aihepiiriä taiteilija on tullut »hautajaisissaan» ja »sunnuntaisatamassaan»; jos värin säätely olisi vähemmän täsmällistä ja muotoanalyysi koloristisesti neutraalimpi, voisi uskoa siirtyneensä ajassa vuosikymmeniä takaisin päin.»⁹⁷

Frosteruksen kritiikissä mainitut Collinin Kökarissa maalaamat Hautajaiset Hamnössä ja Sunnuntai satamassa edustavat todella Collinin varhaiskauden erilaisten pyrkimysten tasapainoista synteesiä ilmavaan ja valoisaan, rakenteellisesti kiinteään ja kansanomaisesti kertovaan ilmaisutapaan.



T. K. Sallinen
Kevättalvi 1914
50,5 x 48
ent. Stenmanin kokoelma
Tukholma

menomaan Sallisen taiteilijanlaatua ja hänen teoksiaan. Hän piti Sallista nuorista sinä, joka vähiten oli ottanut vaikutteita tilapäisistä virtauksista ja joka sitkeimmin oli pitänyt kiinni omasta luonnollisesta ilmaisutavastaan. Hän korosti Sallisen varmaa koloristista tahdikkuutta ja persoonallisen ilmaisun rohkeutta, jota pidätetty tunteellisuus tasapainotti, henkilökuvien sisäistä sielullista elementtiä ja lyyrisyyttä, joka »Saaren Annissa saavuttaa perverssin raffinoituja piirteitä, aleksandrialais-hellenistisen sävyn, mitä vielä vahvistaa maalauksen arkaisoiva enkaustiikka». Maise-mamaalauksia hän piti vähäisempinä, mutta hyvin Sallisen ahtaaseen maailmankuvaan liittyvinä, pienin variaatioin vaihtuvia tunnelmia ilmaisevina.

»Rehellisenä ja tendenssittömänä Sallisen maalaus pyyttee täydellisesti maalauksen ilmaisumahdollisuuksien rajoissa. Tutkitusti ja harkitusti hän vie läpi armottomia pelkistysään, kunnes hän pääsee tehtävän ytimeen. Vaativa metodi on onnistuessaan kaikkina aikoina johtanut tuloksiin, joita arvostetaan oman aikakauden yli. Mutta vaikeudet kasvavat suhteellisesti pelkistämisen mukana, ja synteisi saavutetaan vain valppaalla itsekurilla.»⁹⁸

Sallista ja Ruokokoskea käsitellessään Frosterus otti huomioon myös ne teokset, jotka samanaikaisesti olivat mukana näiden taiteilijain näyttelyssä Strindbergin taidesalongissa. Näyttelyn järjestäjä Gösta Stenman omisti sopimuksen perusteella kaikki Sallisen uudet teokset, mutta myös suuren osan vanhemmista. Hän oli sitä paitsi se »yksityinen henkilö jonka nimi esiintyy omistajana useissa Suomen taiteilijain näyttelyn teoksissa».⁹⁹ Schjerfbeckin yleistä tunnustusta saaneet teokset Ateneumin näyttelyssä olivat hänen kokoamansa. Nuorten taiteilijain luottamusta nauttineen Stenmanin vaikutus taide-elämässä oli monin tavoin huomattava. Hän oli syysnäyttelyn juryn jäsen. Vielä samana syksynä, joulukuussa 1914, pidettiin Stenmanin taidesalongin varsinaiset avajaiset. Taidesalongin toiminta oli alkanut jo edellisenä vuonna.

Frosteruksen Salliselle ja nuorille ekspressionisteille – jota nimitystä hän ei tosin heistä nytkään käyttänyt – antama tunnustus tuli yllätyksenä sille yleisölle, joka oli seurannut hänen aikaisempaa kritikon linjaansa ranskalai-



Jalmari Ruokokoski
Punatukkainen tyttö 1914
52 x 43
Bäcksbäckan kokoelma
Helsingin kaupunki

sittain hienostuneen maalaustradition kannattajana ja primitiiviseen suuntaan käyvien ilmaisupyrkimysten vastustajana. »Barbaarinen muotokieli viidestä maanosasta vaikuttaa merkittäväällä tavalla nykyhetken makuun ja taiteeseen, osittain hyvää osittain pahaa», hän oli edellisenä vuonna kirjoittanut.¹⁰⁰ Nyt hän suhtautui Sallisen primitivismiin niin myönteisesti, että se jopa herätti huomiota pilalehti Fyrenin kulttuurikonservatiivisessa paki-noitsijassa, joka ilmeisesti ei voinut ymmärtää näin pitkälle menevää taiteellisten vapauksien hyväksymistä tässä »perverssin raffinoidussa» taidekriitikissä, joka hänen mukaansa teki naurettavaksi sekä kirjoittajan että taiteilijan.¹⁰¹

Wennervirta nimitti Sallisen tekotapaa jo epäroimättä nykyaikaiseksi ja ekspressionis-



T. K. Sallinen
Pekan Hilma 1914
46 x 43
Heimanin kokoelma
Pohjanmaan museo
Vaasa

Palattuaan vuoden kestäneeltä matkalta Yhdysvalloista lokakuussa 1913 Sallinen teki Stenmanin kanssa sopimuksen, jonka mukaan Stenman maksoi Sallille kuukausittain 300 mk sekä maalaustarvikkeet, ja vastineeksi hän sai tämän koko tuotannon omistukseensa. Sallinen osallistui Ruokokosken ja Ilmari Aallon kanssa kutsuvieraana syysnäyttelystä reputettujen järjestämään näyttelyyn, mutta vuoden lopulla hän lähti Sortavalan Riekkalaan vaimonsa jalastensaluo. Siellähän maalasi useita henkilökuvia, muun muassa Saaren Annin, Pekan Hilman ja uuden »Mirrin» kuvan, ns. Tukaattityön, jolla hän sai valtion tukaattipalkinnon. Saatuaan lisäksi valtion apurahan hän kesäkuun alussa 1914 matkusti Malmön ja Kööpenhaminan kautta Pariisiin. Hän tutki siellä erityisesti Cézannea ja kubisteja, mutta päästäkseen rauhassa maalaamaan hän matkusti Bretangen St. Malohon, missä hän ehti saada valmiiksi muutamia kaupunkikuvia ja maisemia sekä Omankuvan krapulassa, ennen kuin sodan puhjettua joutui syyskuussa palaamaan Suomeen Englannin, Norjan ja Ruotsin Haaparannan kautta.¹⁰²

Syksyllä 1914 Sallisen ja Ruokokosken teoksia oli samanaikaisesti kahdessa näyttelyssä, jotka avattiin marraskuun 7. päivänä, Suomen taiteilijain II näyttelyssä Ateneumissa ja Stenmanin järjestämässä Ruokokosken ja Sallisen näyttelyssä Strindbergintaidesalongissa. Sallisella oli edellisessä 11, jälkimmäisessä 32 teosta, Ruokokoskella vastavasti 9 ja 70 teosta. Nämä kaksi maalaria olivat siten todella tehokkaasti esillä julkisuudessa sekä teostensa välityksellä että muutenkin mielenkiintoisina henkilöinä, joiden aikaansaannoksista liikkui kaupungilla erilaisia värikkäitä juttuja.¹⁰³

Kriitikkoja eivät kuitenkaan enää pahemmin hätkähdyttäneet kertomukset taiteilijaboheimien elämänmenosta. Uudessa Suomettaressa jopa julkaistiin erillinen esittely rinnakkaisine kuvineen näistä kahdesta taiteilijasta – peräti harvinainen tapaus sanomalehtien taidepalstoilla. Se oli Heikki Tandefeltin aikaansaannosta, joka myös teki rohkeimmat johtopäätökset erityisesti Sallisen merkityksestä hänen uusimman tuotantonsa perusteella ja näki sen erittäin omintakeisena, voimakkaana ja kansallisena:

T. K. Sallinen
Saaren Anni 1914
54 x 52
Ateneumin Taidemuseo

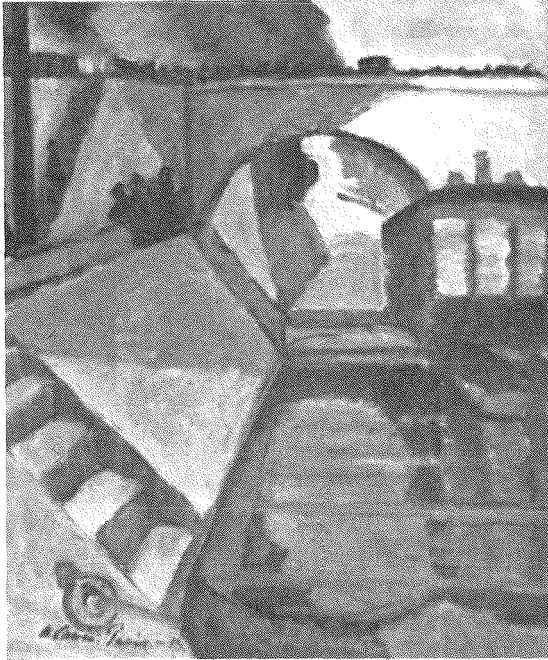


»Vaikka Sallinen onkin Pariisissa opiskellut, ei hän ole ottanut suoranaista vaikutusta keneltäkään ranskalaiselta maalarilta. Tekniikkansa on hän itse luonut tunne-elämänsä palvelijaksi. Ja johtavana piirteenä hänen tunne-elämässään on alkuvoimaisen ankara miehekkäisyys, joka lyö leimansa hänen kaikkiin teoksiinsa. Pikkunättiin kauneuteen, keveään koristeluun ja naisellisiin tunteisiin suhtautuu hän kuin laestadianit tai heränneet 'suruttoman' maailman menoon. Taide-elämässämme onkin hän samantapainen ilmiö kuin herännäisyys oli uskonnollisessa elämässämme ja hänen psykologiansa ymmärtämiselle onkin tärkeää tietää, että hän suorastaan polveutuu Paavo Ruotsalaisen henkiystävistä». [– –] Taitteessamme hän on aivan uusi ilmiö, joka pakottaa uskomaan, että Suomen kansalla on vielä värien kielellä paljonkin sanottavaa.»¹⁰⁴

Kannanotto Sallisen maalaukseen oli ajan kritiikin ehkä

vaikkein arvostusongelma. Helsingiläislehtien vakinaiset taidearvostelijat olivat kuitenkin jo 1914 yleisesti Sallisen »tunnustaneet». Vastakkaista kantaa edustaneen Nils Wasstjeman arvostelusta ilmence kuvaavasti, että hän kritikkona tunki jääneensä yksin, vaikka saattoikin vedota oman mielipiteensä tueksi sekä traditioon että yleisön laajaan kannatukseen:

»Kolme muotokuvaa – Omakuva, Pekan Hilma ja Saaren Anni – ovat mielenkiintoisia koloristiselta näkökannalta ja ne antavat näytteen siitä suuresta lahjakkuudesta, mitä taiteilija osoittaa hakiessaan ilmaisua taiteelliselle erikoislaadulle välittämättä lainkaan traditiosta ja yleisön käsityksistä. Olen vakuuttunut siitä, että vain muutamien harvojen onnistuu nähdä näissä töissä suurta kauneutta, mutta me poloiset jotka emme ymmärrä, olemme ilmeisesti niin jälkeenjääneitä.»¹⁰⁵



Alvar Cawén
Seinen varrelta 1913
 58 x 49
 Hämeenlinnan taidemuseo

tiseksi ja harvinaisen syvälliseen omakohtaiseen havaintoon perustuvaksi. Hän puolestaan otti mahdollisina huomioon vaikutteet van Dongenilta, »kuten väitetään»¹⁰⁶ – Frosterus pani niiden p u t t u m i s e n tyytyväisenä merkille! – vaikka tarkastelikin tavalliseen tapansa asiaa myös kansallisesta näkökulmasta:

»Muotokuvissa, kuten 'Pekan Hilma' ja 'Saaren Anni', sekä maisemissa esittää Sallinen suomalaista talonpoikaisharaktaa ja luontoa puolelta, jota ei kukaan tähän mennessä ole osannut tulkita samalla alkuperäisellä voimalla. Kuinka tavattoman intensiivisesti heijasteleekaan Pohjolan kylmä ja kirkas valo ruskeanvihreitten männynlatvojen yläpuolella 'Helmikuun aamussa' ja kuinka ilmava ja kevyt on taivas mestarillisesti hahmoitellussa 'Tuulinen huhtikuun päivä'!»

Weikko Puro osoitti erityistä kiinnostusta Alvar Cawénin kubismiin:

»Erittäinkin teoreettisesti kubistisella maalaustavalla on suuri viehätys. Siinä on koko maalaustaiteen perusohjelma toteutettuna ilman turhaa 'kuvienteon painolastia'. Se on näin puhtaasti ja väärentämättömästi vain pintojen, viivojen ja värien soitantoa. [---]

Meidän karkeaan maaperäämme on tämän 'maalaustaiteen uusimman ansarikasvin' yrittänyt siirtää jo aikaisemmin joku toinenkin maalaaja, mutta vasta nyt on Alvar Cawénin onnistunut meille näyttää, mitenkä tämäkin uusi kasvi voi meidän ilmalalassamme kauniiksi kehittyä. [---]

Alvar Cawénin kaikki näyttelyssä olevat kuusi maalausta ovat tunnustettavan kauniita töitä. Cawén ei ole ryhtynyt millään erikoisen äärimmäisellä tavalla esiintymään kubistina. Hän antaa aiheen päähahmojen loistaa viivojen ja pintojen takaa rakentaen sillä kouliintumattoman katsojan silmää varten eräänlaisen turvan, turvan joka meikäläisissä oloissa yleisön kannalta lienee hieman lohdullista kubististen taulujen edessä. Eivätkä ne niinollen vaikuta myöskään 'sellaisella oppineella röyhkeydellä', jonka syytöksen kanssa on lähestytty useitten kubististen kuuluisuuksien teoksia ja varsinkin Fernand Léger'n lieriökuvioista kokoonpantuja maalauksia.

Huolimatta siitä, että Cawén näin ollen on turvannut maalauksilleen ainakin vähäisen 'helppotajuisuuden', on hänen kuitenkin onnistunut pitää teoksissaan vallitsevana aiheen kuvioviivoista riippumaton pintojen ja viivojen vaihtelu, joiden synnyttämä poljent● näyttää aina olevan hänellä, niinkuin kubistisella maalaajalla tuleekin, suuri ja tärkeä tekijä.»¹¹⁰

Hän korosti arvostelunsa päätteeksikin kansallisen taiteen merkitystä yhtymällä ruotsalaisen taiteilijan Richard Berghin käsitykseen, että merkityksellinen, kehityskykyinen taide kaikkina aikoina oli syntynyt kansallisella pohjalla. Ja omasta puolestaan hän painokkaasti totesi, että tämä taiteilijain näyttely lopetti epäitsenäisen, laimean aikakauden taiteessamme ja viittasi takaisin kotoiselle pohjalle. »Persoonallisuudet astuvat jälleen vapautuneina etualalle, ja samalla saa taiteemme kansallisiin edellytyksiin perustuvan, erityisen leiman.»¹⁰⁷

Weikko Puro, taiteilija ja Turun Sanomien kriitikko¹⁰⁸, omisti näyttelyn arvioinnistaan huomattavan osan kubismin esittelemiselle koska, kuten hän sanoi, suuri osa taiteenharastajista tiesi tästä suuntauksesta vain vähän, ja yleisökin oli tutustunut siihen »vain sanomalehtien 'niitä näitä' -osastojen pikkujuttujen välityksellä, juttujen, joiden huomattavin ominaisuus on ollut kyky saattaa tämä taidesuunta mitä hullunkurisimpaan valoon». Eritoten Alvar Cawénin teokset tekivät hänestä kubismin puolesta puhujan. Hän halusi täs-

Alvar Cawén
Mimosa 1914
70 x 54
Ateneumin Taidemuseo



sä yhteydessä painottaa sitä käsitystä kubismin ja vanhemman taiteen erosta, että vanha taide oli ainoastaan j ä l j i t t e l e v ä , kubismi sen sijaan puhtaammin l u o v a ; samoin hän käsitteli kysymystä kubismin yhteydestä musiikkiin.¹⁰⁹ Puro ei maininnut Uno Alancoa lainkaan. Richter puolestaan oli erityisen kiinnostunut Alancon Viattomuus ja kokemusmaalauksen kubistisista vaikutelmista, sa-

moin kuin Nils Wasastjerna, jonka mielestä tosin taiteilijan muut kaksi maalausta olivat hyvin teoreettisia.¹¹¹ Sallista Richter piti Alancon jyrkkänä vastakohtana, värivaikutukseen perustuvana sommittelijana, ilmeikkyyttä ja luonnetta tavoittavana, yltiöpäisenä, van Dongenia ihailevana ja omaan voimaansa luottavana maalarina.¹¹⁵

Heikki Tandefeltin lyhyt toiminta Uuden Suomettaren arvostelijana käsitti oikeastaan vain näiden syksyn 1914 kahden yhteisnäytteen arvioinnit, mutta ne olivat sitten tavallista mittavammat. Halutessaan ilmeisesti käyttää tilaisuutta hyväkseen esittääkseen suomenkieliselle taideyleisölle mahdollisimman vakuuttavasti perustellun katsauksen taiteen tuolloiseen vaiheeseen johtaneesta kehityksestä ja persoonallisen käsityksensä siitä, hän johdatteli esitystään Delacroix’sta ja düsseldorfilaisuudesta saakka. Eräänä tendenssinä hänellä näyttää olleen kriittisen huomion suuntaaminen vallinneisiin sovinnaisiin tai harhautuneisiin käsityksiin taiteesta, myös niiden esiintymiseen suomalaisessa taidearvostelussa.

Meillä esitettyjä uusia vaatimuksia pyrkimisestä jälleen kansallista taidetta kohti hän vertasi tilanteeseen 1870-luvulla, jolloin vastustettiin luopumista kansalliseksi leimatusta düsseldorfilaisuudesta Pariisin hyväksi. Nyt vaadittiin luopumista muka epäkansallisesta suuntaan johtavasta ranskalaisen taiteen uusien teknisten saavutusten noudattamisesta. Näin oli jokaista uutta taidesuuntaa vastustettu, Tandefelt sanoi. Kun ei vielä olla perehdytty uudenaikaiseen taiteeseen, kun sitä ei vielä oikein ymmärretä, luullaan että se on epäkansallista.

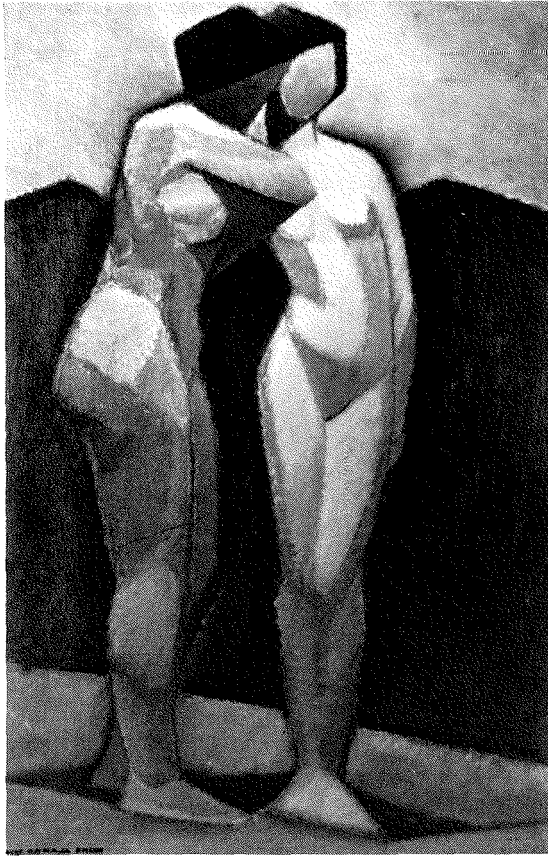
»Mutta se taidesuunta, joka syysnäyttelyssä [koskee sen I osaa] on vallalla, ja ne ihanteet, joille nykyiset nuoret etsivät muotoa, eroavat mitä kouraantuntuvimmin siitä ranskalaisesta koulusta, jonka opin 1870- ja 1880-luvun nuoret olivat omaksuneet. Ja tästä johtuu, että turhaan etsimme nuorien teoksista niitä tutunomaisia vaikutteita, joita olemme oppineet rakastamaan vanhemman sukupolven taide- luomissa. Ja sen mittakaavan, jonka mukaan uutta taidetta arvostelemme, on myöskin oltava toisenlaisen, tämän taiteen mukaisen, sillä muutoin saattaa tapahtua, että mitaamme metrillä sitä, joka on painomitoilla punnittava. [– – –] Mutta taiteentutkija, jonka käytettävissä on vanhat asiapaperit, tietää että käsitykset taiteesta ovat ainaisen vaihtelun ja ainaisen kehityksen alaisina. Kun hän vielä tietää, ettei tosi taiteilija millään hinnalla, ei edes aineellisen perikatonsa uhallakaan, luovu vakaumuksestaan, on hänen taiteen menestymisen nimessä valmistettava tietä sille, minkä tuleman pitää, taikka jo on. Arvostelija ei ole taiteen herra, vaan sen palvelija. Hänen ei pidä johtaa taiteen kehitystä, sillä siihen hän ei kykene, vaan hänen on koetettava johtaa yleisö hyvän taiteen ääreen. Ja hänen on poistettava ennakkoluulot, jotka estävät yleisöä näkemästä uuden taiteen arvoa tai tuntemasta sen vaikutusvoimaa.

Yli koko sivistyneen maailman on viime vuosikymmenen

aikana riehunut kiihkeä taistelu uudenaikaisen maalaustaitteen puolesta. Ei koskaan ennen ole niin paljon ja niin voimakkaasti taiteesta kirjoitettu kuin tänä aikana. Uusi esteettinen tiede ja aivan uusi taidehistoriallinen metodi ovat sen yhteydessä syntyneet. Mutta heikosti, aivan ihmeteltävästi heikosti kuvastuu tämä taistelu suomenkielisessä kirjallisuudessa. Ja kumminkin kuuluvat nuoret maalarimme tämän taistelun etujoukkoihin. Se asema tunnustettiin heille Malmön näyttelyssä, jossa Itämeren ympärillä asuvat kansat mittailivat taiteellisia voimiaan. Mainittu epäsuhte taiteemme ja sitä käsittelevän kirjallisuuden välillä – joka muuten suuresti muistuttaa Ruotsissa 30 vuotta sitten vallinneita oloja – on osaltaan syyppää nuoremman taiteemme ja yleisömmä epätyytyttäviin väleihin. [– – –] Jos nykyaikaiselle taiteelle asetamme ne vaatimukset, joiden mukaisesti C. G. Estlander arvosteli esim. vuoden 1878 näyttelyä, joudumme ehdottomasti vääriin. [– – –] Niinpä puhkee hän lausumaan erästä Munsterhjelmin taulusta, joka esittää syksyisellä maantiellä ajaa letkuttelevaa renkiä: 'voimme ajatella kuinka hauskaa miehelle on kotiintulo takkavalkean ääreen'. – Tämän tapaista mielikuvitustyötä ei uudenaikainen taide nauttijaaltaan vaadi. Sen ihailijoille ja esittäjille on tauluissa esiintyvien henkilöiden hommat jokseenkin vähäarvoiset. Mutta sen sijaan vaatii uudenaikaisen taiteen ymmärtäminen väriaistia yhtä suurella määrässä kuin säveltaiteen ymmärtäminen vaatii musikaalista korvaa. Nykyaikainen taiteilija vaikuttaa värisointujen avulla, ja hän tutkii näiden sointujen lakeja niin kuin säveltäjä tutkii musiikin teoriaa. Ja se tuntema maailma, minkä hän näillä uusilla taidekeinoilla luo eteemme, on enemmän sukua musiikille kuin kaunokirjallisuudelle. Sentähden onkin nykyaikaista taidetta, s.t.s. kunkin tunnelmallista arvoa, niin vaikea sanoen kuvailla.»¹¹⁷

Cézannen vaikutusta kaikkien sivistysmaiden maalaustaitteeseen Tandefelt vertasi Goethen vaikutukseen aikanaan maailmankirjallisuuteen. Kuitenkin Cézanne oli hänen mielestään vielä »outo ja käsittämättömän korkea» suurelle yleisölle, yhtä tuntematon kuin Delacroix maalaustaitteen uuden kehityksen alkajana. »Yleisöömme on laajalti levinnyt se väärä luulo», hän sanoi, »että nuori taiteemme huimalla hyppäyksellä, luonnollisesta kehityskulusta poiketen, on antautunut satunnaisen, äärimmäisyyksiä tavoittelevien muoti- liikkeiden valtaan.»

»Ei, nuoret taiteilijamme eivät ole hairautuneet nykyaikaisen maalaustaitteen äärimmäisille aloille. Paljon pitämälleen on tässä suhteessa menty sekä läntisessä että itäisessä naapurimaassamme. Näiden maiden arvostelijat ovatkin ihailen puhuneet siitä varmasta otteesta, siitä harkitusta ja tyynestä mielestä, millä maalarimme ovat tehtävänsä käyneet. Ovatpa he juuri tässä olleet näkevinään suomalaisen luonteenlaadun vaikutuksen, ja tässä ovat he tuskin erehtyneet. [– – –] Yksi ja toinen taulu syysnäyttelyssä [sen I osassa] osoittaa kyllä, että sen tekijä on tutkinut joko kubistisia maalauksia tai kubismin teoriaa, mutta mikään ei osoita, että ymmärtämättömästi tai turhanpäiväisen huomion herättämisen takia olisi yritetty tälle alalle, josta eu-



Uno Alanco
Viattomuus ja kokemus 1914
 92 x 60
 Lahden taidemuseo

rooppalainen sanomalehdistö on niin paljon mielettömyyksiä puhunut.

Samalla terveellä tavalla ovat nuoret maalariimme suhtautuneet uudenaikaisen maalauksen italialaiseen suuntaan, futurismiin, jolla niinkään on Saksassa lukuisia epäonnistuneita edustajia, vaan jolla alalla venäläiset väritaiturit ovat luoneet niin huomattavia teoksia, että saattaa olettaa tämän kaikkia rajoituksia vailla olevan, abstraktin väritaitteen saavan suuren merkityksen tässä maassa.»

Syysnäyttelyn I osan teoksista Tandefelt käsitteli pitempään nuoren Arvo Makkosen yleisesti epäitsenäisinä pidettyjä »Cézannemukailuja», Mikko Carlstedtin teknisesti kehittyneempää, mutta värillisesti liikaista cézannelaisuutta sekä Ragnar Ekelundia, joka oli saanut vaikutteita Cézannen synteettises-

Heikki Tandefelt, joka Richterin tavoin piti Uno Alancoa Sallisen vastakohtana, liitti Alancoon tosin ranskalaiseen kubismiin, mutta hänen mielestään tämä ei jäljitellyt kubismia niin kuin saksalaisten ja ruotsalaisten oli nähty tekevän, vaan suuntaan liittyminen »lankesi hänelle luonnostaan», koska hänellä sekä insinöörinä että arkkitehtinä oli tottumusta abstraktiin ajatteluun ja toisaalta hänen tunnelämälleen oli ominaista »mittei uskonnollinen hartaus ja elämäkysymysten syvämietteinen pohtiminen».¹¹²

Richter piti positiivisena sitä, ettei Alancoon maalaus ollut pelkkää äärimmäistä kubismia, joka ei sisällä muuta kuin abstraktisia geometrisia kuvioita. »Siinä on kieltämättä elävää henkeä. Kuvan sommittelu on ehjä, se rakentuu varmasti ja tasasuhteisesti kuin maljakko. Siinä onkin enemmän antiikkis-arkaistista sävyä kuin nykyaikaista kubismia. Siinä on sama monumentaalisuuden tunne, mikä on tavattavissa muinaisaikojen primitiivisessä taiteessa.»¹¹³

»Hänen maalauksesan perustana ovat kubismin teoriat, enkä voi kieltää että ne kolme teosta jotka hän asettaa näyttelille maistuvat aika paljon teorialle ja vasta toisessa sijassa antavat vaikutelman voimakkaasta tunteesta. Mielenkiintoisin hänen teoksistaan on samalla radikaalein. Tarkoittoa 'viattomuutta ja kokemusta'. Tässä rauhallisina kokonaisina pintoina käsitellyssä maalauksessa on suurta tunnelmaa, dekoratiivista tehoa ja mielenkiintoista ilmaisevuutta.»¹¹⁴

Kubismi jatkui yleensä Suomessa vuoden 1914 jälkeen erilaisina kotimaisina sovellutuksina tai sommittelun apukeinoina. Puhtaammin picassolaista linjaa yritti noudatella vain Ilmari Aalto, joka heti vuoden 1915 alussa Stenmanilla järjestetyssä näyttelyssä herätti huomiota pitkälle abstrahoiduilla sommitelmillaan. Samassa näyttelyssä Stenman esitteli edellisenä vuonna Pariisin matkalla hankkimiaan maalauksia, joukossa ensimmäiset Suomeen tuodut näyttelyt ranskalaista kubismia, Picasson ja Braquen teokset Näitä »Ranskan tuliaisiaan» hän oli käynyt esittelemässä muun muassa Hyvinkäällä Helene Schjerfbeckille.¹¹⁶

tä suunnasta ja hieman kubismista, mutta elävämmin ja henkevämmin kuin edelliset¹¹⁸, ja joka Tandefeltin käsityksen mukaan Ruokokosken ohella yksin edusti »tositaiteilijoiden joukkoon päässeitä nuoria maalareitamme».

»Muut loistavat poissaolollaan, vaikka syysnäyttelyä pidetäänkin nuorten näyttelynä. Poissaolo johtuu siitä, että useimmat niistä nuorista, jotka 'ovat jotakin', ovat liittyneet jäseniksi joko 'Septem' tai 'Syysalonki' nimisiin taiteilijaryhmiin ja ottavat siis osaa näiden ryhmien näyttelyihin. Niin Ruokokoskikin, mutta sen yli riittää häneltä tauluja 'vaikka joka paikkaan'. Niin runsaana virtana vuotaa hänen tuotantonsa, niin keveällä taituruudella käyntelee hän nopeaa sivellintään. [— —] Ja itse hän on luonut kevyen tekniikkansa, ei Cézanne eikä kukaan muukaan ole häneen vaikuttanut.»¹¹⁹



Uno Alanco
St. Cloud 1913

Syysnäyttelyn II osaan hyväksyttiin nuorista vain »etevimmät». Mutta kuten Tandefelt totesi »näitä kaikkein lahjakkaimpiakin on jo komean pitkä rivi». Hän luetteli nuoret osantottajat aakkosjärjestyksessä: Bror Bertel Alanco, Uno Alanco, Mikko Carlstedt, Alvar Cawén, Marcus Collin, Lennu Juvela, Anton Lindfors, Arvo Makkonen, Alex Matson, Juho Mäkelä, Oskari Paatela, Jalmari Ruokoski, Tyko Sallinen, Ecro Snellman, Nikolai Triik ja Werner Åström. Alaviitteenä hän vielä lisäsi tähän luetteloon seuraavat II näyttelystä poisjääneet »lahjakkiksi tunnustetut» nuoret taiteilijat: Einar Ilmoni, Ragnar Ekelund, Santeri Salokivi, Ragnar Ungern, Valle Rosenberg, Jonas Pettersson ja William Lönnberg sekä Septem-ryhmään kuuluvat Per Åke Laurén, Mikko Oinonen ja Yrjö Ollila.¹²⁰

Sallisesta Tandefelt puhui erikoisen johtoseman saavuttaneena taiteilijana, joka »tavan takaa on rohkealla liikkeellä kohottanut elä-

män myrskyssä laskeutumaan päässeen ihanteellisuuden lipun» ja jonka »ympärillä on kuulunut ainainen taistelun humina». Ja hän jatkoi: »Nuorimmalle polvelle on hänen esiintymisensä merkinnyt samaa kuin Edelfeltin 1880-, Gallénin 1890- ja Enckellin 1900-luvulla. Tätä asemaa hän ei tietenkään olisi saavuttanut ilman vastaavaa taidellista kykyä ja hänen asemansa erikoinen sävy johtuu siitä, että hänen taiteensa on mitä vaikeatajuisinta.» Ja sitä se oli »sentähden, että se on aikansa edellä». Näin Tandefelt ensimmäisenä suomalaisena kriitikkona asetti Sallisen taiteilijana »vanhojen mestarien» rinnalle. Tämä oli johdonmukainen lopputulos parissa vuodessa tapahtuneesta Sallisen taiteen ja yleensä ekspressionistisen maalauksen arvostuksen huomattavasta lisääntymisestä. Käsitystä ei tosin suinkaan näin ehdottomassa muodossa vielä oltu valmiita yleisesti hyväksymään.¹²¹

Lähdeviitteet

5. Suomalainen ekspressionismi 1913–1914

¹ Sigurd Frosterus, Höstutställningen. Konst, nummer utgivet av Tiden, 1913.

² Fredr. J. Lindström, Syyskauden taidekatsaus. Valvoja 1913, s. 41–42.

³ Ks. nootti 1.

⁴ Taidemaalari Signe Tandefelt (1879–1943), taidemaalari ja -kriitikko Heikki Tandefeltin puoliso, kirjoitti kuvataidearvosteluja Hufvudstadsbladetiin 1912, Nya Presseniin 1913, Dagens Pressiin 1914 ja toimi Hufvudstadsbladetin arvostelijana 1916–1943.

⁵ Fredr. J. Lindström, Syyskauden taidekatsaus. Valvoja 1914, s. 60–61.

⁶ S. T-It, Höstutställningen I. NPr 28.10.1913.

⁷ S. T-It, De refuserades salon. NPr 14.11.1913. – »Ramstedts taflo skola kanske vara futuristiska. Då under-tecknad ej annat än i reproduktion gjort bekantskap med denna konstart äro de mig i brist på jämförelse-punkter oförklarliga. Om så vore att ej heller artisten varit i tillfälle att studera futuristiska målningar, eller om han kanske alls icke är futurist, få väl hans arbeten betraktas såsom alldeles själfständiga uppfinningar utan samhörighet med något i konsthistoriens föregående och knappast heller med något kommande, så framt han icke bildar skola.»

⁸ Tämä »taiteilijasiirtola» sai alkunsa, kun Sallinen vael-luskaukullaan 1905 työskenteli apulaisena räätälimes-

tari N. P. Rydengin verstaassa Helsingörissä. Sallinen, joka tänä aikanakin maalasi, sai mestarinsa kiinnostu-maan maalaustaiteesta niin suuresti, että tämä sen jäl-keen otti luokseen useita taiteilijoita, tanskalaisten ohella ruotsalaisia ja erityisen mielellään suomalaisia. Sallisen välityksellä sinne löysi tiensä ensin Ruokokoski 1912 ja 1913, hänen mukanaan Mäkelä 1913, sen jäl-keen Pettersson 1913 ja Lönnberg 1914. Viimeksi mai-nittu jäi Tanskaan kymmeneksi vuodeksi ja meni nai-misiin Rydengin tyttären Alman kanssa. Pettersson muutti Norjaan 1916, jossa tuli maalarina tunnetuksi nimellä Jonas Peson.

⁹ S. T-It, Konstutställningen Ruokokoski-Lönnberg. NPr 1.3.1913.

¹⁰ Bäcksbacka 1943, s. 36.

¹¹ S. T-It, Höstutställningen I. NPr 28.10.1913.

¹² Bäcksbacka 1943, s. 33–41, sisältää vauhdikkaan ku-vauksen Ruokokosken Tanskan matkoista 1912 ja 1913 ja niitä seuranneista vaiheista.

¹³ Ks. nootti 9.

¹⁴ L. Wennervirta, Kevätkauden taidenäyttelyt. Aika 1913, s. 349.

¹⁵ Bäcksbacka 1943, s. 15–43.

¹⁶ Ks. nootti 1.

¹⁷ Uno Alanco suomensi nimensä 1925 muotoon Uuno Alanko.

¹⁸ »--- jag har lefvat i stor själfspänning under de 2 sista veckorna [---] till stor del af den orsaken att jag ham-nat till hälften som af en ren slump på 'kubisternas academi la Palette'.» Samassa kirjeessä Alanco kertoo ostaneensa Gleizesin ja Metzinger'n kirjan Du Cubisme ja arvostavansa akatemian neljästä opettajasta eri-

tyisesti Le Fauconnier'ta. – Uno Alancon kirje Magnus Enckellille, päivätty Pariisissa 14.12.1912. Anna Räsäsen perikunta, Espoo.

- ¹⁵ Uno Alancon kirje veljelle Bror Bertel A:lle, päivätty Pariisissa 3.10.1912. Anna Räsäsen perikunta, Espoo; Romdahl 1950. s. 40.
- ²⁰ Gösta Lilja 1968, s. 53.
- ²¹ »Alienus» (Wentzel Hagelstam), Independentutställningen i Paris. Hbl 1.4.1913.
- ²² Verner Thomén kirje Magnus Enckellille, päivätty Pariisissa 28.3.1913. AAB.
- ²³ »Läste just de finska tidningarna. Att kritikerna förstätt dina saker förvånar mig men glädjer mig tillika.» – Alvar Cawénin kirje Uno Alancolle, päivätty Pariisissa 4.11.1913. Anna Räsäsen perikunta, Espoo.
- ²⁴ Fredr. J. Lindström, Syyskauden taidekatsaus. Valvoja. 1914, s. 61.
- ²⁵ T-n A. L-n, Uno Alancon taidenäyttely Helsingissä. Lah-ti 16.11.1913.
- ²⁶ » – – täällä näemme ensi kerran Suomessa n. kutsuttua 'futuristista' taidetta, jota lähes kymmenkunta maalausta edustaa», kirjoitti O. W. Wartiovaara, käyttäen myös nimitystä »futuristis-kubistiset teokset». Kysymys lienee ollut lähinnä kubistisvaikutteisesta suuntauksesta, jonka Kuutola oli omaksunut opiskellessaan Pariisissa 1911–1913. – O. W. W., Kuutola ja Tuukkanen. Taidenäyttely. Wiipuri 26. ja 29.10.1913.
- ²⁷ Ranskalaisten taiteilijain teokset hankki Pariisissa ollut Verner Thomé Bernheimin ja Drouet'n taidekauppojen välityksellä. T. ei kuitenkaan onnistunut saamaan kaikkia niitä teoksia, joita olisi halunnut. – Verner Thomén kirjeet Magnus Enckellille, päivätty Pariisissa 11.2. ja 12.3.1913. AAB.
- ²⁸ S. F., Gruppuställningen i Ateneum I–III. Hbl 15.3., 21.3. ja 23.3.1913. Artikkelit julkaistu myös: Frosterus 1917 (1), s. 218–234.
- ²⁹ Bonnard, Roussel ja Vuillard on kuvattu Cézannen ym-

pärillä Denis'n maalauksessa Hommage à Cézanne vuodelta 1901.

- ³⁰ Ks. nootti 28.
- ³¹ Magnus Enckellin kirje sisarelle Aina Allénille, päivätty Pariisissa 9.6.1912. HYK.
- ³² Puokka 1949, s. 178.
- ³³ Frosterus 1917 (1), s. 225. Ks. nootti 28.
- ³⁴ Frosterus 1917 (1), s. 228. Ks. nootti 28.
- ³⁵ Frosterus 1917 (1), s. 242. Ks. nootti 37.
- ³⁶ Ks. nootti 28.
- ³⁷ S. Frosterus, Septem. Nya Argus 6/1914. Artikkelit julkaistu myös Frosterus 1917 (1), s. 235–244.
- ³⁸ Vähintään yksi dekoratiivinen maalaus sisältyi ryhmän kaikkien jäsenten teoksiin paitsi Laurénin, jolla hänelläkin oli näytteillä alttaritaulun luonnos.
- ³⁹ W., Helsingin taide-elämää. Taiteilijaryhmä Septemin näyttely Ateneumissa. Aamulehti 18.4.1914.
- ⁴⁰ H. T-t, Magnus Enckells grupp. DT 14.3.1913.
- ⁴¹ Nils W., Septems utställning i Ateneum I. Hbl 2.4.1914.
- ⁴² M. A., Pääkaupungin taidetta. Septemin näyttely. Uusi Aura 16.4.1914.
- ⁴³ L. Wennervirta, Kevätkauden taidenäyttelyt. Muutamia uuden taiteemme ääriiviivoja. Aika 1914, s. 257–263.
- ⁴⁴ Meillä eijuuri saatu lehdistön kautta informaatiota edes Pietarin suurimmista uuden taiteen näyttelyistä. Mitään tietoja ei myöskään näytä kantautuneen Suomen esimerkiksi kesällä 1913 Suomessa, Uudellakirkolla, pidetystä »ensimmäisestä yleisvenäläisestä futuristitaiteilijain kokouksesta», jonka tuloksena oli julkilausuma sekä ensimmäisen futuristisen (atonaalisen) oopperan valmistaminen ja esittäminen saman vuoden joulukuussa Pietarissa. Oopperan valmistamiseen osallistuivat kaikki kolme Uuden kirkon kokoukseen osallistunutta taiteilijaa, M.V. Matjušin (sävellys), A. E. Krutšenik (nonsense-libretto), K. S. Malevitš (lavastus). Pobeda nad solntsem (Voitto auringosta) -nimisen oopperan esityksen järjesti Sojuz Molodeži (Nuori-

Nuorta taidetta suosineen Gösta Stenmanin rohkeat otteet ja menestys taidekauppiaana sekä hänen lisääntynyt auktoriteettinsa taiteilijain keskuudessa saivat vanhoillisen kritiikin herkästi reagoimaan. Eric Vasströmin pilakuvan (Fyren 39–40/27.10.1914) teksti pyrki saattamaan Stenmanin toiminnan vaikuttimet epäiltävään valoon:

TAITEEN YMMÄRTÄMÄYSTÄ . . .

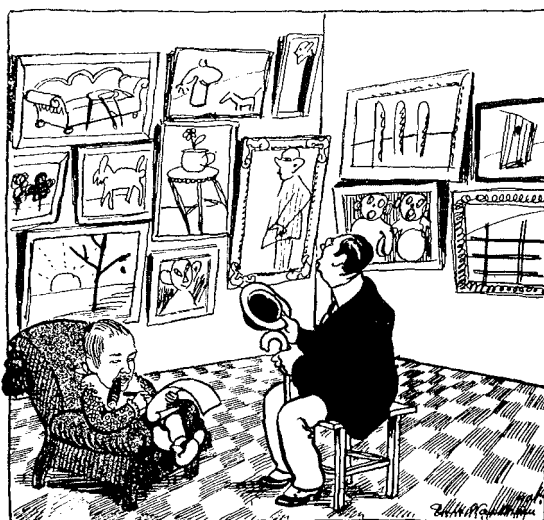
(Vähemmän mutkallista kuin totta.)

Taidemarttyyri:

– Onpa varmaan maksanut tällaisen taulukokoelman aikaansaaminen, herra Spenman!

– Eipä ihmeemmin. Katsokaas, minä maksan pojilleni tuntipalkan, kun heillä on hankaluuksia, niin kuin heillä tavallisesti on, ja saan sillä tavalla helposti kootuksi paremman kokoelman. Sitten annan lehtimiesystävieni käsitellä yleisöä paremmilla lehtipuffeilla »nuoresta taiteesta» – ja sitten vähitellen voin ansaita pienenlantin. Ynnä nuorten suuret kiitokset. Sen mutkallisempaa se ei ole...

Ei-tuntimaalari.



Konstförstånd . . .

- soliitto). – Gray 1962, s. 181–182; Markov 1969, s. 141–146.
- ⁴⁵ Ensimmäinen oli venäläisen taiteilijaryhmän Sojuz Molodezin aloite Enckellin ym. suomalaisten taiteilijain osallistumisesta ryhmän näyttelyyn Pietarissa 1911, toinen Hbl:ssä 24.4.1912 julkaistun uutisen tiedotama suunnitelma silloin juuri Moskovassa suljetun merkittävän »Aasin häntä» (Oslinyj kvost)-nimisen näyttelyn mahdollisesta siirtämisestä Pietariin ja sen jälkeen Suomeen. Tässä näyttelyssä esiintyivät ensi kerran yhdessä Venäjän silloisen avantgarden »neljä suurta», Larionov, Gontšarova, Malevitš ja Tatlin. – Gray 1962, s. 121–122, 129–130, 142.
- ⁴⁶ Uno Alanco teki Kölnin näyttelyyn Pariisista matkan yhdessä ruotsalaisen taiteilijan John Stenin kanssa keuhkokuussa. – Uno Alancin kirje veljelle Bror Bertel A:lle, päivätty Erquelinesissä Belgiassa 5.6.1912. Anna Räsäsen perikunta, Espoo.
- ⁴⁷ Gösta Lilja 1955, s. 162.
- ⁴⁸ Thiis 1912–1913, s. 1–46.
- ⁴⁹ Brunius 1913, s. 210–211, nootit 61, 62.
- ⁵⁰ Lagerkvist 1913, s. 30–31; Gösta Lilja, 1955, omistaa s. 248–260 luvun lähinnä Lagerkvistin teoksen ja hänen taidekäsitteensä esittelylle. – Sekä Bruniuksen että Lagerkvistin käsitteisiin ekspresionismista ja kubismista vaikuttivat erityisesti Isaac Grünewald ja John Sten. Sten tutustutti Pariisissa 1913 kumpaakin kubismin teorioihin ja sen edustajiin.
- ⁵¹ Jens Thiis Picassosta: »Voidaan syyttää häntä teeskentelystä ja sensaationhalusta mutta ei kieltää häneltä sitä ihailua, minkä logiikka ja johdonmukaisuus ansaitsee. [– –] Kauemmaksi esineestä taide ei voi tulla. Mutta mitä siitä eteenpäin? kysyy itseltään. Onko olemassa jokin tie tästä eteenpäin, jokin muu kuin paluute? Hieman viimeksi kuljetun tien sivussa – mutta kuitenkin jälleen takaisinpäin.» – Thiis 1912–1913, s. 46.
- ⁵² Brunius 1913, s. 111–112.
- ⁵³ August Brunius, Den stora expressionistutställningen. Svenska Dagbladet 29.5.1912, Gösta Lilja 1955, s. 167 mukaan.
- ⁵⁴ Magnus Enckellin kirje Helsingistä Uno Alancole Pariisiin, päivätty 2.1.1913. Anna Räsäsen perikunta, Espoo.
- ⁵⁵ Taiteilijoilla ajatukset täyden abstraktion mahdollisuudesta tuskin olivat tähän aikaan aivan epätavallisia. Mikko Oinonen esimerkiksi totesi 1913: »Aiheilla ei ole merkitystä. [– –] Olenpa tässä hiukkasen aikonut jättää pois kaikki aiheet, ruveta maalailemaan vain värejä ja viivoja koetteeksi.» Ja hän näytti haastattelijalleen värikyinillä paperilapulle tehtyä sommittelua »joka sellaisenaan kauneilla väreillään tosiaan viehättää silmää». – Auk. Simelius, Mikko Oinonen. Otava 1913, s. 303.
- ⁵⁶ Maclairin alunperin La Dépêche-lehdessä julkaistava artikkeli sisältää mm. käsityksen, että irtautuminen ajatuksesta johtaa tyhjyyteen, että taiteilija joka ylenkatsoo luontoa hävittää totuuden ja tulee »kubistiksi». (Maclair tuli myöhemmin kuuluisaksi modernin taitteen kaupallistumisen yms. voimakkaana vastustajana. Hänen 1928 alkaen ranskalaisessa lehdistöissä julkaistemistaan artikkeleista koottu teos »Elävän taitteen ilveily» ilmestyi useilla kielillä, myös suomeksi 1931). – Camille Maclair, Sana uusimmasta maalaustaiteesta. Aika 1912, s. 135.
- ⁵⁷ Wassily Kandinskyn »Über das Geistige in der Kunst» ilmestyi 1. painoksena Münchenissä 1912; Albert Gleizesin ja Jean Metzinger'n »Du Cubisme» Pariisissa 1912; futurismin manifesti oli julkaistu ensi kerran jo 1910.
- ⁵⁸ L. Wennervirta, Muutamia ajatuksia nykypäivien maalaustaiteesta. Aika 1912, s. 312.
- ⁵⁹ O. O-n, Uusimpia virtauksia maalaustaiteessa. Uusi Aura 14.2.1913.
- ⁶⁰ »– – – hänen [Thiisin] julistuksensa oli kuin jumalansana» (Mikko Carlstedt). Leena Savolainen, Ilmari Aalton taiteen alkuvaiheita. Ateneumin Taidemuseo. Museojulkaisu 1–2 1967, s. 18. – Bror Bertel Alanco pyysi jopa Pariisista veljeään lähettämään hänelle kirjeitse pääkohdat esitelmästä »Impressionismista kubismiin». B. B. A:n kirje Uno Alancole Helsinkiin, päivätty 14.10.1913. Anna Räsäsen perikunta, Espoo.
- ⁶¹ Fredr. J. Lindström, Syyskauden taidekatsaus. Valvoja 1914, s. 54.
- ⁶² Jens Thiisin esitelmät. US 11.10.1913.
- ⁶³ E. R-r, Ekspresionisti- ja kubistitaulunäyttely. HS 14.2.1914.
- ⁶⁴ E. R-r, Strindbergin taidesalongissa. Mietelmiä eilispäivän avajaisissa. HS 15.2.1914.
- ⁶⁵ Ks. nootti 64.
- ⁶⁶ Sturm oli järjestänyt aikaisemmin mm. merkittävän futuristien näyttelyn Berliinissä, johon osallistuivat Boccioni, Carrà, Russolo ja Severini, ja saksalaisten ekspresionistien näyttelyn, johon osallistuivat Campendonk, Bloch, Jawlensky, Kandinsky, Marc ja Münter. Tämä käy ilmi myös ko. luettelon takakannessa olevasta toisesta Sturmin ilmoituksesta, joten Campendonkin leimaaminen kubistiksi ja Kandinskyn futuristiksi ei tältäkö osin perustunut luetteloon – molemmat tekijätään mainitaan siinä saksalaisten ekspresionistien joukossa.
- ⁶⁷ Markov 1969, s. 138 ja 400 nootti 60. – Markov pitää erheellisenä joissakin ei-venäläisissä lähteissä esiintyvää tietoa, että Marinetti olisi vierailut Venäjällä myös aikaisemmin kuin 1914.
- ⁶⁸ T. M., Käynti kubistien, futuristien ja ekspresionistien näyttelyssä. Heinolan Sanomat 21.2.1914.
- ⁶⁹ S. T-t, Kubistutställning i Salon Strindberg. NPR 3.3.1914.
- ⁷⁰ H. T-t, Salon Strindberg. De tyska modernisternas utställning. DT 15.2.1914.
- ⁷¹ L. Wennervirta, Kevätkauden taidenäyttely. Aika 1914, s. 258.
- ⁷² L. W., Ekspresionisti näyttely. US 13.2.1914.
- ⁷³ Nils W., Salon Strindberg. Utställning af expressionistisk och kubistisk konst. Hbl 22.2.1914.
- ⁷⁴ Marcus Collin, Dagens konstutställningar. Studentbladet 5/1914.
- ⁷⁵ Ks. nootti 69.
- ⁷⁶ T. (Heikki Tandefelt), Syyssalonki I. US 17.11.1914.
- ⁷⁷ Esimerkiksi Suomen Taideyhdistyksen kokoelmiin os-tettiin ensimmäinen Ruokokosken maalaus 1912. Rosenbergin 1913. Sallisen 1914. – Suomen Taideyhdistyksen kertomukset 1912, 1913, 1914.
- ⁷⁸ L. W., Maalaustaiteemme nykyinen tila. US 20.4.1913.
- ⁷⁹ O. O-n, Taidekatsaus. Uusi Aura 24.4.1913.
- ⁸⁰ L. Wennervirta, Uusi taide ja taidearvostelu. Aika 1914, s. 91–97.

- ⁸¹ L. Wennervirta, Kevätkauden taidenäyttelyt. Muutamia uuden taiteemme ääriiviivoja. Aika 1914, s. 257–263.
- ⁸² Ks. nootti 81.
- ⁸³ S. T.-lt, Höstutställningen. NPR 28.10.1913.
- ⁸⁴ Den finska konsten på Baltiska utställningen. Hbl 26.5.1914.
- ⁸⁵ Axel Gabriels (Haartman), Baltiska utställningen. DP 2.8.1914.
- ⁸⁶ „Ja taiteemme kaikkein viimeisimmästä kehityskaudesta antavat Collin, Valle Rosenberg, Ruokokoski, jolta on erinomainen naismuotokuva (om. arkkitt. Palmqvist), sekä varsinkin Sallinen sangen tyydyttävän kuvan. Sallisen iso, toissa keväänä Ateneumissa näytteillä ollut 'Pesijättäriä' taulu on, kuten arvata sopii, suuren yleisön mieliharmina. Naiset kulkevat vurnistellen sen ohi, ruotsalaisten herrasmiesten itsetyytyväinen varmuus puhkeaa äänekkäiksi sanoiksi: 'Että kehtaatkin nimittää mokomata taiteeksi!' Olisi tietenkin liikaa vaatia, että kaikki ymmärtäisivät kohdistaa huomionsa ei tämän taulun muotoihin, jotka ovat löysiä, eikä kasvoihin, jotka todella ovat hirvittäviä, vaan pääasiaan: värikyksen tavattoman voimakkaaseen ja elävään sointuun.» – E. R.-r, Skandinavian matkalta. Malmön näyttelyn taideosasto I. HS 10.7.1914.
- ⁸⁷ „Jag tycker att finnarna d.v.s. Septem står sig mycket bra – såsom kuriosum kan nämnas att Prins Eugen särskilt fäst sig vid Thomés (vår) häst och Sallinens dubbelporrätt, för min del föredrager jag numera avgjort hans nya landskap framför vårt.» Molemmat prinssi Eugenin mainitsemat teokset – »häst» = Borélyn puistossa – omisti siis Frosterus. Sigurd Frosteruksen kirje rouva Emmy F:lle, päivätty Malmössä 16–17.5.1914. ÅAB.
- ⁸⁸ L. Wennervirta, Suomen taiteilijain näyttely. Aika 1914, s. 522–533.
- ⁸⁹ Societäärit olivat: Väinö Blomstedt, Alvar Cawén, Marcus Collin, Antti Favén, Axel Gallén-Kallela, Albert Gebhard, Pekka Halonen, Eero Järnefelt, Yrjö Ollila, Oskari Paatela, Juho Rissanen, Jalmari Ruokokoski, T. K. Sallinen, Helene Schjerfbeck, Hugo Simberg, Vilho Sjöström, Eero Snellman, Ellen Thesleff, Viktor Westerholm, Werner Åström. Heistä eivät osallistuneet tähän näyttelyyn Favén, Halonen, Ollila, Rissanen ja Westerholm. – Suomen taiteilijain näyttely II. Ateneum 1914. Luettelo. (Nimien kirjoitusasu luettelon mukainen.)
- ⁹⁰ Septemin taholla suhtauduttiin nähtävästi »Syyssalonkiin» eräänlaisena kilpailevana yrityksenä, kuten käy ilmi Magnus Enckellin kirjeestä: »--- Här fins för närvarande en stor men miserabel utställning. Den går under enighetens tecken med en liten udd riktad mot 'Septem'. Ingen af oss har låtit narra sig att deltaga. Gallén har där horribelt dåliga saker och likaså Järnefelt. Ingen af de unga och yngsta jag ställer hopp till deltaga. [---] Men de skribenter, som nu härska i tidningarna, skola väl trots allt rosa dem. Men strunt!» Magnus Enckellin kirje äidille, päivätty Helsingissä 19.11.1914. HYK.
- ⁹¹ G.-s, Några utställningar i Helsingfors. AU 22.11.1914.
- ⁹² T. (Heikki Tandefelt), Syyssalonki (Suomen taiteilijain näyttely II). US 17.11., 10.12., 13.12. ja 17.12.1914.
- ⁹³ S. Frosterus, Från höstens måleritställningar. Nya Argus 23/1914, s. 190–194. Artikkelin julkaistu myös: Frosterus 1917 (1), s. 245–259.
- ⁹⁴ Ks. nootti 65.
- ⁹⁵ A. G., Finska konstnärernas utställning II. DP 14.11., 22.11., 6.12., 12.12. ja 13.12.1914.
- ⁹⁶ Weikko Puro, Helsingin taidenäyttelyt. »Suomen taiteilijain näyttely 2». Turun Sanomat 2.12. ja 11.12.1914.
- ⁹⁷ Ks. nootti 93.
- ⁹⁸ Ks. nootti 93.
- ⁹⁹ Ks. nootti 91.
- ¹⁰⁰ Sigurd Frosterus, Höstutställningen. Konst, nummer utgivet av Tiden, 1913.
- ¹⁰¹ Volontär, En konstig kritik. Fyren 46–47/1914.
- ¹⁰² Bäckbacka 1960, s.
- ¹⁰³ Colliander 1949, s. 243–244.
- ¹⁰⁴ Ks. nootti 92 (17.12.1914).
- ¹⁰⁵ Nils W., Finska konstnärernas utställning II. Höstsalongen 4. Måleriet. Hbl 6.12.1914.
- ¹⁰⁶ Sallisen vaikutteista van Dongenilta ks. Bäckbacka 1960, s. 83–84.
- ¹⁰⁷ L. Wennervirta, Suomen taiteen näyttely. Aika 1914, s. 533.
- ¹⁰⁸ Weikko Ferdinand Puro (1884–1959), taidemaalari, toimi Turun Sanomien taidearvostelijana 1913–1950, sen toimittajana 1911–1947 ja päätoimittajana 1947–1959.
- ¹⁰⁹ Ks. nootti 96 (2.12.1914).
- ¹¹⁰ Ks. nootti 96 (2.12.1914).
- ¹¹¹ Ks. nootti 105.
- ¹¹² Ks. nootti 92 (17.12.1914).
- ¹¹³ E. R.-r, Syysnäyttely II. Eri maalaussuuntia. HS 13.12.1914.
- ¹¹⁴ Ks. nootti 105.
- ¹¹⁵ Ks. nootti 113.
- ¹¹⁶ Appelberg 1949, s. 110–111; Ahtela 1951, s. 92.
- ¹¹⁷ T., Syysnäyttely. I. US 16.10.1914.
- ¹¹⁸ Bäckbacka 1961, s. 16 mukaan Ekelund oli tähän aikaan myös erityisesti kiinnostunut André Derainin maalauksesta, jota hän tosin tunsikin vain taidelehden kuvien perusteella, sekä Maurice de Vlaminckin maalauksista, joita hän tutki Gustaf Strengellin kodissaan 1914 järjestämässä näyttelyssä.
- ¹¹⁹ T., Syysnäyttely. II. US 18.10.1914.
- ¹²⁰ Tässä mainituista vain Nikolai Triik on jäänyt täysin tuntemattomaksi. Sen sijaan Tandefeltin luettelo – jotta se sisältäisi hieman laajemman »valikoiman» jo 1914 lupaavina pidettyjä nuoria maalareita – olisi lisättävä esimerkiksi seuraavat: Ilmari Aalto, Emil Jankes, Aukusti Koivisto, Kalle Kuutola, Emil Kymäläinen, Urho Lehtinen, Kalle Löytänä, Ville Musta (Mykkänen), Onni Muusari, Eero Nelimarkka, Kaapo Wirtanen, Viktor Ylinen.
- ¹²¹ »--- tuntuu sittenkin siltä, että varsinkin Sallisen merkitystä on vahvasti liioiteltu. [---] Sekä Edelfelt että Gallén toivat teoksillaan taiteeseemme, ei vain uusia taiteellisia tekotapoja ja ilmaisumuotoja, vaan myöskin uusia henkisiä tekijöitä ja arvoja rikastuttaen siten meidän omaa kansallista kulttuuriamme. Sallisen taiteen vahvimpana ja oleellisimpana puolena on sitävastoin – senhän hänen ihailijansakin myöntävät – raju, häikäilemätön, jopa raaka alkuvoima, siis oikeastaan kaiken kulttuurin ja hienostumisen vastakohta. – Fredr. J. Lindström, Syysskauden taidenäyttelyt. Valvoja 1915, s. 31–38.

6 Murroskauden vaikutuksia

6.1. Taiteen ja kritiikin kansalliset linjat

On helppo yhtyä Heikki Tandefeltin 1914 esittämään käsitykseen, että se kiihkeä taistelu, jota uudenaikaisen maalaustaiteen puolesta käytiin, »kuvastui ihmeteltävän heikosti suomenkielisessä kirjallisuudessa». Eihän edes ollut ilmestynyt muuta kirjallisuutta uudesta kuvataiteesta kuin sanoma- ja aikakauslehtien kritiikkejä ja joitakin artikkeleita, toisin sanoen sitä materiaalia mitä edellä on käsitelty. Sama ihmettely olisi muuten voitu toistaa vielä seuraavankin maailmansodan kynnyksellä, sillä – ikään kuin mitään ei olisi tapahtunut – yhtään ns. modernia taidetta esittelevää erikoisteosta ei ollut vielä siihenkään mennessä suomeksi kirjoitettu eikä edes käännetty! Tilanne oli tosin 1914 samantapainen esimerkiksi monessa muussa Euroopan maassa, jossa tuota »uudenaikaista» taidetta oli suhteellisen vähän nähty. Suomessa sentään oli, ja sitä Tandefelt ilmeisesti tarkoitti, ruotsin kielellä uutta taidetta koskeva informaatio hoidettu paremmin.

Mitään erikoisteoksia ei Suomessa ruotsiksikaan ollut julkaistu, mutta Ruotsissa olivat jo ilmestyneet mainitut Bruniuksen ja Lagerkvistin kirjaset 1913 ja Norjassa Thiisin artikkelisarja 1912. Vastaavat julkaisut Suomessa olivat oikeastaan vasta 1917 ilmestyneet Frosteruksen artikkelikokoelmat *Solljus och slagskugga* ja *Regnbågsfärgernas segertåg*. Edellinen niistä käsittää valikoiman kritiikkejä vuosilta 1906–1916 ja jälkimmäinen yhden kokonaan uuden artikkelin piirustustaiteesta nimellä *Svart och vitt*, kaksi 1909 *Finsk Tidskrift*issä julkaistua 1908 pidettyihin esitelmiin

perustuvaa tutkielmaa, *Den Young-Helmholtz'ska färghypotesen och dess återspeglning i måleriet ja Ljusmaleriet*, sekä kaksi 1916 pidettyihin esitelmiin perustuvaa tutkielmaa. *Självändamalsprincipen och maleriets ställning till övriga konstarter ja Linjen och de skilda perspektiven i det nya maleriets tjänst*. Näistä nimenomaan jälkimmäiset – jotka on sijoitettu III lukuun yhteisotsikolla *Maleriets frigörelsesträvan* – sisältävät johdatuksen ajan nykyaiteeseen, ensimmäisen Suomessa. Niissä tulevat tiivistetyksi esille myös Frosteruksen mielipiteet uusien suuntauksien merkityksestä laajempaa taidefilosofista taustaa vasten tarkasteltuna ja myöhemmin kirjoitettuinakin ne valaisevat Frosteruksen kriitikon toiminnan pohjana aikanaan olleita taidekäsityksiä.

Nykyaiteesta käydyn taistelun »kuvastuminen» jäi joka tapauksessa kokonaan lehdistön varaan, jonka tarjoama informaatio oli varsin heterogeenista. Ruotsinkielisessä lehdistössä se todella oli aktiivisemmin hoidettua ja kehittyneempää – ja sitä kuvataiteen laajempi harrastus tämän kieliryhmän puolella myös edellytti.¹ Euterpen jälkeen uuden kuvataiteen kannalta merkittävimmäksi tuli – euterpeläisten ansiosta – 1908 perustettu *Argus* (vuodesta 1911 alkaen *Nya Argus*). Väli vuosina 1906–1909 vanha *Finsk Tidskrift* sai merkitystä. Keskeiset kritiikin välittäjät olivat kuitenkin *Hufvudstadsbladet* sekä lakauteltuna ollut, mutta 1906 iltapäivälehtenä uudelleen perustettu *Nya Pressen*, vuodesta 1914 lähtien *Dagens Press*, ja siihen silloin yhtynyt, uudenaikaiseen tapaan iskevästi toimittettu *Dagens Tidning* 1912–1914, joilla kaikilla oli vakinaiset taidekriitikonsa. Helsingin ulkopuolella Åbo *Underrättelserin* ja *Wiborgs*

Nyheterin taidepalstoilla lienee ollut eniten valtakunnallista merkitystä. Suomenkielisiä lehdistä edellisiä vastaavissa asemissa olivat vanha nuorsuomalainen Valvoja ja nuori vanhasuomalainen 1907 perustettu Aika sekä sanomalehdistöstä Uusi Suometar, Helsingin Sanomat ja Suomalainen Kansa, ei-helsinkiläisistä ehkä lähinnä Turun Sanomat, Aamulehti ja Wiipuri.

Olenaisia linjaeroja kuvataidearvostelussa mainittujen eri porvarillisia puolueita edustaneiden suomenkielisten lehtien välillä ei ilmennyt.² Niissä tänä aikana toimineita vakinaisia kriitikkoja ei juuri voida jaotella esimerkiksi taiteellisen »edistykseellisyuden» perusteella, koska kaikki edustivat suhteellisen vanhoillista, säilyttävää linjaa. Kuitenkin kauden lopulla tiettyä uusille suuntauksille myönteistä pyrkimystä, yhtyneenä kansallisen ja aatteellisen sisällyksen uudistumiseen, on todettavissa vanhasuomalaisella taholla. Selvempiä linjaeroja voidaan nähdä kieliryhmien välillä, esimerkiksi siinä muodossa, että suomalais-konservatiiviset kriitikot herkästi reagoivat ruotsinkielisten kollegojensa rohkeammin uudistusystävällisiin kannanottoihin.

Merkittävimmät kuvataiteen kiistat käytiinkin maan ruotsinkielisissä lehdissä, joissa vanhan ja nuoren polven kriitikot saattoivat edustaa selvästi toisistaan poikkeavia itsenäisiä käsityksiä. Tämän ohella on havaittavissa linjaeroja myös uudistuspyrkimyksiä kannattavien nuorten välillä. Näkyvin tällainen tuli esille, kun kritiikin suuntaa suvereenisesti ohjannut euterpeläinen kaksikko Frosterus-Strengell sai vastapainokseen nuorekkaan radikaalin parin Tandefelt-Stenman, joka pian alkoi saada tukea suomenkieliseltä kritiikiltä.

Kritiikin mahdolliseen vaikutukseen itse taiteen linjaan on edellä eri yhteyksissä viitattu. Yleisen käsityksen mukaan nimenomaan Frosteruksen kriitikontyöllä oli auktoriteettiasemansa vuoksi vaikutusta puhtaan paletin kauden ja Septem-ryhmän taiteilijain maalaukseen. Ja mikäli arvostelulla ylimalkaan on vaikutusta taiteilijoihin, Frosteruksella oli sekä selvästi ilmaistu tarkoitus että erittäin hyvät edellytykset vaikuttaa. Hänellä oli yhdessä Strengellin kanssa hallussaan taidekri-

tiikin avainasemat, erityisesti vuosina 1908–1910 jolloin he samanaikaisesti toimivat kahden johtavan sanomalehden, Hufvudstadsbladetin ja Nya Pressenin, sekä kahden johtavan kulttuurilehden, Finsk Tidskriftin ja (Nya) Arguksen, vakinaisina kuvataidekriitikoina. Kuitenkin, vaikka heidän edustamaansa linjaa vastaava niin sanottu sateenkaarenvärien voittokulku tapahtui juuri tänä aikana, on syytä muistaa suorien kansainvälisten vaikutteiden yleensä ratkaiseva osuus taiteen linjan määräytymisessä.

Tämän tutkimuksen kannalta kysymys siitä, mikä oli suomalaisen kritiikin merkitys ajankohtaisten taidesuuntausten välittäjänä, on edellä esitetystä huolimatta varsin keskeinen. Se neimpressionistien omaksumiin uusiin tieteellisten väriteorioiden soveltamistapoihin perustuva ohjelma, jonka Frosterus esitteli valomaalauksen nimellä, ei varsinaisesti vastannut aktuellia kehityslinjaa sen ajan kansainvälisessä taiteessa. Frosterus itse ei sitä liioin sellaisena esittänyt. Vuonna 1906 hän odotti Finchistä Edelfeltin seuraajaa, kultivoidun maalausperinteen elvyttäjää Suomessa, 1912 hän korosti, ettei Enckellin ryhmän pyrkimyksissä ollut mitään vallankumouksellista tai oppositionluonteista, ja 1914 hän määritteli Septemille »keskusta-aseman» perinteen säilyttäjänä. Sen sijaan monet muut kriitikot aluksi käsittivät ja esittivät puhtaan paletin ohjelman uutena ja ajankohtaista suuntaa osoittavana. Samoin sen ilmeisesti käsittivät myös monet taiteilijat, jotka pyrkivät orientoitumaan ajan monitahoisiin uusiin ilmiöihin taiteen keskuksissa ja joille valomaalauksen ohjelma merkitsi ainoata suomalaisen taidekritiikin selkeästi julistamaa uudistuslinjaa. Ne taiteilijat kuitenkin, jotka itsenäisesti pystyivät asennoitumaan siihen uuteen, mitä erityisesti Pariisin näyttelyissä oli nähtävänä, kuten Magnus Enckell, ymmärsivät ajan tendenssejä laajemmin ja pyrkivät ilmaisun omintakeiseen kehittämiseen saatujen vaikutteiden pohjalta. Enckell itse halusi myöhemmin erittäin painokkaasti ilmaista riippumattomuuttaan Finchistä ja kriittistä suhtautumistaan Frosterukseen. Vielä voimakkaammin kriittinen asenne sisältyi tämän ajan nuorten taiteilijain pyrkimyksiin, mutta

se ei päässyt mainittavasti julkisuuteen, ennen kuin se oli saanut lehdistössä äänensä kuuluville.

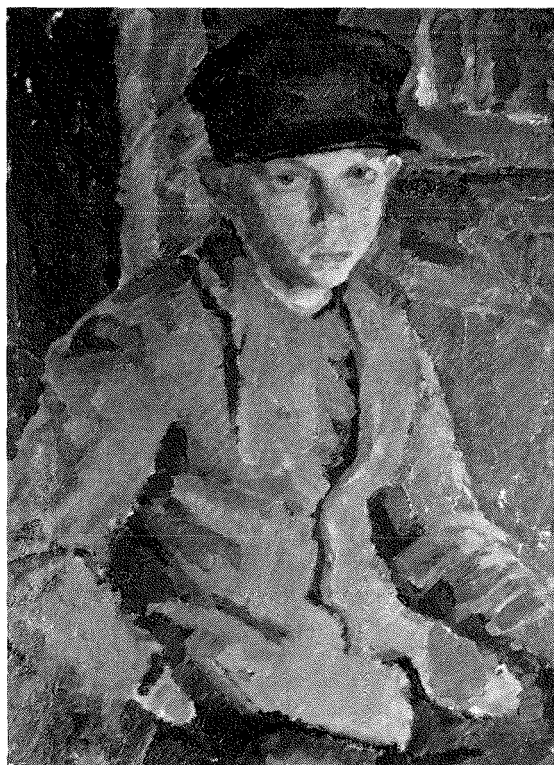
Se oppositio, joka pyrki järjestäytymään jo 1906 nimellä Nuorten taiteilijain liitto, koostui kypsymättömässä vaiheessa olleista taiteilijoista. Se ei pystynyt vielä silloin vakuuttaviin taiteellisiin näyttöihin, mutta sen toiminta päättyi ilmeisesti myös sen tähden, että siltä puuttui paitsi selkeää tietoisuutta tavoitteista, myös keinoja ja tilaisuutta niiden esittämiseen. Vasta 1912 tämän liiton puheenjohtajana aikanaan toiminut taiteilija, Heikki Tandefelt, sai luoduksi lehdistöön melko vaikutusvaltaisen aseman Gustaf Mattssonin perustaman vapaamielisen Dagens Tidningin kriitikkona (1912–1914). Frosteruksen linjaa vastaan suunnatun hyökkäyksen avasi jo hieman sitä ennen, syksyllä 1911, Gösta Stenman pienessä boulevardilehdessä, ja hän jatkoi sitä Dagens Tidningissä Tandefeltin sijaisena toimiessaan keväällä 1912 pohjustamalla tuon paljon kohua herättäneen polcmiikin, joka myöhemmin on tullut tunnetuksi »ensimmäisenä taisteluna Sallisesta». Omassa kritiikissään Tandefelt ei kuitenkaan omaksunut yhtä yksipuolisesti kärjistettyä linjaa. Hän ei hyökännyt Frosterusta vastaan ja tunnusti aina varauksettoman ihailunsa Enckellä kohtaan taiteilijana. Hän kirjoitti hyvin arvostavasti myös Enckellin ryhmästä pitäen nuorelle taiteilijalle kunniana tulla kutsutuksi ryhmän näyttelyihin. Mutta hänen kannanotoistaan heijastui silti toisaalta poleeminen sävy, joka kohdistui kritiikin tai yleisön nuoresta taiteesta omaksumiin harhakäsityksiin, ja toisaalta positiivisesti ymmärtävä sävy nuorten taiteilijain pyrkimyksiä kohtaan.

Tandefelt taisteli voimakkaasti sitä vanhoillisen kritiikin, mutta varsinkin Frosteruksen ja Strengellin usein esittämää käsitystä vastaan, että nuorelta maalaripolvelta muka puuttui kulttuuria. Tällä käsityksellä hänen mielestään oli ollut »murhaava vaikutus yleisöön». Kulttuurin puutteena pidetään sitä mitä ei ymmärretä, hän sanoi. Lähinnä suomenkieliselle arvostelulle oli sen sijaan osoitettu hänen vastalauseensa väitteeseen, että nuoret muka olivat epäkansallisia ottaessaan oppia aikansa ulkomaisen taiteen teknisistä

saavutuksista. Hänen mielestään vastaavasti nuoret oli tuomittu summassa »sosialisteiksi ja huligaaneiksi», koska ei ymmärretty heidän edustavan uuden boheemimaalarin tyyppin tuloa taiteessamme.³

Tandefelt ei suinkaan edustanut erityisen radikaalia taidekäsitystä – vielä 1910 hän itse nimitteli suunnilleen huligaaneiksi niitä nuoria ruotsalaisia jotka jäljittelivät Matissea – mutta vaikka hän lukeutuikin aatelissäättyyn, hän oli Stenmanin ohella ainoa, joka selväpiirteisesti toi kritiikkiin näkökulman ajalle ominaisen uuden ilmiön, taiteilijaproletariaatin, sisältä. Se oli taiteilijan näkökulma, vapaamielinen verrattuna pääkaupungin valtaosaltaan akateemiseen ja konservatiiviseen kritiikkiin.⁴ Samalla se paljasti, millaisen paineen alaisina ns. taiteilijaboheemit joutuivat aluksi kampailemaan – osittain juuri kritiikin suhtautumisen takia. Taiteilijoita oli aikaisemmin innokkaasti etsitty »rahvaan» keskuudesta. Nyt kun taiteilijakuntaan alkoi ilmestyä yhä enemmän kouluja käymättömiä, huolestuttiin uralle pyrkivästä »massasta», ja nähtiin tässä syy koko taiteen tason laskuun samoin kuin siihen – puhtaasti taiteelliseen mutta poliittiseksi leimattuun – vallankumouksellisuuteen, jolle köyhyyden sanelema boheemielämä epäilemättä tarjosikin otollisen maaperän. Jokin osa kritiikistä yhtyi valitukseen kulttuurin puutteesta, sen sijaan että se olisi yrittänyt lähestyä nuorten taiteilijain pyrkimyksiä ja esitellä niitä yleisölle. Akateemisesta näkökulmasta katsottaessa ei aina nähty tai haluttu nähdä, karkean ilmaisen takaa, »puhtaan maalauksellisuuden» ajankohtaisen idean vilpittömiä toteutusyrityksiä.

Strengell ja Frosterus olivat lopettaneet säännöllisen arvostelutoimintansa 1911. Tässä vaiheessa kritiikin painopiste siirtyi – Stenmanin ja Tandefeltin kautta – suomenkieliselle puolelle. Ratkaiseva vaikutus oli Sallisen läpimurrolla 1912–1914 ja sen mukana tapahtuneella arvostelun uudelleen orientoitumisella, erityisesti Uudessa Suomettaressa kirjoittaneen Ludvig Wennervirran kokonaistilanteesta esittämällä selkeän positiivisella näkemyksellä, jolle Stenmanin toiminta oli luonut perustan. Sen mukaan Suomen taiteessa oli kaksi vastakkaista linjaa, joista Septem edusti





Mikko Oinonen
Sylvia Simelius 1914
 65 x 54
Gunnar Westman
Helsinki

Verner Thomé
Kalastajapoika 1914
 62 x 46
Ateneumin Taidemuseo

Yrjö Ollila
Hiustenlaitajat 1914

T. K. Sallinen
Omakuva krapulassa 1914
 58 x 52,5
Hedmanin kokoelma
Pohjanmaan museo
Vaasa

Juho Rissanen
Kehräjä 1915
 110 x 92
Maire Suo, Lahti



Valle Rosenberg
Asetelma 1914
 65 x 52
Kokoelma Nils Dahlström
Turun taidemuseo

Ragnar Ekelund
Esikaupunki 1914
 52 x 58
Ingjald Bäcksbacka
Helsinki



SEPTEMIN NÄYTTELYSSÄ 1915 MUKANA OLLEITA TEOKSIA

Kun Sallinen, Ekelund ja Rosenberg sekä heidän lisäksi Alvar Cawén ja Werner Åström saivat kutsun osallitsua Septem-ryhmän 4. näyttelyyn maaliskuuhun 1914, tämä oli ryhmän taholta kädenjennus oppositiolle, mutta suuntausten välinen jännitys säilyi ja tuli esille myös näyttelyn arvosteluissa:

»He [Sallinen, Rosenberg ja Ekelund] ovat miehiä eri leiristä, joiden ilmestyminen Septemin ylimyksellisen-suljettuun seuraan tuntuu jonkunverran yllättävältä», kirjoitti L. Wennervirta, verraten tilannetta Ingresin ja Delacroix'n kohtaamiseen. »Me voimme kunnioittaa, mutta tuskin rakastaa molempia yhtäkaikaa.» Hän nimitti Sallista »maalauksenaamme uusimman romantillisen virtauksen n.s. ekspressionisminjohtomieheksi», jonka teokset yhdessä Ekelundin ja Rosenbergin teosten kanssa muodostivat erikoisen ryhmän, jolla on hyvin vähän yhteistä Septemin näyttelyn muiden osanottajain kanssa, niihin mukaanluettuina muut kaksi kutsuvierasta, Cawén ja Åström.⁵

akateemista, muodollista suoritusta korostavaa »vierasperäistä» ilmaisupyrkimystä ja niin sanottu Sallisen ryhmä uudistavaa, primitiivisesti välitöntä tunnetta ja sisäistä ilmeikkyyttä korostavaa, kansallista suuntausta. Tunne, sisäisyys, kansallisuus olivat niitä ominaisuuksia, joita varsinkin suomenkielinen kritiikki jatkuvasti oli ilmaissut kaipaavansa. Oli odotettu kansallista renessanssia Gallen-Kallelan tapaan. Nyt se haluttiin ja rohjettiin löytää suomalaisesta ekspressionismista, ajankohtaisesti uudistuneesta maalauksesta, jossa kansainväliset vaikutteet katsottiin itsenäisesti sovelletun »kotoiselle pohjalle». Näin saatiin kansallinen ja ajankohtainen jälleen nivellyksi yhteen samalla tavalla kuin ilmeisesti tajuttiin tapahtuneen kansallisromantiikan »kultakaudella», joka juuri oli kangastellut ihanteena kansallisesti ajattelevien ja tuntevien kriitikkojen ja yleisön mielessä.

Yleisö ei kuitenkaan yhtä helposti kuin kriitikot omaksunut Sallista Gallen-Kallelan perilliseksi tai Enckellin vertaiseksi, ja näiden asenteiden muuttamiseksi pian miltei koko arvostelijakunta ryhtyi innokkaasti tekemään valistustyötä aina Frosterusta myöten, joka ei suinkaan ollut niin yksipuolinen kuin hänen silloinen ja myöhempikin maineensa. Sallisen maalaukseen verrattuna hyväksyttiin helpommin se nuorta taiteilijapolvea yhdistänyt Cézannen ja »lievennetyn» kubismin vaikutus, joka 1913–1914 alkoi voimakkaasti eheyttää Suomen taiteen kuvaa – kansalliseen ja äärimmäisyyksiä karttavaan suuntaan. Näin ainakin kriitikot tuntuivat yleensä mielellään asian ilmaisseen tulkitessaan uuden nousukauden tunnusmerkkejä, vaikka taiteemme yhteydet kansainväliseen ajantyyliin olivat tässä uudessa murrosvaiheessa oikeastaan tuoreemmat ja läheisemmät kuin puhtaan paletin kaudella.

Myöhemässä kirjallisuudessa koko puhtaan paletin merkitystä on pyritty vähättelemään. Wennervirta sivuuttaa sen Suomen taide-teoksessaan (1927) Frosteruksen, »silloisen ajan johtavan taidekriitikon», nostattamana taisteluna joka »tuskin enää kiinnittää mieltämme», joka »ei meillä johtanut mainittaviin tuloksiin» ja josta jo muutaman vuoden kuluttua järjestäydyttiin uudelle pohjalle. Enckell

perusti Septemin, joka lähestyi ranskalaisten Denis'n, Bonnardin, Rousselin ja Guérinin koulua ja joutui näin »edustamaan puolittain kosmopoliittista suuntaa, tavallaan jatkoa Edelfeltin ja Berndtsonin piirin traditioille». Ryhmän välitön vaikutus oli Wennervirran mukaan vähäinen. Hän huomautti kuitenkin erityisesti »siitä tuesta jota ryhmä antoi eräiden nuorten taiteilijain pyrkimyksille ottamalla heitä mukaan näyttelyihinsä». Kun otetaan huomioon, että nämä kutsutut nuoret olivat pääasiassa Salliseen liittyneitä ja 1916 Marraskuun ryhmäksi järjestyneitä taiteilijoita – 1914 Collin, 1915 Cawén, Ekelund, Rosenberg, Sallinen ja Åström – ei Wennervirralla todella näytä olleen paljon Septemin omaksi ansioksi kirjattavaa. Vieläpä hän, kiitettyään Marraskuun ryhmään liittyneiden taiteilijain tervettä realistista vaistoa siitä, että »taiteemme on säästynyt niiltä hurjilta kokeiluilta, jotka ovat järkyttäneet vuosisatojen aikana vaikiintuneita käsityksiä taiteen tarkoitusperistä», sanoi ryhmän »jatkavan taiteemme 1830-luvulta ja miksei vanhemmiltakin ajoilta periytyviä kansallisia traditioita, jotka valomaalausvuoden 1910 vaiheilla oli katkaissut». ⁶ Näissä lausunnoissa kuvastuu vielä käyty »valtataistelu» ja »voittajan» näkökulma.

Okkonen liitti Suomen taiteen historiansa toisessa painoksessa (1955) Septemin lähinnä Renoir'n »traditionaaliseen värihienostukseen ja hieman sovinnaiseen idealismiin», joka »löysi vastakaikua ryhmän nuorissakin, merkillisesti taltuttaen ja pehmentäen heidän varhaisia uudistusharrastuksiaan». Hän arvioi ryhmän merkityksen lähinnä »pinnalliskoristeelliseksi ja estetisoivaksi», kun sen sijaan »ajan syvemmät virrat kulkivat toisaalla», missä »kansan Kullervo-mieli etsi oikeuttaan ja vapautumistaan». Okkosen mukaan ekspressionismi omaksuttiin nuorten radikaalien joukossa eräänlaisena tunnesuuntauksena, jonka seurauksena oli »voimakas itsetehostus ja vaistomainen persoonallinen ja kansallinen sävy». ⁷

Vasta viime aikoina on pyritty vapautumaan näiden ryhmien tai, kuten myöskin sanotaan, septemiläisyyden ja marraskuulaisuuden kaavamaisesta tulkinnasta suunnilleen

epätasaiseksi kaksintaisteluksi. Aimo Reitala on 1967 ilmestyneessä Westerholm-tutkielmassaan maininnut muutamia niistä lukemattomista avoimista kysymyksistä, jotka tässä käsiteltävän taiteen murroskauden ajalta ovat tutkimatta, ja niihin liittyvistä nimityksistä, jotka jatkuvasti kuuluvat »taidehistoriamme epämääräisten käsitteiden varastoon».⁶ Myös Taide vapautuu 1908–1920 -näyttely Ateneumissa 1967 antoi virikkeitä uudelleenarviointeihin. Aune Lindström ni-

mitti tämän näyttelyn luettelon esipuheessa totuttua jaottelua septemiläiseen »ranskalaiseen väritaitteeseen» ja marraskuulaiseen »kansallisluontoiseen ekspressionismiin» liioitelluksi ja tahallisen yksinkertaistavaksi. Salme Sarajas-Korte on kahdessa 1969 ja 1970 ilmestyneessä tutkielmassa käsitellyt muun muassa kubismin tuloa Suomeen.⁹ Näistä lähtökohdista olisi jatkettava ja pyrittävä tämän taiteemme vaiheen tiiviimpään ja täyteläisempään selvittämiseen.

Lähdeviitteet

6. Murroskauden vaikutuksia

¹ Mm. Kilpi 1917, s. 69 seur.

² Työväenlehdillä ja ns. maaseutulehdistöllä oli tähän aikaan harvoin käytettävänään alaa tuntevia kriitikkoja.

³ H. T-t, Höstutställning IV. De Unga. DT 24.11.1912.

⁴ Helsingin 12:sta tämän ajan johtavasta kuvataidekriitikosta oli 5 yliopistollisen taidehistorian koulutuksen saanutta, 3 arkkitehtiä, 2 kirjailija-toimittajaa ja 2 taiteilijaa.

⁵ L. W., Septemin näyttely III. US 14.4.1915.

⁶ Wennervirta 1927, s. 604–608.

⁷ Okkonen 1955, s. 651–652.

⁸ Reitala 1967, s. 248–250.

⁹ Sarajas-Korte, Kubismi - radikalismia vai klassismia. Kubismin käsityksestä Suomessa 1910-luvulla. Ateneumin Taidemuseo. Museojulkaisu 1969, s. 2–16; sama, Kandinsky ja Suomi. I. 1906–1914. Ateneumin Taidemuseo. Museojulkaisu 1970, s. 2–14.

	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914	1915
Aalto, Ilmari s. 1891									ek s		k s ¹	
Alanco, Uno s. 1878					eks					y	s ²	y s
Blomstedt, Väinö s. 1871	k					a						
Carlstedt, Mikko 1892								yo	eks	eks	y k s ¹	s
Cawén, Alvar s. 1886							ek y s	s		s	s ²	rk k
Collin, Marcus s. 1882				ek k s	tj		s			rk s	s ²	y k y
Ekelund, Ragnar s. 1892								yo		ek yk ys	k s ¹	yrkk yy s
Enckell, Magnus s. 1870										r	r	r
Engberg, Gabriel s. 1872	k		k s	s								
Favén, Antti s. 1882												
Finch, A. W. s. 1854												
Gallen-Kallela s. 1865	rk Wen Fäné u	Bresden u	Berlini u	y Unkari y Vri	Unkari y Vri	Unkari y Vri	y y m as	yy			Engl. y u	Engl. u s ²
Halonon, Pekka s. 1865						ya	y s	yy s	y	y s	y y	y
Heiska, Jonas s. 1873		ek k	k s	k s	k s	k s	k s	k s				
Hämäläinen, Väinö s. 1876												
Juvela, Lennu s. 1886												
Kuutola, Kalle s. 1886												
Kymäläinen, Emil s. 1890												
Laurén, Per-Åke s. 1879												
Lehtinen, Urho c. 1885	Tku	Tku										
Lindfors, Anton s. 1890												
Lydén, Edvin s. 1879	k	k										
Lönner, William s. 1887												
Löytänä, Kalle s. 1887												
Makkonen, Arvo s. 1894												
Matson, Alex s. 1888												
Meriläinen, Kosti s. 1886												
Munsterhjelm, Ali s. 1873												
Muusari, Onni s. 1890												
Mäkelä, Juho s. 1885												
Oinonen, Mikko s. 1883												
Ollila, Yrjö s. 1887												
Paatela, Oskari s. 1888												
Pettersson, Jonas s. 1887												
Rapp, Alex s. 1869	k	k	k s	k s	k s	k s	k s	k s	k s	k s	k s	k s ¹
Rautala, Emil s. 1883												
Rissanen, Juho s. 1873	k		m					yyy				
Rosenberg, Valle s. 1891												
Ruokokoski, Jalmari s. 1886												
Sallinen, T. K. s. 1879												
Salokivi, Santeri s. 1886												
Schauman, Sigrid s. 1877												
Schjerfbeck, Helene s. 1862												
Simberg, Hugo s. 1873												
Sjöström, Vilho s. 1873	k											
Snellman, Eero s. 1890												
Tandefelt, Heikki s. 1882												
Thesleff, Ellen s. 1869												
Thomé, Verner s. 1878												
Ungern, Ragnar s. 1885	yo											
Wirtanen, Kaapo s. 1886												
Åström, Werner s. 1885												

	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914	
HBL	TIKKANEN		TOLLET			STRENGELL		TOLLET		WASASTJERNA		
NPr (DP 1914-)	STRENGELL			FROSTERUS				S. TANDEFELT		HAARTMAN		
DT (1912-1914)	H. TANDEFELT											
F. TIDSKRIFT	AHRENBORG	TOLLET		FROSTERUS								
EUTERPE (1902-1905)	STRENGELL & FROSTERUS											
(NYA) ARGUS (1908-)					STRENGELL & FROSTERUS							
US	KASIMIR LEINO						OKKONEN		WENNERVIRTA			
HS	EDVARD RICHTER											
SK							WENNERVIRTA					
VALVOJA	●HMAN		STJERNSCHANTZ				LINDSTRÖM					
AIKA (1907-)					LINDSTRÖM			WENNERVIRTA				

Kuvataidearvostelijain merkittävimmät vakinaisluontoiset toimikaudet Helsingin sanoma- ja aikakauslehdissä 1904-1914.

Taiteilijain opiskelu, osallistuminen näyttelyihin ja oleskelu ulkomailla 1904-1914.

Merkkien selitys

- Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulu, Helsinki (oppilas)
- Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulu, Turku, Viipuri (oppilas)
- Taideteollisuuskeskuskoulu (oppilas)
- Helsingin yliopiston piirustussali (oppilas)
- tj Suomen Taiteilijaseuran jäsen
- ek Teoksia ensi kerran näyttelyssä
- yo Ylioppilas
- s Suomen taiteilijain näyttely (teoksia mukana)
- k Suomen Taideyhdistyksen vuosinäyttely (teoksia mukana)
- y Yksityisnäyttely
- r Ryhmänäyttely (osanotto jäsenenä)
- rk Ryhmänäyttely (osanotto kutsuttuna)
- a Pariisin syysalonki, Salon d'automne (teoksia mukana)
- m Muu yhteisnäyttely (salonki) Pariisissa (teoksia mukana)
- u Ulkomainen näyttely (teoksia mukana)

- oleskelu ulkomailla:
- ||||| Ranska
- \\\\\\\\ Italia
- ////// Saksa
- ==== Tanska
-))))) Ruotsi
- ~~~~ Muu maa

Lähde- ja kirjallisuusluettelo

Painamattomat lähteet

Kirjeet

- Bror Bertel Alanco – Uno Alanco, Anna Räsäsen perikunta, Espoo.
Uno Alanco – Bror Bertel Alanco, Anna Räsäsen perikunta, Espoo.
– Magnus Enckell, HYK.
– J. W. Kemp, Anna Räsäsen perikunta, Espoo.
Eliel Aspelin-Haapkylä – Akseli Gallen-Kallela, GKM.
Etienne Avenard – A. W. Finch, HYK.
– Magnus Enckell, HYK.
Maurice Denis – Magnus Enckell, HYK.
– A. W. Finch, Ateneumin Taidemuseo.
Magnus Enckell – Uno Alanco, Anna Räsäsen perikunta, Espoo.
– Aino Allén (sisar), HYK.
– Alexandra Enckell (äiti), HYK.
– Emmy Frosterus, ÅAB.
– Sigurd Frosterus, ÅAB.
– Signe Tandefelt, Claus Tandefelt, Helsinki.
– Verner Thomé, ÅAB.
– J. J. Tikkanen, HYK.
A. W. Finch – Magnus Enckell, HYK.
Sigurd Frosterus – Emmy Frosterus, ÅAB, Johanna Weckman, Helsinki.
– Gustaf Strengell, ÅAB, Johanna Weckman, Helsinki.
Akseli Gallen-Kallela – Magnus Enckell, HYK.
– Pekka Halonen, GKM.
– Johannes Öhqvist, HYK.
Wentzel Hagelstam – Uno Alanco, Anna Räsäsen perikunta, Espoo.
– Akseli Gallen-Kallela, GKM.
Pekka Halonen – Akseli Gallen-Kallela, GKM.
Erich Heckel – Akseli Gallen-Kallela, GKM.
Henri Matisse – Magnus Enckell, HYK.
Emil Nolde – Akseli Gallen-Kallela, GKM.
Emil Richter – Akseli Gallen-Kallela, GKM.
Théo van Rysselberghe – Magnus Enckell, HYK.
– A. W. Finch, HYK.
Sigrid Schauman – Uno Alanco, Anna Räsäsen perikunta, Espoo.
Karl Schmidt-Rottluff – Akseli Gallen-Kallela, GKM.
Paul Signac – A. W. Finch, Ateneumin Taidemuseo.
Gösta Stenman – Juho Mäkelä, Signe Mäkelä, Oulu.
Torsten Stjernschantz – Felix Nylund, Å
Gustaf Strengell – Uno Alanco, Anna Räsäsen perikunta, Espoo.

- Sigurd Frosterus, ÅAB.
Heikki Tandefelt – Signe Tandefelt, Claus Tandefelt, Helsinki.
Ellen Thesleff – Magnus Enckell, HYK.
Verner Thomé – Magnus Enckell, HYK, ÅAB.

Muut

- Die Brücke, jäsenluettelo, puupiirros, GKM.
Sigurd Frosterus: Magnus Enckell, tutkielman käsikirjotus, ÅAB.
Akseli Gallen-Kallelan luonnoskirjat, Pirkko Gallen-Kallela, Helsinki.
Markku Lahti, Gordon Craig ja puupiirros. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto 1971.
Suomen Taiteilijaseuran pöytäkirjat 1907–1914. Suomen Taiteilijaseura, Helsinki.

Lähdeviitteissä mainittujen suullisten tietojen antajat: taidemaalarit Mikko Oinonen (†), Lyyli Ollila (†) ja Werner Åström, fil. maisteri Olavi Šovijärvi, Jyväskylä.

Käytetyt lyhennykset

- GKM = Gallen-Kallelan museo, Leppävaara, Espoo.
HYK = Helsingin Yliopiston kirjasto.
ÅAB = Åbo Akademis bibliotek.

Painetut lähteet

Teokset sekä valikoima sanoma- ja aikakauslehdissä julkaistuja tutkielmia, taidearvostelujaja muita artikkeleita.

- Ahtela, H.: Helena Schjerfbeck. Porvoo 1951.
– Helena Schjerfbeck, Helsingfors 1953.
Apollinaire, Guillaume: Les Peintres cubistes. Paris 1913.
Appelberg, Hanna & Eilif: Helene Schjerfbeck. Helsinki 1949.
Arkin, D. ja Chvojnuk, I.: Samtida konst i Ryssland. Malmö 1930.
Arnold, Armin: Die Literatur des Expressionismus. Stuttgart 1966.
Aspelin-Haapkylä, Eliel: Muoto- ja muistikuvia I-III. Helsinki 1911–1914.
– A. Gallen-Kallela Afrikassa. Otteita kirjeistä. Aika 1909, s. 623–626.
Bahr, Herman: Expressionismus. München 1920.
Barr, Alfred H. Jr.: Matisse – His Art and his Public. New York 1951.
Bell, Clive: Art. London 1914.

- Brunius, August: Ung svensk målarkonst. Kunstbladet 1909.
- De Unga, funderingar och värderingar. Svenska Dagbladet 29. 11. 1911.
 - 1909 års män. Kunst og Kultur 1911.
 - Den stora expressionistutställningen. Svenska Dagbladet 7. 7. 1912.
 - De åtta. Svenska Dagbladet 2. 6. 1912.
 - Svensk konst just nu. Svenska Dagbladets skriftserie nr 3. Stockholm 1912.
 - Svensk och norsk expressionism. Kunst og Kultur 1912.
 - Den nyaste målarkonsten i Finland. Konst och Konstnärer 5/1912. Myös: Hbl 10. 5. 1912.
 - Färg och form. Stockholm 1913.
- Buchheim, Lothar-Günther: Die Künstlergemeinschaft Brücke. Feldafing 1956.
- Der Blaue Reiter und die Neue Künstlervereinigung. München 1959.
- Bäcksbäcka, L.: J. Ruokokoski. Nuoruudentyöt. Helsinki 1943.
- J. Ruokokoski. Boheemi-Taituritaiteilija. Helsinki 1944.
 - Ellen Thesleff. Helsingfors 1955.
 - T. K. Sallinen. Helsingfors-Helsinki 1960.
 - Ragnar Ekelund. En studie över stilutvecklingen i hans måleri 1913-1920. Helsingfors 1961.
- Castrén, Gunnar: Humanister och humaniora. Helsingfors 1958.
- Chaumeil, L.: Van Dongen, Paris 1967.
- Coquiou, G.: Les Indépendents (1884-1920). Paris 1920.
- Denecke, Chr.: Die Farbe im Expressionismus. 1955.
- Denis, Maurice: Théories, du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique. Paris 1920.
- Sérusier, sa vie, son oeuvre. Paris 1943.
- Deshairs, Léon: Impressionister och neoimpressionister I-III. Euterpe 5, 7, 8/1904.
- Desvallières, Georges: L'art Finlandais au Salon d'Automne. La Grande Revue 52/1908, s. 397-401.
- Diehl, Gaston: The Moderns. A Treasury of Painting throughout the World. Milano s.a.
- Dorival, Bernard: Les Etapes de la Peinture française I-III. Paris 1943-1946.
- Duthuit, G.: Les Fauves. Genève 1949.
- Eddy, Arthur Jerome: Cubists and Post-Impressionism. Chicago 1914.
- Edvard Munch som vi kjente ham. Oslo 1946.
- Elmgren-Heinonen, Tuomi: Wilho Sjöström. Muistikuvia taipaleen varrelta. Porvoo 1943.
- Eichner, Johannes: Kandinsky und Gabriele Münter. Ursprünge moderner Kunst. München 1957.
- Encyclopedia of Painting. New York 1955.
- Fechter, Paul: Der Expressionismus. München 1914.
- Finch, Alfred William: Georges Seurat och den neoimpressionistiska tekniken. Euterpe 24/1902, s. 1-4.
- Finska Konstföreningens Matrikel - Suomen Taideyhdistyksen Kertomus. Helsingfors - Helsinki 1905-1915.
- Fischer, Otto: Das neue Bild. München 1912.
- Fosca, François: M. Denis et son oeuvre. Paris 1924.
- Frosterus, Sigurd: Om den moderna konsten. Euterpe 18/1903
- & Gustaf Strengell: Arkitektur, stridskrift. Helsingfors 1904.
 - Henry van de Velde. Euterpe 7-8/1905.
 - Vår arkitektur. Euterpe 7-8/1905.
 - Vår arkitektur. Euterpe 15-16/1905.
 - Framtidskonst. Euterpe 43-46/1905.
 - De finska konstnärernas 16:de utställning. Finsk Tidskrift II/1906, s. 426-431.
 - Konstöfversikt. Finsk Tidskrift II/1907, s. 424-431.
 - Höstsalongen NPr 18.10.1908.
 - Fransk skola för finska målare (genmäle till hr E. Järnefelt). Argus 21/1908. Suomennoksena: Päivä 42/1908.
 - Ljusbilderiet. Finsk Tidskrift I/1909, s. 204-223.
 - Den Young-Helmholtz'ska färghypotesen och dess betydelse för konsten I. Finsk Tidskrift I/1909, s. 382-403.
 - Konstöfversikt. Nya Argus 1/1912.
 - Höstutställningen. Konst, nummer utgiven av Tiden, 1913.
 - Grupputställningen i Ateneum. I-III Hbl 15. 3., 21. 3. ja 23. 3. 1913. Myös: Frosterus 1917 (1) s. 218-234.
 - Septem. Nya Argus 6/1914. Myös: Frosterus 1917 (1) s. 235-244.
 - Från höstens måleriutställningar. Nya Argus 23/1914. Myös: Frosterus 1917 (1), s. 245-259.
 - Solljus och slagskugga. Ur hemlandets konstkrönika. Helsingfors 1917 (1).
 - Regnbågsfärgernas scgertåg. Helsingfors 1917 (2).
 - Färgproblemet i måleriet I. Helsingfors 1920.
 - Gustaf Strengell 30. 5. 1878/22.8.1937. Helsingfors 1937.
 - Gustaf Strengell, minnesteckning. Svenska Tekniska Vetenskapsakademiens i Finland Förhandlingar. Helsingfors 1938.
- Gabriels, A. (Haartman, Axel): Victor Westerholm. Helsingfors 1918.
- Gadolin, Håkan: Einar Ilmoni. Porvoo 1953.
- Gallen-Kallela, Akseli: Kallela-kirja. Porvoo 1955.
- Gallen-Kallela, Kirsti: Isäni Akseli Gallen-Kallela I-II. Porvoo 1964-1965.
- Gallen-Kallelan 60-vuotisjuhlajulkaisu. Kalevala-Seuran vuosikirja 5. Porvoo 1925.
- Gallen-Kallelan muisto. Kalevala-Seuran vuosikirja 12. Porvoo 1932.
- Gauguin, Pola: Edvard Munch. Stockholm 1947.
- Gleizes, Albert ja Metzinger, Jean: Du Cubisme. Paris 1912.
- Gray, Camilla: The Great Experiment: Russian Art 1863-1922. London 1962.
- Grohmann, Will: Wassily Kandinsky. Köln 1958.
- Grünwald, Isaac: Den nya renessansen inom konsten. Stockholm 1918.
- Matisse och expressionismen. Stockholm 1944.
 - (suom. E. J. Vehmas) Matisse. Helsinki 1946.
- Haartman, Axel: Konstföreningen i Åbo. En redogörelse för föreningens verksamhet 1891-1916. Åbo 1916.
- Hagelstam, Wentzel: A. W. Finch. Ateneum 1902, s. 258-266.
- Hahl, Nils-Gustaf: Gustaf Strengell. Nya Argus 11/1938.
- Magnus Enckells liv och konst intill färggenombrottet 1908. (Förteckning över M. E:s verk 1884-1908.) Om konst och konstindustri s. 9-55, 271-280. Helsingfors 1943.
 - Akseli Gallen-Kallela. Om konst och konstindustri, s. 56-90. Helsingfors 1943.
 - Salling Stenman. Finländsk konst. Helsingfors 1932.
- Hakkila, Esko: Mikko Oinonen.
- Haskell, L.: Diaghileff, his artistic and private life. London 1936.

- Hausenstein, W.: Die bildende Kunst der Gegenwart. Stuttgart-Berlin 1914.
- Hedberg, Tor: Nya riktningar inom fransk målarkonst I-II. Svenska Dagbladet 24.5. ja 27.5.1909.
- Ett Decennium II. Konst. Stockholm 1912.
- Hellaakoski, Aaro: T. K. Sallinen. Hämeenlinna 1921.
- Hess, Walter: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei. Hamburg 1956.
- Hildebrandt, Hans: Der Expressionismus in der Malerei. Stuttgart und Berlin 1919.
- Hintze, Bertel: Sallinen - ett omstritt konstnärnamn. Vekokjournalen 83/1920.
- Sallinen. Nya Argus 2/1923.
 - Sallinen. Modernt måleri i Finland. Konstkultur 1926.
 - Valle Rosenberg. Konstnärsgillet Julalbum 1925.
 - Magnus Enckell. Ord och Bild 9/1927, s. 535-550.
 - Modern konst 1900-talet. Helsingfors 1930.
 - Albert Edelfelt I-III. Helsingfors 1942-1944.
 - Albert Edelfelt. Helsinki 1953.
 - A.W. Finch som nyimpressionistisk målare. Ateneumin Taidemuseo, museojulkaisu 1-2/1966.
- Hodin, J.P.: Isaac Grünewald. Stockholm 1949.
- Edvard Munch. Stockholm 1948.
- Huyghe, René: Les Contemporains. Paris 1949.
- Johansson, Gotthard: Kritik. Stockholm 1941.
- Josephson, Ragnar: Konstverkets födelse. Stockholm 1941.
- Expressionismen i svensk konst. Vår tids konst och diktning i Skandinavien. Köpenhamn 1948.
- Järnefelt, Eero: Sananen h:ra S. Frosterukselle. Päivä 41/1908. Ruotsinnos: En debatt om våra yngre målare (till hr. S. Frosterus). Nya Argus 21/1908.
- Våra målare och den franska skolan. Nya Argus 22/1908.
 - Ranskalaisen taiteen suhtautumisesta Suomen taiteeseen. Päivä 45/1908.
- Kandinsky, Wassily: Über die Geistige in der Kunst. München 1912.
- Kandinsky 1901-1913. Autobiographie. Berlin 1913.
 - (ja Marc, Franz, julk.): Der blaue Reiter. München 1912. Sisältää mm. Kandinsky: Über die Formfrage.
- Kilpi, Volter: Nykyaikaisista taidepyrinnöistä. Valvoja 1905.
- Katsaus arvosteluoloihimme. Valvoja 1916.
 - Marcus Collin. Vaikutelmia ja mietteitä Stenmanin Taidesalongin erikoisnäyttelyn johdosta. Valvoja 1917.
 - Kansallista itsetutkistelua. Helsinki 1917.
- Klemetti, Heikki: T. K. Sallinen. Stenmans Konstrevy 1920.
- Kojo, Viljo: T. K. Sallinen. Kevättervehdys 1916.
- Taiteesta ja taidenäyttelyistä. Maailma 1918.
 - Taiteen arvosteleminen. Maailma 1919.
 - Suruttomain seurakunta. Hämeenlinna 1921.
 - Ennen Sallista. Taide 2/1960.
- Krohn, Alf: Suomalaisia taiteilijaryhmiä II. Marraskuun ryhmä. Suomen Taide, vuosikirja 1954-1955, s. 7-24. Porvoo 1956.
- Krohn, Eino: Gösta Stenman. Löytöretkeilijä taiteen maailmassa. Porvoo 1970.
- Kroon, John: Samtida konst i Finland. Malmö 1932.
- Kruskopf, Erik: Edvard Munch och Finland. Svenska Litteratursällskapets i Finland Historiska och litteraturhistoriska studier nr 43. Helsingfors 1968.
- Lagerkvist, Pär: Ordkonst och bildkonst. Om modern skönlitteraturs dekadans - Om den moderna konstens vitalitet. Förord av August Brunius. Stockholm 1913.
- En bok om kubismen. En anmälan med randanteckningar. Svenska Dagbladet 16.8.1913.
- Laitinen, Kai: Suomen kirjallisuus 1917-1967. Keuruu 1967.
- Landsberger, F.: Impressionismus und Expressionismus. Leipzig 1919.
- Laurin, Carl G.: Nordisk konst IV. Sveriges och Finlands konst från 1889 till 1926. Stockholm 1926.
- Leeper, Janet: Edward Gordon Craig. London 1948.
- Lemmen, Georges: A. W. Finch. Art et Décoration 1898.
- Levertin, Anna: Humoristernas salong (independenttien näyttely Pariisissa). Argus 1910, s. 99.
- Höstsalongen (i Paris). Nya Argus 1/1914.
- Lilja, Gösta: Det moderna måleriet i svensk kritik 1905-1914. Malmö 1955.
- Svenskt måleri under 1900-talet. Stockholm 1968.
- Lilja, Jenny: Runoilija ja eksistenssi. Jyväskylän Studies in the Arts 5. Joensuu 1972.
- Lindström, Aune: Pekka Halonen, elämä ja teokset. Porvoo 1957.
- Lyden, Edwin: Kappale Turun taide-elämää. Maailma 1919.
- Madsen, H.: Dansk Malerkunst gennem de sidste 40 Aar. København 1934.
- Från symbolism till surrealism. Stockholm 1939.
- Malevitch, Kasimir: Suprematismus - Die gegenstandslose Welt. Köln 1962. (Einführung von Werner Haftmann.)
- Maret, t.: Les peintres luministes - l'art en Belgique. Bruxelles 1944.
- Théo van Rysselberghe. Bruxelles 1950.
- Markov, Vladimir: Russian futurism. London 1969.
- Matisse, Henri: Notes d'un peintre. La Grande Revue 1908, s. 731-745 (deutsche Übersetzung: Kunst und Künstler VII (1909) s. 335-347).
- Mauclair, Camille: Sana uusimmasta maalaustaiteesta. Aika 1912, s. 135-136.
- Maus, Madeleine Octave: Trente années de lutte pour l'art 1884-1914. Bruxelles 1926.
- Moltesen, E.: J. F. Willumsen. Introduktion till hans Kunst. København 1923.
- Moselius, Carl David: Impressionism och expressionism. Dagens Nyheter 20.3.1911 (suomennos: HS 2.4. ja 5.4.1911.)
- Svenskarna och expressionismen. Dagens Nyheter 5.5.1911.
 - Morgondagens svenska konst. Vad vi unga tänka, hoppas och tro. Stockholms Dagblad 17.12.1911.
 - Svensk genombrottskonst. Ord och Bild 1915.
- Muller, J.-E.: Le fauvisme. 1956.
- Munch Edvard: Edvard Munchs brev. Familien. Et utvalg ved Inger Munch. Munch-museets skrifter 1. Oslo 1949.
- Munck, Marita: Irisfabriken och Sparres möbelkonst. Osma 1960-1961, s. 88-114.
- Mustelin, Olof: Euterpe. Tidskriften och kretsen kring den. En kulturhistorisk skildring. Svenska Litteratursällskapets i Finland skriftserie nr 398. Åbo 1963.
- Myers, Bernard S. (ed.): Mc Grew-Hill dictionary of art. New York 1969.
- Das Neue Bild. Herausgegeben von Neu Künstlervereiningung. München 1912.
- Niinivaara, Seppo: Gustaf Strengell museomiehenä. Kubistisen muutokuvan fasetteja. Suomen Taideteollisuusyhdistys, vuosikirja, s. 34-40. Helsinki 1967.

- Oinonen, Mikko: Piirteitä elämästäni. Nuori Karjala 12/1910.
- Okkonen, Onni: Eräs suunta uusimmassa ranskalaisessa maalauksessa. US 12.5.1911.
- Suomen maalaajain ensimmäisen vapaanäyttelyn johdosta. US 7.10.1911.
 - Taidekatsaus. Otava 1912, s. 218-223.
 - Uusimpia virtauksia maalaustaiteessa. Uusi Aura 14.2.1913.
 - Juho Rissanen. Porvoo 1927.
 - Suomen taiteen historia I-II. Porvoo 1945.
 - Akseli Gallen-Kallela. Elämä ja taide. Porvoo 1949.
 - Suomen taiteen historia. Porvoo 1955.
 - T. K. Sallinen. Ateneumin Taidemuseo. Museojulkaisu 1/1958.
- Osborne, H.: The Oxford Companion to Art. Oxford 1970.
- Palme, Carl: Konstens karyatider. Halmstad 1950.
- Pauli, Georg: Konstnärlif och om konst. Stockholm 1913.
- I Paris, nya konstens källa. Stockholm 1915.
- Paulsson, Gregor: Kritik och program. Ett urval uppsatser, tidningsartiklar och föredrag. Stöckholm 1949.
- Petterson, Lars: Ellen Thesleff. Piirteitä oleskelusta ja työskentelystä Ruovedellä. Taidemaalareita Ruovedellä. Ruoveden Muistojulkaisusarja II/1955 s. 28-43. Kangasala 1955.
- Ludvig Wennervirta in memoriam. Suomen Taide, vuosikirja 1958-1959 s. 7-11. Porvoo 1959.
- Pevsner, Nicolaus: Pioneers of Modern Design. Norwich 1970.
- Poore, H.R.: The New Tendency in Art - Postimpressionism, Cubism, Futurism. New York 1913.
- Puokka, Jaakko: Magnus Enckell, ihminen ja taiteilija. Helsinki 1949.
- Puro, Weikko: Helsingin taidenäyttelyt, »Suomen taiteilijain näyttely 2». Turun Sanomat 2.12. ja 11.12.1914.
- Pinellan punainen huone. Varsinais-Suomen Maakuntakirja I. Turku 1928.
- Raphael, M.: Von Monet bis Picasso. München 1913.
- Raynal, Maurice: Anthologie de la Peinture en France de 1906 à nos jours. Paris 1927.
- Modern Painting. Lausanne 1956.
- Reitala, Aimo: Victor Westerholm. Porvoo 1967.
- Rewald, John: Post-impressionism from van Gogh to Gauguin. New York 1956.
- Ringbom, Lars-Ivar: T. Sallinen och Marcus Collin som expressionister. Tidskrift för konstvetenskap 26/1947.
- Rinne, Antero: Emil Rautala. Varsinais-Suomen Maakuntakirja II. Turku 1929.
- Edwin Lydén. Varsinais-Suomen Maakuntakirja III. Turku 1929.
- Romdahl, Axel L.: John Sten. Sveriges allmänna konstförenings publikation LIX. Stockholm 1950.
- Roosval, Johnny: De unge. Konst och Konstnärer 1910.
- Ruin, Hans: Nutidskonst i psykologisk belysning. Helsingfors 1923.
- I konstens brännspegel. Malmö 1949.
- Rusén, Erik: En svensk kubist (John Sten). Svenska Dagbladet 23.3.1913.
- Saarikivi, Sakari: Hugo Simberg. Elämä ja tuotanto. Porvoo 1948.
- Suomalaisia taiteilijaryhmiä I. Septem. Suomen Taide, vuosikirja 1953-1954, s. 22-39. Porvoo 1955.
- Sallinen. Suomen modernin maalaustaiteen tienraivaaja. Helsinki 1960.
- Salla, Irja: Isä ja minä. Helsinki 1957.
- Salmon, André: L'art vivant. Paris 1920.
- Sandblad, Nils Gösta: Anders Trulson. En studie i sekel-skiftets svenska måleri. Lund 1944.
- Nordisk sekelskifte. Tidens konsthistoria III, s. 463-535. Stockholm 1950.
- Sarajas-Korte, Salme: Taisteleva ekspressionismi. Suomen Taide, vuosikirja 1958-1959, s. 58-88. Porvoo 1959.
- Suomen varhaissymbolismi ja sen lähteet. Helsinki 1966.
 - Symbolismista abstraktiin taiteeseen. Taide 3/1966.
 - Kubismi - radikalismia vai klassismia. Kubismin käsituksesta Suomessa 1910-luvulla. Ateneumin Taidemuseo. Museojulkaisu 1969, s. 2-16.
 - Kandinsky ja Suomi I. 1906-1914. Ateneumin Taidemuseo. Museojulkaisu 1970, s. 2-14.
- Savolainen, Leena: Ilmari Aallon taiteen alkuvaiheita. Ateneumin Taidemuseo. Museojulkaisu 1-2/1967, s. 16-23.
- Sérusier, Paul: ABC de la peinture. Paris 1921.
- Signac, Paul: D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme. Paris 1899. Nouvelle édition 1911.
- Sihtola, Risto: A. W. Finch, maalari, graafikko, keraamikko. Suomen Taide, vuosikirja 1945, s. 35-56. Porvoo 1945.
- A.W. Finch (1854-1930). Suomen Taide, vuosikirja 1953-1954, s. 62-71. Porvoo 1955.
- Simelius, Auk.: Mikko Oinonen. Otava 1913. 303-305.
- Simonsson, Birger: Matisse och hans lärarskap. Svenska Dagbladet 10.3.1910.
- Sirén, Osvald: Primitiv och modern konst. Ord och Bild 1915.
- Stenersen, Rolf: Edvard Munch. Turku 1945.
- Stenman, Gösta: Vårutställningen: en god afslutning på konstsäsongen. DT 28.4.1912.
- Mästare och imitatörer. Stockholm 1937.
 - Företalet till Sallinsens utställningskatalog i Stenmans konstsalong. Stockholm 1929.
- Strengell, Gustaf: Nya skönhetsvärden. Ateneum 1901, s. 431-438.
- Det nationella i vår dekorativa konst. Euterpe 5/1903.
 - Finsk konst. Euterpe 22/1903.
 - & Sigurd Frosterus: Arkitektur, stridskrift. Helsingfors 1904.
 - Finsk konst. NPR 17. 11. 1906.
 - Konstnärernas höstutställning I. Hbl 18.10.1908.
- Suomen Taideyhdistyksen kertomus - Finska Konstföreningens Matrikel. Helsinki-Helsingfors 1905-1915.
- Swane, Leo: Matisse. Stockholm 1944.
- Malerkunsten. Vår tids konst och diktning i Skandinavien. Köbenhavn 1948.
- Svensk konstkrönika under 100 år. Red. av Ragnar Josephson. Stockholm 1944.
- Söderberg, Rolf: Den svenska konsten under 1900-talet. Stockholm 1955.
- Tandefelt, Heikki: Grupputställningen i Ateneum II. DT 3.4.1912.
- De tyska modernisternas utställning: DT 15.2.1914.
 - Syysnäyttely. US 16.10.1914.
 - Syysalonki (Suomen taiteilijain näyttely II) I-IV. US 17.11., 10.12., 13.12. ja 17.12.1914.
 - Hyvät ja huonot taiteilijat. Helsinki 1915.

- Suomalaisia taiteilijoita. Kirjailijain ja taiteilijain joulukirja 1917.
- Sallinen. Aamu 1919.
- Tandefelt, Signe: Höstutställningen. NPr 28.10.1913.
- Kubistutställning i Salon Strindberg. NPr 3.3.1914.
- Thiis, Jens: Norske Malere og Billedhuggere II. Bergen 1907.
- Den internationella konstutställningen i Köln. Kunst og Kultur 1911-1912, s. 234-237.
- Betragtninger og karakteristiker av moderne fransk maleri. Kunst og Kultur 1912-1913, s. 1-46.
- Nordisk konst idag. Kristiania 1923.
- August Brunius. En stor svensk kritiker. Svenska Dagbladet 5.5.1929.
- Edvard Munch og hans samtid. Oslo 1933.
- Tirranen, Hertta: Suomen taiteilijoita Juho Rissasesta Jussi Mäntyseen. Porvoo 1950.
- Suomen taiteilijoita Alvar Cawénista Wäinö Aaltooseen Porvoo 1955.
- Tollet, Axel Marcus: Finska Konstföreningens vårutställning. Hbl 21.5.1906.
- Vårutställning i Ateneum. Hbl 28.4.1912.
- Tolvanen, Jouko: Gallen-Kallelan taiteen aatehistoriallisia lähtökohtia. Tyrvään Sanomat 21.6.1961.
- Taidesanakirja. Helsinki 1967.
- Ullman, Sigfrid: Birger Simonsson. Stockholm 1933.
- Walden, Herwarth: Einblick in Kunst. Expressionismus Futurismus Kubismus. Berlin 1917.
- Expressionismus - Die Stilwende. Berlin 1918.
- Walden, Nell ja Schreyer, Lothar: Der Sturm. Ein Gedankenbuch an Herwarth Walden und die Künstler des Sturmkreises. Baden-Baden 1954.
- Valkonen, Olli: Kandinskyn varhaiset kosketukset Suomeen. US 10.2.1966.
- Vehmas, E.J.: T.K.Sallinen. Retrospektiivisen näyttelyn luettelo. Hameenlinnan taidemuseo 1953.
- Jälkimmäisiä Sallinen näyttelystä. Suomen Taide, vuosikirja 1957-1958, s. 68-85. Porvoo 1958.
- Sallinen taiteen alkuvaiheita. Ateneumin Taidemuseo. Museojulkaisu 1/1958, s. 15-24.
- Edvard Munchin kylpeviä miehiä. Ateneumin Taidemuseo. Museojulkaisu 1-2/1964, s. 2-9.
- Velde, Henry van de: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe. Berlin 1901.
- Kunstgewerbliche Laienpredigten. Leipzig 1902.
- Wennervirta, Ludvig: Pariisin taidenäyttelyt. Suomalainen Kansa 6.5.1911.
- Gallen-Kallelan merkitys maalaustaiteessamme. Aika 1912, s. 676-688.
- Muutamia ajatuksia nykypäivien maalaustaiteesta. Aika 1912, s. 318-322.
- Ranskan uusimman maalaustaiteen kehityksestä. Aika 1913, s. 283-288.
- Uusi taide ja taidearvostelu. Aika 1914, s. 91-97.
- Kevätkauden taidenäyttelyt. Muutamia uuden taiteemme ääri viivoja. Aika 1914, s. 257-263.
- Maalaustaide Balttilaisessa näyttelyssä. Aika 1914, s. 370-383.
- Suomen taiteilijain näyttely. Aika 1914, s. 522-533.
- Akseli Gallen-Kallela. Porvoo 1914.
- Marcus Collin. Katsaus maalaustaiteemme vaiheisiin vuosina 1900-1920. Helsinki 1925.
- Sallista tapaamassa. Suomen Kuvalehti 40/1927.
- (julk.) Suomen taide esihistoriallisesta ajasta meidän päivimme. Helsinki 1927.
- A. Gallen-Kallela muistiinpanojensa valossa. Kalevala-Seuran vuosikirja 12/1932, s. 40-62.
- Eero Järnefelt ja hänen aikansa 1863-1937. Helsinki 1950.
- Suomen Taiteilijaseura 1864-1939. Helsinki 1939.
- Wickberg, Nils Erik: Sigurd Frosterus. Arkitekten 3/1956.
- Suomen rakennustaidetta. Helsinki 1959.
- Wietek, Gerhard: Der finnische Maler Axel Gallén-Kallela als Mitglied der Brücke. Brücke-Archiv 2. Berlin 1969.
- Viherluoto, Jaani: Valle Rosenberg - yksinäinen ekspressionisti. Ateneumin Taidemuseo. Museojulkaisu 1-2/1967, s. 8-15.
- Wirtanen, Atos: Sigurd Frosterus. Nya Argus 1-2/1958.
- Sigurd Frosterus. Nordisk Tidskrift 6/1960.
- Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung. München 1908.
- Åslund, Leif: Pär Lagerkvists Ordkonst och bildkonst och det nya måleriet. Ord och Bild 1955.
- Öhqvist, Johannes: Suomen taiteen historia. Helsinki 1912.

Sanoma- ja aikakauslehdet

Kotimaiset (sulkeissa käytetyt lyhennykset):

Aamulehti, Aika, Argus, Arkitekten, Ateneum, Ateneumin Taidemuseo Museojulkaisu, Dagens Press, Dagens Tidning (DT), Euterpe, Finsk Tidskrift, Fyren, Heinolan Sanomat, Helsingforsposten, Helsingin Kaiku, Helsingin Sanomat (HS), Hufvudstadsbladet (Hbl), Konst, Kotitaide, Lahti, Maailma, Nuori Suomi, Nya Argus, Nya Pressen (NPr), Ota-va, Päivä, Stenmans Konstrevy, Suomalainen Kansa, Tammerfors Nyheter, Turun Sanomat, Tuulispää, Uusi Aura, Uusi Suometar/Uusi Suomi (US), Valvoja, Velikulta, Wiator, Wiborgs Nyheter, Wiipuri, Åbo Underrättelser (ÅU).

Ulkomaiset:

Apollon (Pietari), Arktos (Tukholma), Dagens Nyheter (Tukholma), Flamman (Tukholma), La Grande Revue (Pariisi), Konst och Konstnärer (Tukholma), Konst och Kultur (Tukholma), Kunst und Künstler (Berliini), Mir Iskusstva (Pietari), Studio (Lontoo), Sturm (Berliini), Svenska Dagbladet (Tukholma), Tidskrift för konstveterenskap (Tukholma), Zolotoje Runo (Moskova).

Kuvaluettelo

sivu

- 12 Sigurd Wetterhoff-Asp
Sigurd Frosterus ja Gustaf Strengell
karikatyyri, 1909
- 14 Alfred William Finch
Doverin rannikko 1892
- 15 Alfred William Finch
Rantakallio, Dover, 1907
- 35 Alfred William Finch
Orvieto, 1908–1909
- 36 Henri-Edmond Cross
Alaston malli huoneessa
- 37 Magnus Enckell
Albert Edelfeltin muotokuva, 1909
- 38 Magnus Enckell
Veneitä Suursaarella, 1907
- 39 Magnus Enckell
Silta-arkkuja, 1908
- 45 Die Brücken jäsenluettelon sivu
Ernst Ludvig Kirchnerin puupiiirros, 1909
- 47 Akseli Gallen-Kallela
Aallottaria (Vellamon neidot), 1909
- 48 Edwin Lydén
Akseli Gallen-Kallela salonkileijonana
karikatyyri, 1909
- 48 Alex Federley
Suomalainen Nimrod eli Akseli Skalden-Knallelan
elämyksiä Afrikassa
karikatyyri, 1909
- 49 Akseli Gallen-Kallela
Kamelin luuranko arolla, 1909
- 50 Oscar Furuhjelm
A. v. Heirothin näyttely
karikatyyri, 1910
- 53 Edvard Munch
Omakuva, 1906
- 56 Mikko Oinonen
Torikuva Pariisista, 1908
- 57 Jalmari Ruokokoski
Varieteelaularatar, 1909
- 58 Jalmari Ruokokoski
Pariisilainen tori, 1910
- 59 Jalmari Ruokokoski
Sirkusakrobaatteja, 1911
- 60 Ellen Thesleff
Tytöt niityllä, 1906
- 61 Ellen Thesleff
Forte dei Marmi, 1909
- 61 Ellen Thesleff
Maisema Toscanasta, 1907
- 68 Verner Thomé
Borélyn puistossa, 1909
- 70 Pekka Halonen
Kevättalvi, 1909
- 73 Mikko Oinonen
Omakuva, 1910
- 74 Juho Rissanen
Satamassa, luonnon seinämaalaukseksi, 1909
- 75 Juho Rissanen
Purjeiden kuivausta, 1910
- 77 Magnus Enckell
Emmy Frosteruksen muotokuva, 1909
- 79 Eric Vasström
Kubismi
karikatyyri, 1911
- 82 Edvard Munch
Kylpeviä miehiä, 1908
- 83 Maurice Denis
Odysseus Kalypson luona, 1905
- 84 Verner Thomé
Hiekkarannalla leikkiviä poikia, 1903
- 85 Verner Thomé
Poikia uimarannalla, 1910
- 86 Magnus Enckell
Poikia rannalla, 1910
- 87 Yrjö Ollila
Dekoratiivinen maalaus, 1910
- 89 William Rosenberg
Taiteen taimia Helsingin Espiksellä
karikatyyri, 1910
- 90 Juho Mäkelä
Omakuva, 1910
- 91 Juho Mäkelä
Viinapullo, 1910
- 94 Magnus Enckell
Seinen rantaa, 1912
- 95 Ellen Thesleff
Satamakuva, 1910
- 97 T. K. Sallinen
Pyykkärit, 1911
- 98 T. K. Sallinen
Mirri vihreässä, 1911
- 98 Eric Vasström
Sallisen maalauksia
karikatyyri, 1912
- 99 T. K. Sallinen
Alaston, 1911
- 100 Kosti Meriläinen
Suomen taiteen kanatarhasta
karikatyyri, 1912
- 102 Alvar Cawén
Saint Germain, 1911
- 102 Alvar Cawén
Rannalla, 1912
- 103 Helene Schjerfbeck
Omakuva, 1912
- 104 Juho Mäkelä
Maisema, 1912
- 105 Jalmari Ruokokoski
Kolme alastonta tyttöä maisemassa, 1912
- 105 Marcus Collin
Kyläkatu Varredes, 1912
- 106 Marcus Collin
Pariisista, 1910
- 110 Ellen Thesleff
Henkilö maisemassa, 1911
- 112 Valle Rosenberg
Ingénue, 1913
- 112 Valle Rosenberg
La dame mélancolique, 1913
- 113 Valle Rosenberg
Alaston, 1913
- 113 William Lönnberg

- Yömaisema, 1912
- 114 Jalmari Ruokokoski
Räätälimestari N. P. Rydeng, 1913
- 115 Jalmari Ruokokoski
Toni (Tony Rydeng), 1913
- 116 Juho Mäkelä
Piilipuut rannalla, 1913
- 117 Uno Alanco
Pariisitar, 1913
- 118 Charles Guérin
Naisen pää
- 119 Ker-Xavier Roussel
Nuoruudenlähde
- 120 Magnus Enckell
Bal Tabarin, 1912
- 121 Magnus Enckell
Varieteeteatteri Pariisissa, 1912
- 123 Yrjö Ollila
Rantamäntyjä, 1912
- 129 Wassily Kandinsky
Kompositio 5, 1911
- 130 Der Sturmin pysyvän näyttelyn ilmoitus, 1914
- 135 T. K. Sallinen
St. Malo, 1914
- 137 Marcus Collin
Sunnuntai satamassa, 1914
- 138 T. K. Sallinen
Kevättalvi, 1914
- 139 Jalmari Ruokokoski
Punatukkainen tyttö, 1914
- 140 T. K. Sallinen
Pekan Hilma, 1914
- 141 T. K. Sallinen
Saaren Anni, 1914
- 142 Alvar Cawén
Seinen varrelta, 1913
- 143 Alvar Cawén
Mimosa, 1914
- 145 Uno Alanco
Viattomuus ja kokemus, 1914
- 146 Uno Alanco
St. Cloud, 1913
- 148 Eric Vasström
Gösta Stenman
karikatyyri, 1914
- 154 Mikko Oinonen
Sylvia Simelius, 1914
- 154 Verner Thomé
Kalastajapoika, 1914
- 154 Yrjö Ollila
Hiustenlaittajat, 1914
- 154 Juho Rissanen
Kehräjä, 1915
- 155 T. K. Sallinen
Omakuva krapulassa, 1914
- 155 Valle Rosenberg
Asetelma, 1914
- 155 Ragnar Ekelund
Esikaupunki, 1914

Henkilöhakemisto

Hakemistossa ei ole mainittu taideteosten omistajia eikä aikamme tutkijoita.

- Aalto, Ilmari 140, 145, 150
Aho, Juhani 22
Ahrenberg, Jac. 10, 17, 79, 81
Alanco, Bror Bertel 136, 147, 149
Alanco, Uno 52, 63, 116, 117, 118, 126, 136, 143, 146, 147, 149
Amiet, Cuno 44, 45
Aspelin-Haapkylä, Eliel 81
Avenard, Etienne 26
Bastien-Lepage, Jules 30, 122
Bechtejeff, Waldemar 134
Becker, Adolf von 96
Benois, Alexandre 50
Bergh, Richard 142
Berndtson, Axel 88
Berndtson, Gunnar 156
Bernheim 30, 148
Besnard, Paul Albert 17
Besson, Jules Gustave 23
Björnson, Björnstjerne 72
Bleyle, Fritz 45
Bloch, Albert 128, 129, 131, 149
Blomstedt, Väinö 26, 29, 42, 83, 134, 150
Boccioni, Umberto 149
Bonnard, Pierre 43, 94, 102, 118, 119, 120, 121, 122, 148, 156
Braque, Georges 42, 62, 145
Brianchon, Maurice 43
Brunius, August 49, 84, 85, 86, 108, 125, 130, 134, 149, 151
Burljuk, David 128–129, 130
Burljuk, Vladimir 128–129, 131
Campendonk, Heinrich 129, 131, 132, 149
Carlson-Percy, Arthur 125
Carlstedt, Kaarlo 116
Carlstedt, Mikko 116, 145, 147, 149
Carrà, Carlo 149
Carrière, Eugène 103
Cawén, Alvar 57, 67, 73, 88, 96, 102, 103, 107, 134, 136, 142, 143, 147, 150, 155, 156
Cedercreutz, Emil 29, 73
Cézanne, Paul 31, 33, 35, 41, 42, 48, 52, 62, 64, 72, 81, 83, 84, 87, 93, 95, 102, 106, 108, 116, 118, 119, 120, 125, 127, 128, 133, 134, 140, 144, 145, 148, 156
Chagall, Marc 80
Chevreul, Eugène 17, 32
Clutton-Brock, A. 63
Collin, Marcus 29, 55, 57, 63, 67, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 118, 132, 136, 137, 147, 150, 156
Constant, Benjamin 23
Cottet, Charles 23, 84
Courbet, Gustave 125, 131
Craig, Gordon 61, 62, 66
Cross, Henri-Edmond 23, 36
Damelsson, Emil 109
Dardel, Nils von 134
Darwin, Charles 32
Dauchez, André 23
Daumier, Honoré 57
Deberitz, Per 81
Debussy, Claude 127
Degas, Edgar 17, 18, 23
Delacroix, Eugène 32, 34, 72, 92, 133, 144, 155
Denis, Maurice 18, 28, 29, 32, 50, 51, 62, 66, 67, 73, 75, 76, 79, 82, 83, 84, 87, 88, 95, 107, 122, 136, 148, 156
Derain, André 26, 150
Deshairs, Léon 17
Deslignères, 80
Desvallières, Georges 23, 27, 29
Djagilev, Sergei 25, 51, 120
Dongea, Kees van 65, 81, 136, 142, 143, 150
Donner, Otto 17
Druet 30, 148
Duran, Carolus 23
Durand-Ruel 17, 30, 65
Eddy, Arthur Jerome 43, 63
Edelfelt, Albert 13, 14, 17, 18, 26, 27, 30, 37, 67, 77, 78, 122, 134, 147, 150, 152, 156
Ehrström, Eric O. W. 26, 29, 124
Ekelund, Ragnar 112, 116, 145, 147, 150, 155, 156
Ellmén 21
Enckell, Magnus 11, 16, 17, 18, 19, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 51, 55, 62, 63, 66, 67, 69, 71, 73, 75, 76, 77, 78, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 92, 93, 94, 96, 102, 107, 108, 109, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 133, 147, 149, 150, 152, 153, 156
Engberg, Gabriel 21, 36, 107, 136
Engström, Albert 47
Engström, Leander 51, 134
Epstein, E. 129
Erkko, Eero 22
Estlander, C. G. 144
Eugen, prinssi 150
Favén, Antti 27, 29, 47, 63, 107, 134, 136, 150
Federley, Alex. 48, 49
Filonov, Pavel 93
Finch, Alfred William 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 23, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 43, 46, 52, 67, 69, 70, 71, 78, 84, 90, 92, 93, 95, 118, 122, 124, 134, 152
Fjaestad, Gustaf 43
Flodin, Hilda 63, 73
Flodin, Karl 11, 20, 21, 22
Friesz, Othon 26, 136
Frosterus, Sigurd 10, 11, 12, 13, 16, 18, 19, 20, 22, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 40, 41, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 67, 69, 70, 71, 73, 75, 76, 77, 78, 84, 86, 92, 93, 95, 108, 111, 112, 116, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 132, 133, 134, 136, 137, 142, 150, 151, 152, 153, 156
Fry, Roger 42, 62, 73, 84
Furuhjelm, Oscar 50
Galilei, Galileo 32
Gallen-Kallela, Akseli 9, 10, 11, 13, 18, 22, 24, 26, 27, 29, 30, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 55, 56, 59, 63, 64, 66, 69, 71, 72, 88, 96, 101, 107, 133, 134, 136, 147, 150, 156
Gauguin, Paul 30, 33, 35, 41, 42, 43, 44, 46, 48, 52, 62, 64, 72, 75, 76, 81, 84, 87, 88, 93, 95, 125, 128, 134
Gebhard, Albert 63, 134, 150
Gérôme, Jean Léon 23
Giersing, Harald 134
Glizes, Albert 80, 126, 127, 147, 149

Goethe, Johann Wolfgang 69, 144
 Gogh, Vincent van 33, 41, 42, 43, 44, 48, 50, 52, 54, 62, 63, 64, 65, 72, 75, 81, 84, 88, 91, 93, 125, 127, 128, 134
 Gontšarova, Natalia 51, 129, 130, 149
 Gorki, Maksim 51
 Grünewald, Isaac 51, 65, 134, 149
 Guérin, Charles 43, 118, 119, 120, 122, 156
 Guiton, Jean 47
 Haapasalo, Johannes 21
 Haartman, Axel von 63, 80, 101, 102, 134, 136
 Hackmann, Wilhelm 74, 122
 Hagelstam, Wentzel («Alienus») 13, 25, 26, 27, 28, 46, 66, 94, 116, 117, 125
 Hallberg, Mauritz 81
 Halonen, Pekka 9, 11, 13, 18, 19, 22, 24, 29, 42, 43, 46, 55, 59, 67, 69, 70, 71, 72, 90, 107, 134, 136, 150
 Hammershøj, Vilhelm 103
 Hausen, Werner von 29, 63, 100
 Heckel, Erich 45, 63, 64, 129, 134
 Hedberg, Tor 108
 Heiberg, Jean 81
 Heikel, 21
 Heiska, Jonas 21, 24, 29, 63, 107
 Helenius, Ester 24
 Helmholtz, Hermann von 32, 33, 34, 69
 Hennigs, Gösta von 43
 Heyroth (Heiroth), Alexander von 50, 51, 65
 Hintze, Bertel 16
 Hirn, Yrjö 81
 Hjertén, Sigrid 134
 Holmberg, Werner 69
 Ibsen, Henrik 72
 Ilmoni, Einar 96, 107, 147
 Ingman, Santeri 22
 Ingres, Jean Auguste 83, 155
 Izdebsky, Vladimir 65
 Jankes, Emil 107, 150
 Janzon, J. («Spada») 28, 40
 Jawlensky, Alexander von 129, 134, 149
 Jolin, Einar 51, 134
 Juvela, Lennu 88, 107, 147
 Järnefelt, Armas 22
 Järnefelt, Eero 9, 11, 13, 17, 19, 22, 24, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 43, 47, 51, 63, 67, 69, 71, 81, 107, 134, 150
 Kajanus, Robert 50
 Kandinsky, Wassily 42, 44, 54, 60, 61, 62, 66, 80, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 149
 Karsten, Ludvig 86
 Kepler, Johannes 32
 Kirchner, Ernst Ludwig 45, 129, 134
 Klee, Paul 62, 129
 Koivisto, Aukusti 107, 109, 150
 Koivu, Rudolf 107
 Koskelainen, Yrjö 89, 90
 Krutšënik, Alexander 148
 Kusnetsov, Pavel 51
 Kuutola, Kalle 118, 148, 150
 Kymäläinen, Emil 107, 150
 Kyyhkynen, Juho 21
 Lagerborg, Rolf 54, 66
 Lagerkvist, Pär 125, 149, 151
 Lahdensuo, Jalmari 69, 81, 88
 Lallukka, Juho 73, 74
 Larionov, Mihail 51, 149
 Laurén, Per Åke 21, 63, 92, 118, 119, 124, 147, 148
 Laurila, K. S. 80, 125
 Le Fauconnier, Henri 117, 148
 Léger, Ferdinand 142
 Lehtinen, Urho 107, 150
 Lehtonen, Joel («Rusticus») 79, 125
 Leino, Eino 9, 10, 22, 71, 81, 84, 116
 Leino Kasimir 22, 37, 59, 67, 69, 70, 72, 76, 93, 95, 99
 Lemmen, Georges 16, 17, 23, 33, 36
 Lhote, André 127
 Lille, Axel 81
 Lindfors, Anton 81, 147
 Lindgren, Armas 81
 Lindström, Fredrik J. 111, 118, 128
 Lydén, Edwin 49, 63, 81
 Lönnberg, William 57, 103, 109, 112, 113, 133, 147
 Löytänä, Kalle 150
 Macke, August 129
 Maeterlinck, Maurice 127
 Makkonen, Arvo 116, 145, 147
 Malevitš, Kasimir 148, 149
 Malmberg, Viktor 83
 Manet, Edouard 31
 Marc, Franz 128, 129, 130, 149
 Marinetti, Filippo Tommaso 80, 149
 Martin, Willehad 20, 21
 Martin, Henri 17
 Marquet, Albert 136
 Matisse, Henri 26, 29, 40, 42, 43, 44, 51, 52, 63, 64, 65, 76, 78, 79, 81, 84, 88, 93, 112, 122, 125, 136
 Matjušin, M. V. 148
 Matson, Alex 147
 Mattsson, Gustaf 100, 109, 153
 Mauclair, Camille 126, 149
 Maupra, Maxime 23
 Maus, Octave 23
 Meriläinen, Kosti 100, 107
 Metzinger, Jean 80, 126, 127, 147, 149
 Meunier, Constantin 17, 18, 74
 Mill 32
 Monet, Claude 11, 14, 17, 18, 20, 23, 31, 32, 64
 Monticelli, Adolphe 72
 Morisot, Berthe 95
 Morosov, Ivan 51
 Morris, William 16
 Moselius, Carl David 49, 63, 78
 Munch, Edvard 40, 44, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 64, 66, 71, 81, 82, 83, 84, 87, 88, 89, 91, 99, 100, 125
 Münster, Gabriele 129, 149
 Munsterhjelm, Alarik (Ali) 19, 69, 107, 144
 Musta, (Mykkänen) Ville 109, 150
 Muusari, Onni 150
 Mäkelä, Juho 88, 89, 90, 91, 92, 96, 101, 103, 104, 107, 109, 112, 116, 133, 136, 147
 Nelimarkka, Eero 150
 Newton, Isaac 32
 Nolde, Emil 45, 63
 Nylund, Felix 52, 55, 66, 82
 Nyström, Gustaf 83
 Oinonen, Mikko 29, 55, 56, 57, 58, 63, 67, 72, 93, 95, 102, 109, 118, 119, 122, 124, 147, 149, 155
 Okkonen, Onni 48, 78, 79, 81, 88, 89, 90, 92, 93, 95, 124, 127,

133, 156
 Ollila, Yrjö 20, 21, 29, 55, 57, 58, 63, 73, 87, 88, 91, 92, 93, 95, 102, 107, 109, 118, 119, 122, 123, 124, 132, 136, 147, 150, 155
 Onerva, L. 49, 69, 72, 79, 80, 125
 Paatela, Oskari 73, 88, 102, 103, 107, 136, 147, 150
 Palme, Carl 62, 65
 Paul, Adolf 64
 Pauli, Georg 125
 Pechstein, Max 45, 129, 134
 Pellerin, Auguste 65
 Petrov-Vodkin, Kuzma 51
 Pettersson (Peson), Jonas 107, 112, 147
 Picasso, Pablo 42, 62, 64, 65, 81, 117, 127, 128, 145, 149
 Pissarro, Camille 17, 23, 54
 Poussin, Nicolas 83, 119
 Puro, Weikko 81, 103, 109, 136, 142, 143
 Puvis de Chavannes, Pierre 17, 18, 29, 32, 36, 43, 83
 Ramstedt, Yrjö 63, 72, 107, 112
 Rapp, Alex 21, 107, 109
 Rautala, Emil 63
 Renoir, Auguste 17, 18, 23, 56, 72, 82, 156
 Richter, Edvard 30, 49, 59, 67, 69, 87, 88, 89, 93, 95, 100, 101, 128, 129, 130, 134, 143, 145
 Richter, Emil 45
 Rissanen, Juho 18, 27, 28, 29, 44, 51, 63, 67, 73, 74, 75, 93, 95, 107, 118, 122, 124, 136, 150, 155
 Rood 32
 Rodin, Auguste 18
 Rosenberg, Valc 101, 107, 111, 112, 113, 134, 147, 150, 155, 156
 Rosenberg, William 89
 Roussel, Ker-Xavier 118, 119, 120, 122, 148, 156
 Runeberg, Walter 83
 Ruokokoski, Jalmari 57, 58, 59, 67, 73, 91, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 113, 114, 115, 116, 132, 133, 134, 136, 139, 140, 145, 147, 149, 150
 Ruotsalainen, Alfred 107
 Ruotsalainen, Paavo 141
 Rusén, Erik («Volmar») 27
 Russolo, Luigi 149
 Rydeng, N. P. 112, 113, 114, 115, 116, 147
 Rysseberghe, Théo van 13, 16, 17, 23, 29, 34, 36, 94
 Räisänen, Oki 21
 Rönnberg, Hanna 108
 Saarinen, Eliel 10, 29, 93
 Saglio, André 23, 25, 66
 Sallinen, Tyko Konstantin 20, 21, 57, 72, 91, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 107, 108, 109, 113, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 147, 149, 150, 155, 156
 Salokivi, Santeri 63, 88, 107, 147
 Salzman, Emmy 29
 Sandberg, Armid 20, 21, 90
 Sandels, Gösta 51
 Sarjan, Martiros 51
 Schauman, Sigrid 27, 57, 96, 107
 Schjerfbeck, Helene 101, 103, 134, 139, 145, 150
 Schmidt-Rottluff, Karl 45, 63
 Sérusier, Paul 82, 106, 107
 Seurat, Georges 13, 15, 23, 31, 32, 33, 36, 42, 62, 75
 Severini, Gino 149
 Sibelius, Jean 9, 24
 Signac, Paul 11, 13, 16, 20, 23, 32, 33, 35, 36, 37, 43, 62, 75, 92, 93, 109, 124
 Simberg, Hugo 18, 21, 29, 36, 63, 67, 76, 83, 108, 134, 150
 Simon, Lucien 23, 84
 Simonsson, Birger 51, 78
 Sisley, Alfred 17, 23
 Sjöström, Wilho 29, 63, 67, 83, 134, 150
 Skolnik, J. S. 93
 Steiffer, T. J. 93
 Slotte, Arvid 109
 Snellman, Eero 102, 103, 136, 147, 150
 Soldan-Brofelt, Venny 107
 Sovijärvi, Kaarlo 20, 21, 24
 Spandikov, E. K. 93
 Sparre, Louis 16
 Spencer, Herbert 32
 Staudinger, Uno 57
 Stein, Leo 65
 Stein, Michel 65
 Steinlen, Théophile 47
 Sten, John 116, 117, 125, 149
 Stenman, Gösta 87, 91, 92, 96, 98, 100, 103, 109, 133, 134, 139, 140, 148, 152, 153
 Stjernschantz, Torsten 28, 52, 69, 83
 Strengell, Gustaf 10, 11, 12, 13, 17, 18, 21, 22, 30, 31, 34, 36, 50, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 66, 67, 95, 135, 150, 152, 153
 Strindberg, August 72
 Strindberg, Sven 128, 129, 139, 140
 Štšukin, Sergei 40, 51
 Swane, Sigurd 134
 Söderhjelm, Torsten 22
 Sörensen, Henrik 81
 Tandefelt, Heikki 21, 24, 44, 53, 55, 63, 66, 70, 93, 95, 96, 101, 104, 106, 109, 124, 125, 131, 136, 140, 144, 145, 147, 150, 151, 152, 153
 Tandefelt, Signe 112, 113, 115, 125, 131, 132, 147
 Tarvas, Toivo 89
 Tatlin, Vladimir 149
 Thesleff, Ellen 27, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 66, 72, 73, 76, 94, 107, 109, 118, 124, 132, 150
 Thiebault-Sisson 27
 Thiis, Jens 63, 81, 83, 107, 125, 127, 128, 130, 149, 151
 Thomé, Verner 19, 24, 27, 29, 36, 47, 63, 67, 68, 69, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 92, 93, 95, 102, 107, 117, 118, 119, 122, 147, 150, 155
 Tikkanen, J. J. 17, 23, 66
 Tobeen, Felix Elie 80
 Tollet, Axel Marcus («Publius») 20, 21, 63, 81, 88, 96, 100
 Tompuri, Elli 24
 Toulouse-Lautrec, Henri de 57, 59
 Triik, Nikolai 147, 150
 Tschudi, Hugo von 64
 Tuhkanen, Toivo 20, 21
 Tuukkanen, Bruno 118
 Törneman, Axel 43
 Ungern, Ragnar 63, 147
 Ungern, V. 20
 Wagner, Otto 10
 Walden, Herwarth 44
 Waller, Edvard 61
 Vallgren, Ville 29
 Vallombreuse, Henry 64
 Valtat, Louis 34, 35

Wartiovaara, O. W. 148
Vasari, Giorgio 82
Wasastjerna, Nils 95, 124, 131–132, 141, 143
Wasastjerna, Torsten 36, 83
Watteau, Antoine 119
Vasström, Eric 79, 98, 100, 148
Velasquez, Diego 18
Velde, Henry van de 10, 12, 16, 22, 23, 32, 33, 43
Wennervirta, Ludvig 56, 57, 58, 59, 69, 71, 73, 76, 78, 83,
99, 100, 103, 108, 115, 124, 126, 127, 131, 132, 133, 134,
135, 136, 139, 153, 155, 156
Werefkin, Marianne von 129, 134
Werenskiöld, Erik 83
Westerholm, Victor 9, 19, 55, 63, 71, 107, 134, 150
Wetterhoff-Asp, Sigurd 12, 49
Whistler, James 17, 72, 126
Wilhelmsson, Carl 101
Willumsen, Jens Ferdinand 55, 66, 71, 101
Wirtanen, Kaapo 150
Vlaminck, Maurice de 64, 150
Vollard, Ambroise 46, 64, 65
Vuillard, Edouard 43, 94, 102, 120, 148
Ylinen, Victor 107, 150
Young, Thomas 33, 34
Zilliacus, Emil 12, 36
Åström, Werner 21, 52, 57, 63, 65, 102, 147, 150, 155, 156
Öhquist, Johannes 30, 45

Summary:

This study is concerned with the international diffusion of such new tendencies in painting as neo-impressionism, fauvism, expressionism, cubism, and futurism, all of which followed one another in rapid succession. The present study examines the influence of these tendencies on Finnish painting; and examines their reception, interpretation, and evaluation in art reviews and art criticism in general in the period 1908–1914.

As one of the background phenomena of this clearly defined turning-point we can notice two differing tendencies in Finnish painting after the turn of the century. On the one hand, we have the national line which was understood as comprising the realistic painting of landscape and folk themes, and the decorative, Jugend-influenced, national romanticism with the monumental Kalevala paintings of Gallen-Kallela as its ideals. On the other hand, we have more international tendencies which were understood as purely comprising a renewal in the use of colour and expression: tendencies mainly characteristic of French painting. These tendencies were first represented in Finland by A. W. Finch and Magnus Enckell.

Alfred William Finch, an Englishman born in Belgium, came to Finland in 1897 as a ceramist, but as early as 1889 had become one of the closest and most important followers of Seurat as a neo-impressionist painter and as a member of the famous Belgian group 'Les Vingts'. When Finch in 1903, after an interval of about ten years, took up painting again his influence in Finland was, above all, to introduce the neo-impressionist use of colour. Aided by their artist friends Georges Lemmen and Théo van Rysselberghe, Finch and Enckell organized a Franco-Belgian exhibition in Helsinki in 1904. This exhibition contained the work of some of the members of 'Les Vingts' and also the work of some of the most famous French impressionists. This exhibition did not provoke any great change in Finnish painting, even though one could discern some general tendency towards colour and light in the following years.

However, an important turning-point was to be the Finnish section in the Paris Autumn Salon of 1908. Some Parisian and international critics found this section colourless, literary, and contrary to the tendencies of contemporary art. This opinion strengthened the so-called international line in Finnish painting, especially as the two major art critics of the time, the architects Sigurd Frosterus and Gustaf Strengell, had, even before the exhibition, stressed the importance of renewing the use of colour. They set up Finch as a model to be followed when one aimed at a painting which was based on the study of colour in the French tradition. Frosterus, while still an architect, had been a student and assistant of Henry van de Velde in Weimar from 1903 to 1904 – van de Velde was an ex-painter friend of Finch and later a famous architect – and Strengell had studied at the same time in England. After this their interests had been strongly directed towards painting and from 1908 to 1911, in particular, they dominated Finnish art criticism through the pages of the leading Swedish-language papers. In 1909 Frosterus presented his own programme concerning the theory of colour, a programme which advocated the »light-painting«, and a programme more or less based

on neo-impressionist principles of the use of unmixed, pure colours. The opposition movement of young artists who objected to this programme remained, as the critics generally stated, »ephemeral«. Furthermore, because of a lack of support from the reviewers, the opposition failed to develop and was not always represented in exhibitions.

The renewal in the use of colour which by 1910 had become general in the paintings of both the older and the younger artists did not, however, follow the programme of »light-painting«, even though it did achieve an otherwise coherent character which distinguished it from anything which had gone before. The leading painter of the so-called »clean palette« period of 1910–1912 was Magnus Enckell who, with the encouragement of Frosterus but nonetheless independently of him, tried to apply the influences he had come under in Paris into his new, airy, soft-toned colourism. In addition, Verner Thomé was seen by the critics as a representative of the new approach to colour in the French manner. Older artists such as Pekka Halonen bravely renewed their approach to colour but on the whole they retained their predominantly realistic style. Ellen Thesleff was an exception. From 1906 onwards she painted vision-like, poetic scenes in which the impact was not based on a real subject but on a poetic harmony of sensitive colour tones. The critics expressed some fear of a development towards abstraction.

Thesleff was later called the first Finnish expressionist. However, the real impact of expressionism and fauvism only began to influence Finnish painting some time after 1909. The first signs of these tendencies were received with as much suspicion in Finland as they were elsewhere, and at the beginning they were not understood to be the features of any particular tendency. However, these features were well described as early as 1909 when Edward Munch's Helsinki exhibition was reviewed. This exhibition had a decisive influence on the younger artists who were striving after some deeper meaning in their work. Of the older artists Akseli Gallen-Kallela had had early connections with both German and French expressionism, but his attempts which date from 1909 to renew his art in an expressionist manner failed to win the recognition of contemporary or later critics. He was thought to have moved to »unknown waters«.

The exhibition of Norwegian art in Helsinki in 1911 and, in particular Munch's painting of men on a beach which was bought by the Ateneum, aroused the first large-scale discussion of expressionist painting in the press. At about the same time certain joint exhibitions in Finland began to contain paintings which were clearly expressionist, and the labels »expressionism« or »post-impressionism« were used to describe them. The reviewers took it as a bad joke or talked of »the clumsy imitation of decadent Parisian art«. Juho Mäkelä, who in 1911 was the first to exhibit radically expressionist canvasses, was condemned by the professional reviewers. The only critic to come to his defence was Gösta Stenman, a young journalist who occasionally did some art reviewing. In some other reviews Stenman consciously attacked the theoretical conception of art represented by Frosterus.

The Magnus Enckell group (which later on was to be called 'Septem') held its first exhibition in 1912. The group's influence was still great but, at about this time, an opposition to it began to appear. This could be seen in the fact that immediately after the Septem exhibition a joint exhibi-

tion was held which contained a group of paintings by Tyko Sallinen, one of the leading younger artists. These were the first paintings to represent Sallinen's own genuine expression which had developed from fauvist influence. The reviewers found these paintings, on the whole, grotesque, brutal and clumsy, but Stenman praised them as the signs of a decisive artistic victory, and as great and full-bodied art. This encouraged the younger artists to continue their own fight for an expressionist line. Sallinen also defended in his passionate way the rights of young painters to participate in general artistic matter, and this brought him into conflict with Gallen-Kallela, the chairman of the artists' society. But when, in the autumn of 1913, Sallinen returned from his one-year «escape» to the United States it was clear that a change had occurred in Finnish art. In the joint exhibitions the «clean palette» began to give way to the tendencies of Sallinen's group, which was characterized by a more stringent use of colour and an attempt at greater effectiveness of inner expression.

The characteristic features of this turning-point in Finnish art (i.e. a new use of colour, primitive and deformed forms, etc.) were described in diverse ways in the reviews, but only little by little did the Finnish art reviewers come to realize that these features were related to general international movements in art such as expressionism, cubism and futurism. At the same time a new idea rapidly began to gain ground: this was the idea that Finnish expressionist painting represented a national tendency, unlike the tendency which was nearest to «Bonnard-ism» and which was represented by Septem and advocated by Frosterus. Furthermore, the expressionist tendency was one which was changing constantly and following contemporary international developments. The influence of cubism remained in the background in Finland though it was finally to assume some importance even for those artists who did not really paint in a cubist manner. Only a few artists such as Uno Alanco, Alvar Cawén and Ilmari Aalto went through a clearly cubist period from 1913 to 1915. These years were strongly influenced by Cézanne, a fact which had a unifying effect on the stylistic features of the period.

The Finnish public received very little information about international developments in art in the period 1912-1914. Although some writers described continental cubist and futurist exhibitions, their reviews are characterized by vivid descriptions of strangeness in art and not by any positive attempt to understand what these tendencies really meant. The same is true of the art critics. Although some of them attempted to explain these new tendencies their work was, however, based mainly on books such as Kandinsky's *Über das Geistige in der Kunst* or Gleizes-Metzinger's *Du Cubisme* rather than on their own experiences or on the works of art themselves. On the whole, the experiences provoked by direct contact with the works of art themselves - for which there was not much opportunity in Finland - were negative. This became apparent in the Der Blaue Reiter group's exhibition in 1914 when for the first time, the Finnish reviewers and critics had to express their opinions on international expressionism in its fairly radical forms. The idea of a development towards

ning of art which exists only for artists or, at the very most, for a few art experts?»

At that time the various critics still held rather different views on expressionism, cubism and futurism. The meaning of these terms had not become established and, for example, futurism was explained by the critics in a very misleading way because their definitions were based on scanty information derived partly from Italian and partly from Russian futurism. The evaluations of the Der Blaue Reiter exhibition show, however, that Kandinsky's abstract compositions were taken seriously, unlike the other works that were exhibited. This recognition may, however, have been largely based on his own theoretical writings.

When they evaluated Finnish art critics often talked about a depression from 1905 onwards. There was a need for a strong national art, but this could not be found in the artists who followed neo-impressionism nor could it be found any longer in the artists who favoured expressionism. But in 1914 the situation began to assume a clearer and more unified shape. L. Wennervirta several times expressed the idea of art becoming «more secure, more centralized, and more organized». In saying this he was establishing the idea of there being two main tendencies in Finnish art: on the one hand there was the academic tendency represented by the Septem group, the members of which included Magnus Enckell, A. W. Finch, Verner Thomé, Mikko Inonen and Yrjö Illi; and on the other hand there was the contemporary tendency represented by Tyko Sallinen, Jalmari Ruokokoski, Valle Rosenberg, Juho Mäkelä, Ragnar Ekelund and others, all of whom exhibited in Gösta Stenman's salon. (Stenman had become a leading art-dealer by this time.) Quite obviously Wennervirta was lumping together the contemporary tendency with the national, and was thus beginning the recognition of expressionism. This fact can be clearly seen in Sallinen's rapid recognition as a great national artist, a recognition which equalled that accorded to the great masters Edelfelt and Gallen-Kallela in their time. The idea of Sallinen's group (later on to be called the November Group) as representing Finnish expressionism became established and it seems to have had a certain influence in forming the main tendencies in Finnish art in the following decades.

From the point of view of art criticism a change took place in the period 1908-1914. Frosterus and Strengell who had been absolute authorities up till 1911 were counterbalanced by Stenman and Heikki Tandefelt who favoured younger artists and began to get support from Finnish-language critics and reviewers - before 1914 mostly from L. Wennervirta. In the literature of subsequent art history this period has been seen too one-sidedly as a «struggle for power» between the international and the national tendencies, between the Septem and the November groups. The latter has even been said to have continued the old national traditions «that light painting had interrupted at about 1910». It is only quite recently that there have been attempts to get free from this rigid interpretation of these phenomena. The aim of the present study is to play its part in this task of re-interpretation.