

Jyrki Siukonen

Humpuukia ja hulluutta

Uuden taiteen vastaanotto
1910-luvun Suomessa



Jyrki Siukonen

Humpuukia ja hulluutta

Uuden taiteen vastaanotto
1910-luvun Suomessa



TIETOLIPAS 278



Teos on Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran nimeämien asiantuntijoiden tarkastama.

Taideyliopiston Kuvataideakatemia on tukenut teoksen julkaisua.

© 2023 Jyrki Siukonen ja SKS
Jyrki Siukonen  <https://orcid.org/0000-0002-6219-3552>

Lisenssi CC BY-NC-ND 4.0 International lukuun ottamatta kuvia.

Ulkoasu: Markus Itkonen

Kannen kuva: Marc Chagall, *Syntymäpäivä*, 1915. The Museum of Modern Art, New York. Acquired through the Lillie P. Bliss Bequest.

Kuva © 2023 The Museum of Modern Art / Scala, Florence.

Kannen suunnittelu: Eija Hukka

Taitto: Maija Räisänen

Kuvien reproduktio: Kari Lahtinen / Eija Hukka (s. 48)

EPUB: Tero Salmén

ISBN 978-951-858-599-5 (nid.)

ISBN 978-951-858-600-8 (EPUB)

ISBN 978-951-858-601-5 (PDF)

ISSN 0562-6129 (nid.)

ISSN 2670-2584 (verkkojulkaisut)

DOI <https://doi.org/10.21435/tl.278>

Teos on lisensoitu Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 International -lisenssillä. Tutustu lisenssiin osoitteessa <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fi>.



Teos on avoimesti saatavissa osoitteessa
<https://doi.org/10.21435/tl.278>
tai lukemalla tämä QR-koodi mobiililaitteella.



Hansaprint Oy, Turenki 2023

Joku keskeytti:

»Eihän meillä sentään futuristeja ole.»

»Eikä kubisteja. Eikä tule kai koskaan olemaankaan»,
lisäsi toinen.

Viljo Kajo, *Suruttomain seurakunta* (1921)

Sisällys

Lukijalle 8

I Laskeutuminen aikaan ja paikkaan 9

Sulkeutuvat rajat 17

Suomalainen perspektiivi 21

Ratsastaja myrskyssä 24

Matkalla pohjoiseen 26

II *Der Blaue Reiter* 1914 31

Musiikki ja kubismi 34

Maakuntien äänet 45

Kubiikasta hölynpölyyn 51

III *Venäläinen taidenäyttely* 1916 61

Nuorten vuoro 65

Nyrkinisku vasten kasvoja 75

Tyyny ja mandoliini 79

IV ”Juutalaiskubismi” 82

Näkymättömät naiset? 89

Teoriaa vastaan 95

- V *Wassily Kandinsky* 1916 99
Taiteen lapsuus 102
Vieraat värit, vieraat tarkoituserät 104
Uutta ja outoa (edelleen) 107
Alennusmyynti 110
- VI *Suomalaisen taiteen näyttely* Pietarissa 1917 112
”Rieska ja hunaja valui virtanaan” 114
Suomen asemalla 116
”Me odotimme jotain muuta” 118
- VII Jälkiviisaus 122
Keltainen vaara 125
Vaikutuksia? 129
”Hyljätään” 131
Rahan arvosta 135
Wohin wanderte eigentlich die „gelbe Kuh“? 136
- Liitteet 141
Lähteet ja kirjallisuus 163
Abstract 176
Summary 177
Henkilöhakemisto 182

Lukijalle

Lyhyt huomautus käytänteistä ja muutamia kiitoksen sanoja. Seuraavilla sivuilla esiintyy useita historiallisia kirjoittajia ja vaihtelevia kirjoitustapoja. Suomenkielisten aikalaistekstien sitaateissa kieliasu on säilytetty ennallaan, ainoastaan *w* on korvattu kirjaimella *v*. Käännökset muista kielistä ovat omiani, mikäli toisin ei mainita. Venäläiset nimet olen translitteroinut kansallisen standardin mukaisesti, poikkeuksena taiteilijat, jotka itse vakiinnuttivat nimensä tietyssä kirjoitustapasuussa (esimerkiksi Chagall, Jawlensky, Kandinsky). Pietarin kaupungin virallinen nimi vaihdettiin ensimmäisen maailmansodan myötä Petrogradiksi, mutta käytän yksinkertaisuuden vuoksi vain ensin mainittua. Taiteilijoiden ja muiden keskeisten henkilöiden elinvuodet ja lyhyet biografiat löytyvät kirjan lopusta (liite 2).

Kirjan kirjoittaminen on onnistunut lukuisten kirjastojen, arkistojen ja digitaalisten aineistokokoelmien avulla, joista tärkeimpinä Kansalliskirjasto, Kansalligallerian kirjasto ja Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München. Teoskuvien hankkimisen on mahdollistanut Taideyliopiston Kuvataideakatemia, kiitos Michaela Bränn. Kuvallisesta avusta erityinen kiitos Evgenia Petrova, Pietari. SKS:n anonyymien vertaisarvioijien kommentit auttoivat merkittävästi tekstin viimeistelyssä. Kiitän myös heitä.

Suomalaista näyttelyä Pietarissa 1917 käsittelevä luku VI on laajennettu ja tarkennettu versio *Taide*-lehdessä vuonna 2003 ilmestyneestä artikkelistani ”Illallinen maailmanlopun ravintolassa”. Muistelen lämmöllä lehden silloista päätoimittajaa Otso Kantokorpea.

I Laskeutuminen aikaan ja paikkaan

Tämän pienen kirjan aiheena on kolmen toisiinsa kytkeytyvän taide­näyttelyn sarja Helsingissä vuosina 1914 ja 1916. Ne esittelivät aikansa uusinta kansainvälistä taidetta, mutta saivat provinssikaupungille ominaisen vastaanoton. Asia oli ja meni, mutta on silti jäänyt kaivelemaan, kuten Valtion taidemuseon tutkijan kommentti kertoo:

Yleisön, jopa kriitikoiden ymmärtämättömyys on anteeksiannettavaa. Vakavampaa on se, ettei yksikään näyttelyssä olleista teoksista päätynyt Ateneumin kokoelmaan.¹

Tämän kummemmin eivät museoammattilaiset ja taidehistorioitsijat yleensä menneillä spekuloi, koska ymmärtävät, että kaikki kokoelmat rakentuvat vähintään yhtä paljon virheille kuin onnekkain osoittautuneille valinnoille. Oma lähtökohtani historiaa tutkivana kuvataiteilijana sallii hieman enemmän jälkiviisautta ja ajatusleikkejä. Suurin osa Helsingissä tuolloin esillä olleista teoksista on nimittäin sadan vuoden kuluessa löytänyt tiensä johtaviin taidemuseoihin eri puolille maailmaa. Mukana on useita nyttemmin maailmankuuluja ja suuren yleisön suosioon päässeitä maalauksia. Se, että suomalaiset saavat anteeksi, ei paljoakaan lämmitä.

Katson siis kolme ainutlaatuista taidenäyttelyä, niiden taustaa ja vastaanottoa Suomessa, mutta myös esillä olleita taiteilijoita ja heidän teostensa myöhempiä vaiheita ja asemaa 1900-luvun taiteen historiassa.² Pyrin identifioimaan mahdollisimman monta yksittäistä

1 Vihanta 2004, 27.

2 Luvussa VI katson myös neljättä, suomalaisten taiteilijoiden näyttelyä, mutta en enää teosten vaan ainoastaan tapahtuman merkitysten kautta.

työtä, joskaan kaikkien taiteilijoiden kohdalla teosten yksilöinti ei enää ole mahdollista. Saatavilla olevien tietojen perusteella kuitenkin syntyy aiempaa paljon rikkaampi ja tarkempi kuva siitä, mitä Helsingissä nähtiin. Tulos on hämmäntävä ja sille on miltei mahdoton löytää vertailukohtia Suomen taidehistoriasta. Koskaan sittemmin meille ei ole tarjottu vastaavaa kokoelmaa modernin taiteen huipputeoksia.

Mainitut näyttelyt ovat *Der Blaue Reiter* (14.2.–9.3.1914), *Venäläinen taidenäyttely* (20.5.–21.6.1916) sekä *Wassily Kandinskyn* yksityisnäyttely (9.9.–21.10.1916). Kaikki kolme järjesti vuonna 1913 toimintansa aloittanut Salon Strindberg.³ Yhteinen nimittäjä on Kandinsky, joka jo ennen omaa näyttelyään esittäytyi molemmissa ryhmänäyttelyissä. Aiemmassa tutkimuksessa on huomiota kiinnitetty Kandinskyn lisäksi vain *Venäläisen taidenäyttelyn* Marc Chagalliin.⁴ Heidän varjoonsa ovat jääneet muut lähes kolmekymmentä taiteilijaa.

Haluan tarkentaa katsetta paitsi taiteilijoihin myös siihen tummaan peiliin, jonka aikakauden päivälehtikriitikot ja skribentit eteemme asettavat. Kirjan aineistona on kaikki, mitä näyttelyistä julkisuudessa kirjoitettiin, ja vielä muutama jälkikaiku 1920-luvun alusta. Kaltaiseni, modernismin tarinalla kasvatetun taiteilijan silmin näyttelyarviot ja pilkkakirjoitukset ovat signaaleja uudistajien ja vastustajien välisestä taistelusta. Taidehistorian näkökulmasta ne voi nähdä myös osana taideteosten tekeytymistä – onhan sanottu, että modernistista taidetta ei ole ilman siitä esitettyjä tulkintoja.⁵ Selventääkseni ajan kielenkäyttöä ja siinä ilmaistuja teemoja esitän runsaasti näytteitä teksteistä. Lähtökohtana ei ole mitään teoreettista ennako-oletusta, ainoastaan aiempien lukijoiden havainnot siitä, että lehdistön tarjoama informaatio oli varsin heterogeenistä eikä

3 Myös Gösta Stenmanin taidesalonki järjesti tammikuussa 1915 ”ekspressionistien ja kubistien” näyttelyn, jossa olivat pienin teoksin esillä mm. Derain, Gris, Laurencin, Picasso ja Vlaminck. Richter 1915. *Helsingin Sanomat* 10.1.1915, 8. Tämä ei kuitenkaan herättänyt samanlaista julkista kiinnostusta kuin Strindbergin näyttelyt.

4 Kandinskyn varhaisia teoksia oli esillä Suomen Taideyhdistyksen näyttelyssä jo vuonna 1906. Kandinskysta ks. Sarajas-Korte 1970 ja 1971; Valkonen 1998; Soini 2009, 29–42. Chagallista ks. Salmela-Hasán 1993.

5 Huusko 2007, 9.

1910-luvun suomalaisten taidekriitikoiden teksteihin juuri sisältynyt selkeitä ja systemaattisia taideteoreettisia johdatteluja; ”Pikemminkin ne ovat fragmentteja, oireita ja merkkejä erilaisista ajatusmalleista [– –]”.⁶ Oireista selvin on kaipuu kansalliseen taiteeseen, mikä on luettu yhdeksi kyseisten vuosien taidediskurssia ohjanneeksi säännöksi.⁷ Ei siis yllätä, että ”juurettoman” ulkomaalaisen taiteen pyrkimyksiä ja värikkäitä keinoja karsastettiin, vaikka täsmälliset perustelut puuttuivat. Arvostelijoissa ei ollut ketään tulisieluista *avantgarden* puolustajaa ja koko yleiskäsitteen käyttö on tässä yhteydessä anakronistista – aikakauden suomalaisessa taidekeskustelussa sanaa ei tunneta.⁸

Keskustelua uudesta taiteesta kyllä käytiin. Pahimmillaan kotimaisia maalauksia nimiteltiin irstaiksi, kuten vuonna 1912 Tyko Sallisen esitettyä karkeaksi koettua ekspressionismiaan.⁹ Ulkomaisten teosten edessä haasteet olivat kuitenkin yhtä taiteilijaa laajempia ja vieraampia. Erityisesti vuonna 1914 myönteiset arviot olivat harvassa, ja suurin osa näyttelystä kirjoitetusta oli torjuvaa ja vähättelevää.¹⁰ Uuden taiteen kelpaamattomuutta selitettiin vaihtelevasti, mutta myöhemmän historian valossa lausunnot taiteilijoiden ”juutalaisuudesta”, ”äärimmäisestä vasemmistolaisuudesta” ja ”sairaudesta” heittävät pitkän varjon. Useimmat *Der Blaue Reiter* -näyttelyn taiteilijoista päätyivät kaksikymmentä vuotta myöhemmin natsien *Entartete Kunst* -näytte-

6 Valkonen 1973, 151; sitaatti Kallio 1991, 67.

7 Huusko 2007, 75–76. Myös Kallio näkee patriotismin osana ajan suomenkielisten kriitikoiden yhteistä arvopohjaa. Kallio 1991, 67. Molemmat tutkimukset käsittelevät 1910-luvun kritiikkiä, mutta painopiste on suomalaisessa taiteessa.

8 Käsitteen myöhäisestä ilmenemisestä pohjoismaisessa kontekstissa, ks. Hubert van Bergin johdanto teoksessa Berg & Hautamäki ym. 2012, 50–51. Aikakauden ranskalaista taidemaailmaa tutkinut Malcolm Gee muistuttaa, että vaikka *avantgarde* käsitteenä merkitsi erityisen radikaalia tekotapaa, oli sen määrittely hyvin subjektiivista. Gee 1981, 10. *Avantgarden* vaihtelevista merkityksistä taiteen tutkimuksessa Hautamäki, Piippo & Sederholm 2021, 9–22.

9 Tollet 1912. *Hufvudstadsbladet* 28.4.1912, 11.

10 *Der Blaue Reiter* -näyttelyn vastaanottoa ovat aiemmin tarkastelleet Sarajas-Korte 1969, Valkonen 1973, 128–132 ja Valkonen 1998, 43. *Venäläisen näyttelyn* ja Kandinskyn yksityisnäyttelyn vastaanottoa Valkonen 1998, 49–51.

lyn taiteilijoiksi ja heidän teoksensa poistettiin saksalaisista museoista.¹¹ Neuvostoliitossa puolestaan 1910-luvun uudet taidesuunnat tuomittiin porvarillisen taantumuksen ilmiöksi ja formalismiksi. Useat vuoden 1916 *Venäläisessä taidenäyttelyssä* ja Kandinskyn näyttelyssä nähdyt teokset lukittiin vuosikymmeniksi varastoihin. Siitä kaikesta emme tietenkään voi syyttää suomalaisten ennakkoluuloja.

Haasteena onkin lukea ja ymmärtää aikalaistekstejä niiden omassa kontekstissa. Näyttelyiden taiteilijoissa todellakin oli monta sukujuuriltaan juutalaista, eikä esimerkiksi Marc Chagall *Venäläisen taidenäyttelyn* teoksissaan asiaa peitelty. Vasemmistolaisuus taas oli ajan kuuma peruna niin Saksassa kuin Venäjällä. Koska näyttelyiden yhteydessä ei kuitenkaan esitetty mitään poliittisia lausumia, riitti ”vasemmistolaisuudeksi” jo uuden taiteen vieras värimaailma ja oikukas muotokieli. Se näytti järjenvastaisuuden oireelta ja sai arvostelijat epäluuloisiksi.¹² Voi kysyä, opettiko radikaalin uuden maalaustaiteen näkeminen suomalaiselle taidekriitikille jotakin. Tilaisuudet katsoa, tutkia ja analysoida uutta olivat jälkikäteen ajatellen erinomaiset, mutta vaikuttaa että Suomessa, eikä vain yksinomaan täällä, vasta esitettiin sellaista kieltä, jossa ja jolla näyttelyteosten monin tavoin ristiriitaiset viestit olisi voitu ilmaista myönteisesti. Ajan taidearvostelut Suomessa eivät ylipäänsä näyttäydy kovin syvällisinä.¹³ Oli vaikeata käsittää uuden historiallisuutta maassa, jossa vanhan kerrostumat olivat ohuet.

11 Helsingissä 1914 esittäytyneistä natsien rappiotaiteen listalle ja vuoden 1937 *Entartete Kunst* näyttelyyn joutuivat Campendonk, Heckel, Jawlensky, Kandinsky, Kirchner, Klee, Macke, Marc ja Pechstein – samoin Helsingissä 1916 esillä ollut Chagall. Sinänsä mielenkiintoista, että tässä (kään) yhteydessä naisia ei noteerattu lainkaan.

12 Pohtiessaan Strindbergin näyttelyiden vähäistä vaikutusta suomalaiseen taiteeseen Katriina Salmela-Hasán nimeää syiksi kansalliskiihkon, Venäjän vastaisuuden ja taiteilijoiden vasemmistolaisuuden. Salmela-Hasán 1993, 68. Näillä varmasti oli osansa, mutta kuten edempänä nähdään, toistuvien kritiikki kohdistui teosten liian räikeäksi ja vieraaksi koettuun värimaailmaan.

13 Huusko 1996, 107.



Piirrosten ja tuhuisten valokuvien perusteella uudesta taiteesta oli vaikea ottaa selvää. Albert Gleizesin maalaama kubistinen muotokuva Axel Haartmanin artikkelissa Pariisin syyssalongista 1911, *Åbo Underrättelser* 26.11.1911, 22. ”Kubistinen maalaus”, berliiniläisen *Lustige Blätter* -lehden pilapiirros, *Turun Sanomat* 2.6.1912, 5. Gino Severinin *Musta kissa* (1911), *Helsingin Sanomat* 21.2.1912, 7. Maalauksen osti Nell Walden, nykyisin Kanadan kansalliskallerian kokoelmassa Ottawassa.

Kätevää olisi kuitata näyttelyiden saama vastaanotto vain ilmaisuna suomalaisen kulttuurin taajuuskaistojen kapeudesta ja ”luonnollisista” rajoista (suomalaisuusaate, maalaismaisuus, taideyleisön pienuus, älymystön vajuus). Vaan eivät uudet taidesuunnat 1910-luvun puolivälissä muuallakaan saaneet varauksetta lämmintä kannatusta. Samaa vähättelyn ja ilkkumisen kieltä kuului Pariisista asti, ja sieltä se omaksuttiin Suomeenkin.¹⁴ Yleisen huomion kohteeksi nousi etenkin kaksi ilmiötä. Futuristit olivat vuonna 1909 tuoneet kulttuurin kentälle uudenlaisen retoriikan ja julistaneet vanhojen arvojen korvaamista tuoreilla ja vauhdikkaammilla. Kubistit, jotka esittäytyivät laajasti vuonna 1911, haastoivat puolestaan visuaalisen ajattelun perusteet. Viimeksi mainittujen teoksia Pariisin kevässä 1911 todistanut kriitikko Ludvig Wennervirta kertoi suomalaisille:

On sellaisia ”taideteoksia”, joittenka tarkoitus on tuiki käsittämätön, joissa on vaan hiukan väriä ja muutamia viivoja, joittenka olisi luullut aasin hänällään huiskineen kankaalle eikä ihmisen, jolla on järki tallella, maalanneen. Varsinkin näyttävät muutamat nuoret venäläiset taiteilijanalut keikaillevan tällaisilla mahdolltomuuksilla. On maalauksia, jotka esittävät omituisia kulmikkaita puunukkeja – ihmisiä ne eivät voi olla – [- -] Tällainen taide ei enää ole tervettä taidetta. Se on humpuukia, jollei sulaa hulluutta.¹⁵

Näyttely oli valtava *Salon des Indépendants*, jossa oli esillä 6745 teosta. Skandaaliin riitti pieni kubistien joukko. Epäselväksi jää keitä venäläisiä Wennervirta tarkoittaa, mutta Kandinskylta oli näytteillä viisi maalausta.¹⁶ Viittaus aasin häntään liittyy edellisen vuoden näyttelyssä tehtyyn pilaan eli kuvitteellisen Joachim-Raphaël Boronalin maalaukseen, joka oli toteutettu aasin häntään sidotuin pensselein. Moskovassa tapaus inspiroi nuoria taiteilijoita perustamaan Aasin häntä -ryhmän. Suomessa ilmaisua käytettiin ainakin Tyko Sallisen pilkkaamiseen.¹⁷

14 Myös ajan saksalaisista ja venäläisistä sanomalehdistä löytyi runsaasti vastaavaa kielenkäyttöä.

15 Wennervirta 1911. *Suomalainen Kansa* 6.5.1911, 5.

16 *Société des Artistes Indépendants. Catalogue de la 27e exposition, Paris 1911*, 456–457.

17 Anon. 1912f. *Tiden* 17&18/1912, 207.

Samassa sävelessä mutta astetta populistisemmin jatkoi Pariisiin Syyssalongissa vierailut kirjailija Joel Lehtonen. Hän hallitsi tyyli-rekisterin ja oli myös valinnut tarkoitukseensa sopivan nimimerkin *Rusticus* – Maalainen.

Cubisti maalaa pesuakan, joka perä pystyssä levittää pyykkiä nurmelle. Tausta on vihreä; kuin voipytytyn kansi. Keskellä on tervanruskea, säännöllinen neliö. Kuin laatikko. Sen alla kaksi pienempää lootaa pystyssä, joiden päällä tuo iso, maha, on asetettu. Sivuilla riippuu vielä, ilmassa, kaksi sikurilaatikkoo. Se on akka.¹⁸

Keväällä 1912 Pariisista maalaustaiteen ääreltä tuotumuksen tunteita tuotti vuorostaan Hilja Lehtinen alias runoilija L. Onerva: ”Pahimmin riehuvat venäläiset Chagall ja Kandinsky. He ovat kuin raivostuneita lapsia, jotka kiristelevät maitohampaitaan. Kaatuvatautisten kammon-näkyjä, sairaiden aivojen kummituksia, ovat heidän näytteensä.”¹⁹ Sanomalehtien sivuille kelpasivat yliampuvat ja värikkäät kielikuvat, teoreettisiin mietteisiin ei matkakassansa kirjoituspalkkiolla täydentävän kulttuuri-ihmisen tarvinnut ryhtyä. Sama tauti tarttui niihinkin, joiden oppiarvo olisi puoltanut vakavampaa pohdintaa. Päätetään kierros Berliiniin, missä taidefilosofian dosentti K. S. Laurila vuonna 1912 tutustui Italian futuristien maalauksiin:

Ne eivät olisi kadottaneet vähintäkään ymmärrettäväsyyttään, vaikka ne olisi käännetty ylös alasin, pantu pystyyn, vinoon, kyljelleen, selälleen tai yleensä miten päin hyvänsä. Luultavasti ne olisivat olleet yhtä ymmärret-

-
- 18 Lehtonen 1911. *Helsingin Sanomat* 4.11.1911, 4. Samasta Syyssalongista (*Salon d'Automne*) ilmestyi toki muitakin raportteja, kiinnostavimpana Axel Haartmanin kubismiin keskittynyt Pariisin kirje, jossa oli myös kaksi piirrosta teoksista. Haartman 1911. *Åbo Underrättelser* 26.11.1911, 20. Muista artikkeleista ks. esim. saksalaislehteen pohjannut Anon. 1911a. *Uusi Suometar* 15.10.1911, 9; sekä vitsijuttu Anon. 1911b. *Uusi Suometar* 18.10.1916, 6.
- 19 Lehtinen 1912. *Helsingin Sanomat* 13.4.1912, 4. Näyttely oli jälleen *Salon des Indépendants*. Tälläkin kertaa päähuomion veivät ranskalaiset kubistit, mutta kiinnostavaa on miten Onerva laittaa tikun nokkaan nimenomaan venäläiset.

täviä sittenkin, vaikka se puoli, mikä nyt oli katsojaan päin, olisi käännetty seinää vasten ja seinän vastainen puoli katsojaan päin.²⁰

Näyttely, jossa Laurila vieraili, oli järjestyksessään toinen berliiniläisen taidelehden *Der Sturmin* järjestämä. Taiteilijat olivat Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo ja Gino Severini.

Suomeen tieto uusista ilmiöistä kantautui siis varsin nopeasti. Mutta kuten aikaisemmassa tutkimuksessa on todettu, tällaiset kuvaukset, joista osa oli otteeltaan satiirisia, olivat alkuvaiheessa ainoa informaatio mitä asioista ylipäättään saatiin.²¹ Samaan yhtäältä närkästyneeseen ja toisaalta naureskelemaan kontekstiin moni kirjoittaja sovelteli myös Helsingissä 1914 ja 1916 nähdyt teokset.²² Jutut levisivät lehdistä ympäri maan viihdykkeeksi lukijoille, joilla ei ollut mahdollisuutta, jos kohta tarvettakaan paremman tiedon hankintaan. Uusi taide oli ja sai pysyä tarkoituksellisen outona ja vaikeana. Juuri kun ekspressionismi oli otettu jotenkin ymmärryksen piiriin tuli nyt sitten tämäkin.²³ Kaikkein helpointa oli heti kiistää hämmäntävän ilmiön merkitys, niin kuin kubismin ilmaantuessa vuonna 1911 tehtiin:

-
- 20 Laurila 1912. *Helsingin Sanomat* 11.6.1912, 5. Ulkomailta kuultiin myös maltillisempia kannanottoja, kuten Münchenissä taideteollisuutta opiskelleelta Edvard Eleniukselta ja Pariisissa vierailleelta piirustuksenopettaja ja taiteilija Martta Helmiseltä. Elenius 1912, 8; Helminen 1914.
- 21 Valkonen 1973, 80; Sadik-Ogli 2012, 338–340. Varhaiset uutiset futuristisista maalauksista sisälsivät epäselviä kuvia Carran ja Severinin töistä: Anon. 1912b. *Helsingin Sanomat* 21.2.1912, 7; Anon. 1912d. *Hufvudstadsbladet* 17.3.1912, 18. Suuntauksen ideologiaa selitettiin asiallisesti Anon. 1912e. *Uusi Suometar* 28.4.1912, 11.
- 22 Moni edempänä siteerattu kirjoittaja piiloutui nimimerkin tai lyhenteen taakse, eikä kaikkien henkilöllisyys ja tausta ole tiedossani. Varsinaisen taidekritiikin kirjoittajissa oli sekä yliopistossa opiskelleita (O. Okkonen, E. Richter, L. Wennervirta) että taiteilijakoulutuksen saaneita (A. Haartman, H. Tandefelt, S. Tandefelt).
- 23 Ekspressionismin käsite saapui suomalaiseen taidekeskusteluun vuonna 1911 ja liitettiin jo seuraavana vuonna Tyko Sallisen taiteeseen. Kallio 1991, 71. Futuristiksi nimettiin suomalaisista ensimmäisenä ilmeisesti Kalle Kuutola, kubistiksi puolestaan Uno Alanco. Kumpaakin taiteilijaa kohdeltiin arvosteluissa varsin lempeästi, ks. esim. Anon. 1913b. *Wiipurin* 26.10.1913, 4; Anon. 1913c. *Lahti* 16.11.1913, 2

Se on eräs niitä usein esiin tulevia tyhmyyksiä, joiden parissa työttömät ja puolivillaiset taiteilijat puuhailevat tullakseen huomatuiksi. [– –] Asiasta ei kannata puhua.²⁴

Sulkeutuvat rajat

Keisarillisen asetuksen mukaisesti Helsingin katukilvissä ylimpänä seisoi venäjänkielinen nimi, sen alla sama suomeksi ja ruotsiksi. Pieni muistutus siitä, että kun nyt puhumme tuon ajan taidenäyttelyistä Suomessa, puhumme myös taidenäyttelyistä Venäjän valtakunnassa. *Venäläinen taidenäyttely* vuonna 1916 saattoi olla suomalaisten silmissä vierasmaalainen, mutta näyttelyn osanottajat esittivät teoksiaan kotimaan rajojen sisäpuolella. Vastaavalla tavalla he olisivat ulkomaille poistumatta voineet pitää näyttelyn Tbilisissä tai Riikassa. Vuonna 1916 rajoilla oli merkitystä, sillä maailmansota oli kaiken muun ohella vaikuttanut myös taiteilijoiden liikkuvuuteen. Pariisi tyhjenedi saksalaisista, Saksan vilkkaat taidekaupungit puolestaan venäläisistä.²⁵ Kandinsky, joka oli asunut kuusitoista vuotta Saksassa, sai elokuussa 1914 muiden Venäjän kansalaisten tavoin käskyn poistua maasta 48 tunnin kuluessa. Hän kirjoitti perin juurin järkyttyneenä galleristilleen: ”Hyvä herra Walden, siinä se nyt on! Minut on repäistyt unestani. Sisäisesti olen elänyt aikaa, jolloin moiset asiat eivät olleet mahdollisia. Illusioni on viety. Ruumisvuoret, kaikenlaiset hirvittävät kärsimykset, sisäisen kulttuurin taantuminen määrättömäksi ajaksi.”²⁶ Kandinsky matkusti ensin Sveitsiin ja sieltä lopulta Balkanin kautta Moskovaan. Suomessa taas moni saksalainen sai kolme päivää aikaa etsiytyä Tornion junaan ja edelleen Ruotsiin.²⁷

24 Pilalehti *Fyren* teki syksyllä 1911 kiertokyselyn taiteilijoille aiheesta ”Kubismen”, lainaus ja käännös Valkonen 1973, 79.

25 Pariisissa todellakin oli saksalaisia, joskaan ei välttämättä taiteilijoita. Joel Lehtosen mukaan heitä olisi ollut töissä hotellialalla tuhansittain, mikä aiheutti jännitteitä. Lehtonen 1911. *Helsingin Sanomat* 4.11.1911, 4–5.

26 Kandinsky:n kirje Herwarth Waldenille 2.8.1914. Bilang 2020, 191.

27 Nyström 2003, 45.

Sodan lait ja rajoitukset tuntuivat aikanaan myös Suomessa, mutta uudet taiteelliset kontaktit – aktiivinen yhteyksien luominen, älyllinen osallistuminen ja vuorovaikutteinen toiminta – olivat jääneet solmimatta jo ennen sitä. Etenkään itään päin katse ei tahtonut kääntyä. Suureen Venäjään kuuluminen ei suomalaisia tunnetusti kiehtonut, sortokausien vuoksi yhä vähemmän, eikä suoran junayhteyden päässä olleen Pietarin kuvataidetarjontaa kohtaan osoitettu erityistä kiinnostusta 1910-luvulla.²⁸ Vuosisadan vaihteessa vaikuttaneen Taiteen maailman (*Mir iskusstva*) toiminta käynnistyi Pietarissa uudestaan, mutta ei tavoittanut enää suomalaisia. Uudempia tuulia edustaneen taiteilijayhdistys Nuorison liiton (*Sojuz molodjoži*) esittämä näyttelykutsu vuonna 1910 ei sekään tuottanut tulosta.²⁹ Pietarissa huhtikuussa 1911 avautuneessa näyttelyssä olivat mukana muun muassa sellaiset tulevaisuuden nimet kuin David ja Vladimir Burljuk, Natalia Gontšarova, Mihail Larionov, Kazimir Malevitš, Olga Rozanova ja Vladimir Tatlin. Ei siis ihme jos Suomessa täysin huomiotta jäivät myöhemmätkin avantgardistien näyttelyt, joissa samat tekijät esittelivät omia ismejään, sellaisia kuten raionismi ja suprematismi.³⁰

28 Kontaktit Pietariin olivat aktiivisimmillaan 1890-luvun lopulla, ks. Reitala 1979; Salmela-Hasán 1993, 66–67; Reitala 1998. Esiin on nostettu suomalaisten käyntejä myös 1910-luvulla (Valkonen 1990, Sinisalo 1993), mutta en löydä tältä ajalta todisteita taiteilijoiden vuorovaikutuksesta. Sitoutumattomien taiteilijoiden (*Vnepartijnoe obštšestvo hudožnikov*) kolmas näyttely Pietarissa vuodenvaihteessa 1914–1915 oli myyntinäyttely Punaisen Ristin hyväksi, johon taiteilijat – Suomesta 29 – lahjoittivat toissijaisia töitään. Pietarin *Suomalaisen näyttelyn* alla Uno Alancon ja Yrjö Ollilan nimet löytyvät uutta aloitusta suunnitelleen Nuorison liiton jäsenlistalta (kokous 21.3./4.4.1917), mutta yhdistyksen toiminta jäi käynnistymättä. Howard 1992, 223–224. Määrätietoisimmin kontakteja Pietariin pyrki rakentamaan taidekauppias Gösta Stenman, joka hankki sieltä vanhaa taidetta. Hjelm 2009, 52–55.

29 Anon. 1910. *Hufvudstadsbladet* 27.11.1910, 11. Kutsun kävi Helsingissä esittämässä marraskuussa 1910 neljän hengen delegaatio, joukossa ainutlaatuisen nero Pavel Filonov. Kovtun 1988, 12. Nuorison liitosta ks. Howard 1992. Olli Valkonen toteaa: ”Kuten tunnettua, suomalaiset eivät saaneet teoksiaan lähetetyiksi”, mutta ei kuitenkaan selitä saamattomuuden syytä. Valkonen 1998, 47. Kutsutut taiteilijat esiintyivät myöhemmin kotimaassa Septem-ryhmänä. *Pinta ja syvyys* 2001, 374–375.

30 Gontšarovin ja Larionovin vuonna 1912 Moskovassa järjestämän *Aasin häntä* -näyttelyn tuomisesta Pietariin ja edelleen Suomeen liikkui huhuja.

Helsingin ja Pietarin taide-elämän välinen ero, johon törmätään myös myöhemmissä luvuissa, kiteytyy tilanteessa, jossa suomalainen taidefilosofian dosentti saattoi löytää tiensä futuristien näyttelyyn Berliinissä ja kirjoittaa kritisoivan lehtijutun. Kaupungissa samaan aikaan vierailut nuori pietarilainen taideteoreetikko Vladimir Markov puolestaan ryhtyi heti neuvottelemaan futuristinäyttelyn tuomisesta Pietariin ja sikäläisen Nuorison liiton näyttelystä Berliiniin.³¹ Pietaristakin löytyi ihmettelijöitä ja pilkantekijöitä, mutta Helsingistä puuttuivat nuoret aktiiviset innostajat.

Jos Pietari ei vetänyt puoleensa suomalaisia kuvataiteilijoita, niin eipä Helsingikään venäläiskollegoja liioin houkuttanut. Kaupungilla ei ollut tarjota juuri muuta kuin pienuutensa. Ennen maailmansotaa kuvataiteen kehityksestä kiinnostuneet venäläiset suuntasivat Euroopan metropoleihin kuten Müncheniin ja Pariisiin. Osa heistä ei vähäänkään arkaillut liittyä uusimpiin radikaaleihin suuntauksiin. Samaa tarvetta ei suomalaisissa esiintynyt. Toisin kuin suomalaistaiteilijat, monet venäläiset myös asettuivat pysyvästi ulkomaille. Helsingissä 1914 ja 1916 esittäytyneistä venäläistaiteilijoista kymmenestä tuli emigrantteja.³² Syyt maastamuutolle vaihtelivat. Kaikki olivat työskennelleet ulkomaille ennen maailmansotaa, ja osa muutti pysyvästi jo tuolloin. Toiset puolestaan reagoivat Venäjän vallankumouksen jälkeiseen olojen kurjistumiseen. Nuoren polven venäläistaiteilijoiden suhde Suomeen rajoittuikin pitkälti vierailuihin Karjalan kannaksen huvilapaikkakunnilla kuten Terijoen Kuokkalassa tai Uusikirkolla, missä ideoitin Aleksei Krutšonyhin, Mihail Matjušinin ja Kazimir Malevitšin sittemmin maineikas kubofuturistinen ooppera *Voitto auringosta* (1913).³³ Joku saattoi matkustaa myös

Anon. 1912c. *Hufvudstadsbladet* 24.2.1912, 7. Venäläisten ryhmät olivat kuitenkin usein riitaisia ja lyhytikäisiä. Tämänkin toiminta päättyi ennen kuin Moskovan näyttelylle saatiin jatkoa. Venäjän avantgarden tapahtumista ilmestyi Suomessa satunnaisia pikku-uutisia, mm. futuristi Marinettin esitelmästä Pietarissa. *Uusi Suometar* 18.2.1914, 7.

- 31 Howard 1992, 134. Vladimir Markov (oik. Voldemärs Matvejs 1877–1914) oli myös taiteilija ja yksi Nuorison liiton perustajista.
- 32 K. Boguslavskaja, D. Burljuk, M. Chagall, N. Gontšarova, A. Grištšenko, A. Ekster, A. Jawlensky, W. Kandinsky, I. Puni, M. von Werefkin.
- 33 Venäläisten taiteilijoiden datša-elämästä Kannaksella, ks. Baschmakoff 2012.

Imatralle, kuten Kandinsky, joka kävi siellä häämatkalla uuden puolisonsa Ninan kanssa helmikuussa 1917.³⁴

Omassa mittakaavassaan Helsinki toki oli ripeästi kasvava ja moderni kaupunki, josta löytyivät kulttuurielämän tunnusmerkit: yliopisto, teatterit, orkesterit, taidemuseo sekä uusi rakenteilla oleva rautatieasema.³⁵ Ruotsalaisen Sven Strindbergin vuonna 1913 Aleksanterinkadulle – Александровская улица – Ylioppilastalon tuntuun avaama taidesalonki oli uusi merkki taiteen sosiaalisen ja kaupallisen merkityksen kasvusta. Strindbergin oma taidemaku on arvoitus, mutta liikemiehenä hän ainakin uskoi uusimman kansainvälisen taiteen huomioarvoon. Maailmansotaa edeltävänä keväänä Suomeen tuotu *Der Blaue Reiter* -näyttely oli rohkea avaus, joka osoittautui hintavaksi pettymykseksi (kuten edempänä nähdään, pääsylippuja lukuun ottamatta mitään ei myyty). Sodan syttyminen katkaisi tietenkin tämänkin yhteyden Berliiniin ja Saksan taiteen tapahtumiin. Kaksi vuotta myöhemmin toteutunut *Venäläinen taide* -näyttely ei enää ollut Strindbergin aktiivisuutta, vaan lähti liikkeelle pietarilaisen galleristin aloitteesta. Hänen työtään oli myös suomalainen taiteen vastavierailu keväällä 1917, josta tarkemmin luvussa VI.

Ajatus uuden, erikoisen ja yleisöä hämmentävän taiteen esittämisestä sotavuosina kuulostaa lähtökohtaisesti kummalliselta. Helsingissä olivat voimassa pimennyskäsky, erilaiset kokoontumiskiellot, jopa alkoholin myynnin rajoitukset. Lisäksi talouselämän pelattiin sakkaavan, mikä kosketti myös taulukauppaa. Sotatalous kuitenkin sysäsi teollisuuden nopeaan kasvuun synnyttäen työpaikkoja ja spekulanteille vaurastumisen mahdollisuuksia. Inflaatio nosti elinkustannuksia, mutta toisaalta verotuototkin nousivat.³⁶ Paradoksaalinen sotatalous kasvatti myös viihteen kulutusta ja taiteen kysyntää. Rauhahan oloissa taidetta seurannut ja teoksia hankkinut porvarisyleisö oli

34 Valkonen 1998, 38–40. Kandinskyt matkustivat Imatralta myös Helsinkiin, mutta palasivat sieltä helmikuun/maaliskuun vallankumouksen käynnistyttyä pikaisesti takaisin Moskovaan.

35 Helsingin kasvusta ja modernisaatioprosessista ennen maailmansotaa, ks. Nyström 2013, 25–38.

36 Elämästä sota-ajan Helsingissä, Nyström 2013, 57–59; taloudesta ja inflaatiosta 65–80.

Helsingissä pieni, mutta nyt kaupungissa oli myös uusrikkaita, jotka etsivät käteisvaroilleen sopivia kohteita.³⁷ Sven Strindbergin mukaan kauppa kävi hyvin ja ihmiset sijoittivat mielellään taiteeseen, sillä ”se on kaikissa olosuhteissa varma sijoitus”.³⁸

Miten on, hyvät herrat ja arvoisat rouvat, kiinnostaisiko uusin venäläinen taide? Suomalaisyleisön suhtautumista on mahdollista aavistella lehtikirjoitusten kautta, mutta vaikeampi on arvuutella Helsingin venäläisyhteisön reaktioita.³⁹ Sen enemmistö koostui kauppiasperheistä, virkamiehistöstä ja upseereista. Heidän makuunsa *Venäläisen taidenäyttelyn* tarjonta mahtoi olla turhan radikaalia. Taloudellisenä sijoituksena moiset ultramodernit taulut eivät luvanneet mitään, sen tajusi jokainen, myöskin Salon Strindbergin johtaja. Hän oli jo keväällä siirtynyt uuden Liljevalchin taidehallin intendentiksi Tukholmaan ja sähkötti sieltä alaisilleen toukokuun lopulla 1916, alle kahden viikon aukiolon jälkeen, että näyttelyn saa sulkea heti sopivan tilaisuuden tullen.⁴⁰

Suomalainen perspektiivi

Suomalaisten maalareiden kiinnostusta kansainvälisiin virtauksiin voi kuvata maltilliseksi. Uuteen asiaan heittäytyjiä ja yhteyksien solmijoita ei heissä ollut. Moni mielellään matkusti 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä Pariisiin oppia hakemaan ja näyttelyitä katsomaan, mutta pysytteli kuitenkin turvallisesti ”omassa piirissä”.⁴¹ Esimerkiksi Matissen oppilaaksi ei suomalaisista lähtenyt kukaan,

37 Keinottelusta ja sota-ajan uusriikkaista, ks. Nyström 2013, 81–83.

38 Anon. 1916c. *Hufvudstadsbladet* 30.1.1916, 8.

39 Venäjänkielisiä sanomalehtiartikkeleita en ole kolmesta kohteena olevasta näyttelystä löytänyt.

40 Sven Strindbergin sähke Tukholmasta 31.5.1916 Salon Strindbergille Helsinkiin. Salon Strindbergin arkisto.

41 Suomalaisten taiteilijoiden matkustelusta ja osallistumisesta ulkomaisiin näyttelyihin vuosina 1890–1920, ks. *Pinta ja syvyys* 2001, 364–393. Jo 1800-luvulta periytyvä tapa pysytellä pohjoismaisessa piirissä eristi suomalaiset melko tehokkaasti, mutta 1900-luvun puolella oltiin jo erillään ruotsalaisistakin. Kaikilla suomalaistaiteilijoilla ei ollut riittävää kielitaitoa ranskalaisen taidekeskustelun seuraamiseen.

ruotsalaisia puolestaan oli useita. Taidemaalari Heikki Tandefelt oli yksi, jonka mieleen se ei mahtunut. Hän kirjoitti vaimolleen Pariisista tammikuussa 1910:

Täällä on aivan erilaista kuin viimeksi. Nyt täällä on joukko pitkätukkaisia idioottimaisia ruotsalaispoikia, jotka ovat järjiltään ja imitoivat kaikki Matissea, jonka maalaukset ovat pelkkää hölynpölyä. Tunnen olevani täällä määrätietoinen vanhempi herra.⁴²

Vanhempia herroja oli toki muitakin. Vuosisadan alun kansainvälisesti aktiivisin suomalainen taiteilija oli edelleen Akseli Gallen-Kallela. Hänen teoksiaan Wassily Kandinsky esitteli vuonna 1902 järjestämässään neljännessä *Phalanx*-näyttelyssä Münchenissä.⁴³ Graafikkona Gallen-Kallela oli puolestaan kutsuttu mukaan Die Brücke -ryhmän näyttelyihin Saksassa 1906 ja 1907.⁴⁴ Saksalaisten ekspressionistien osoittamasta ihailusta huolimatta Gallen-Kallela ei ollut halukas lähempiin kontakteihin, eikä hän myöskään uudistumisen tarvetta pohtiessaan kyennyt enää Pariisissa 1909 löytämään itseään nuorempien taiteesta juurikaan hyvää sanottavaa: ”Roskaa, päivän muotia, nälkäisten hätähuutoja, raukkojen, joiden täytyy päästä nousemaan!”⁴⁵ Sivurooliin kansainvälisessä kuviossa jäi myös paljon aikaa Pariisissa viettänyt Magnus Enckell, jonka kontaktit Sergei Djagilevin ja Venäläisen baletin piiriin eivät missään vaiheessa johdaneet taiteelliseen yhteistyöhön.⁴⁶ Ainoa suomalaissyntyinen taiteilija 1910-luvun kansainvälisen avantgarden keskiössä oli Léopold Survage, Pariisissa työskennellyt taidemaalari, joka julkaisi vuonna 1914 suunnitelmansa abstraktista värielokuvasta ”Le rythme coloré” Guillame Apollinairen perustamassa lehdessä *Les Soirées de Paris*.⁴⁷

42 Heikki Tandefeltin kirje Pariisista 19.1.1910, lainaus Valkonen 1973, 63 n. 18.

43 Weiss 1979, 65–67.

44 Valkonen 1973, 44–45.

45 Akseli Gallen-Kallelan kirje Pariisista 24.1.1909. Lainaus Valkonen 1973, 46.

46 Toki Djagilevin yhteyksillä Pariisissa oli merkitystä Suomen saadessa näyttelymahdollisuuden vuoden 1908 Syysalonkiin saksalaisten peruttua osanottonsa. Valkonen 1973, 25.

47 Lappeenrannassa syntynyt Léopold Sturzwage (1879–1968) opiskeli Moskovassa ja osallistui mm. *Ruutusotamies* -näyttelyyn 1910 ja Pariisiin Syysalonkiin 1911 ja 1913. Sturzwagea hän julkaisi myös elokuvasuunni-

Survage oli (ja yhäkin on) useimmille tuntematon, mutta on sentään päässyt Ateneumin seinälle – ei tosin omilla teoksillaan, vaan ystäväänsä Amedeo Modiglianin vuonna 1918 maalaamana muotokuvana. Se hankittiin museoon vuonna 1955, mitä voi pitää onnekkana.

Ajatus siitä, että suomalaistaiteilijoiden olisi pitänyt tai ollut edes mahdollista reagoida jokaiseen 1910-luvun alun uuteen ismiin, perustuu tietenkin perspektiiviharhaan. Ne ilmiöt, jotka taidehistoriankirjoitus on myöhemmin nostanut valokeilaan ja palkinnut kunnia-paikoin, olivat yhä pieniä, kummia ituja. Kaikkea muuta taidetta, tuttua ja selkeämmin hahmottuvaa, tuotettiin monisatakertaisesti enemmän. Akateeminen traditio oli edelleen vahva, myös Pariisissa, ja taidetta määrittivät instituutiot, joissa valta oli edeltäneen 1800-luvun auktoriteeteilla. Museot eivät hankkineet uusinta taidetta eikä modernin taiteen museon käsitettä edes tunnettu.⁴⁸ Vanhan haastajia ilmaantui kiihtyvässä tahdissa, mutta opintomatkailevat suomalaiset olivat lähtökohtaisesti vain käymässä eivätkä koskaan hakeutuneet radikaaliin seuraan.⁴⁹ Ulkomaisen suurkaupunkielämän vieraus ja kotimaassa toistuvasti korostettu ajatus aidon taiteen kansallisesta pohjasta olivat tehokas pidäke. Kuten Alvar Cawén kirjoitti muistikirjaansa marraskuussa 1908, kulttuurishokki oli melkoinen: ”En tiedä, mutta tulla tänne suoraan Suomen sydänmaasta jossa on tottunut yksinäisyyteen, luontoon ja sen suuruuteen sinänsä, tulla tänne maailman merkkipaikkaan niin takaan että sitä tuntee itsensä kuin puusta puonnut.”⁵⁰ Paljoudesta olisi pitänyt valita jotakin ja uskoa siihen,

telman (*Les Soirées de Paris*, N:o 26–27, 1914, 426–429), mutta vaihtoi maailmansodan syttyttyä saksalaisen sukunimen muotoon Survage. Ivan Puni sisällytti hänet nykytaidetta käsittelevään kirjaansa *Современная живопись* (Berlin 1923). Survagen teoksia on mm. MoMAN, Tretjakovin gallerian, Pariisin modernin taiteen museon ja Pompidou -keskuksen kokoelmissa.

- 48 Uranuurtaja tällä saralla oli Müncheniin perustettu aikalastaiteen museo Neue Pinakothek (1853). Siellä kokoelmaan hankittiin 1910-luvulla mm. Matisse, mutta ei teoksia kubisteilta tai kaupungissa vaikuttaneen Der Blaue Reiterin taiteilijoilta.
- 49 Henkilönä rohkein saattoi olla Rodinin oppilaana vuosisadan alussa työskennellyt Hilda Flodin, ks. Konttinen 2017, 38–47. Nuoren polven taiteilijoista pisimpään Pariisissa 1900-luvun alkuvuosina asui porvarillinen muotokuvamaalari Antti Favén (1902–1913).
- 50 Lainaus Konttinen 2015, 51. Puusta pudonneisuudesta seuraa se, ettei

mutta vaihtoehdot eivät tuntuneet omalta. Ilmiöitä ihmeteltiin pääasiassa maalaamisen koulukuntina – sivelläänkö nyt näin vai noin – ei teoreettisen, poeettisen, saati anarkistisen viitekehyksen kautta. Ei yksinkertaisesti ollut perinnettä ja valmiutta sellaiseen haastamiseen kulttuuriin, josta uusin avantgarde kasvoi. Uupui radikalisoitumisen into ja sopiva vertaistuki.

Ratsastaja myrskyssä

1900-luvun alkuvuodet olivat taiteilijaryhmien kulta-aikaa. Nimeämällä oma joukko erottauduttiin vanhoista kuppikunnista, haettiin huomiota, julistettiin uutta näkemystä – kunnes riitaannuttiin keskenään ja lähdettiin omille teille. Monet taidehistoriaan jälkensä jättäneet ryhmät olivat lyhytikäisiä, eikä Münchenissä joulukuussa 1911 debytoinut Der Blaue Reiter muodostanut poikkeusta.⁵¹ Wassily Kandinskyn ja Franz Marcin ympärille syntynyt monikansallinen joukko organisoiti oman näyttelyn ja teki samalla pesäeron Kandinskyn vain kaksi vuotta aiemmin perustaman taiteilijaseuraan Neue Künstlervereinigung München, joka oli hylännyt perustajansa suuren maalauksen *Komposition 5*. Franz Marc oli innokas laajentamaan uuden ryhmän reviiriä ja ryhtyi Münchenin avauksen jälkeen puuhaamaan näyttelylle kiertuetta. Hänen toiveestaan mukaan otettiin myös muutamia ekspressionistisen Die Brücke -ryhmän taiteilijoita. Kandinsky ei heistä innostunut, mutta taipui Marcin ehtoihin.⁵² Kun sitten Berliinissä galleriatoimintaa suunnitellut Herwarth Walden otti yhteyttä, siirtyi Der Blaue Reiterin näyttely ja kiertueen organisointi lopulta kokonaan Der Sturm -yhtiön hoitoon.⁵³

ajan suomalaisten taide ulkomaisin silmin katsottuna ainakaan modernistisessä luennassa juurikaan piirry mieleen, ks. Foucherau 1990.

51 Jatkossa puhutaan sekä organisaatiosta että sen toiminnan tuotoksista. Kirjoitan ryhmän, firman ja gallerian nimet ilman korostusta, vastaavasti näyttelyiden ja julkaisujen nimet *kursivoituina*. Sama koskee Der Sturmia.

52 Westheider 2000, 50.

53 Ryhmän toiminnasta ks. Hopfengart 2000; Mühling & Hobert & Straetmans 2021.

Der Sturm – tai kuten pianisti ja impressaari Walden sen itse mieluummin kirjoitti DER STURM – oli nopeassa ajassa noussut Saksan taide-elämän uudeksi suunnannäyttäjäksi. Maaliskuussa 1910 aloittanut julkaisu oli yhden miehen viikkolehti, jossa esiteltiin aluksi kirjallisuuden ja musiikin, mutta pian myös kuvataiteen tuoreita virtauksia. Avustajakunta oli laaja ja monipuolinen, tekstejä tuottivat muiden muassa journalisti Karl Krauss, kirjailija Alfred Döblin ja runoilija Else Lasker-Schüler. Uuden lehden tuulahduksen huomasi myös Robert Walser, joka kirjoitti samana vuonna Berliinissä puhaltavasta ”hopotuksen myrskytuulesta”. Walserialle tässä kiteytyi jotakin Berliinin ja provinssin välisestä erosta:

Taiteilijan on täällä pakko olla kuulolla. Jossain toisaalla hän voi sulkea korvansa ja vaipua välinpitämättömyyteen. Täällä se ei käy päinsä. Pikemminkin hänen täytyy ihmisenä alituisen hieman koota ajatuksiaan, ja tämä häntä ympäröivä pakko koituu hänen edukseen. [– –] Hiljaiseen, hienoon olemukseen syöksyy sivistymätön, äänekäs ja epähieno. Se sotkee siellä aina jotakin, mikä tekee hyvää. Se on Berliiniä, ja oivallinen Berliini onkin.⁵⁴

Herwarth Walden oli aktiivinen erityisesti ekspressionismin sanoman levittäjänä ja Berliinin ja Pariisin välisten kontaktien rakentajana. Maaliskuussa 1912 avattu Der Sturm -galleria järjesti Der Blaue Reiterin näyttelyn, lokakuussa Kandinskyn ja tammikuussa 1913 puolestaan Gabriele Münterin yksityisnäyttelyn. Syyskuussa 1913 Berliinissä avautui Waldenin organisoima suuri nykytaiteen katselmus, kansainvälinen syysalonki *Erster Deutscher Herbstsalon*, jossa esittäytyivät leveänä rintamana myös Der Blaue Reiter -ryhmän jäsenet.⁵⁵ Aikalaistaiteen puolustajana ja kauppianaan Walden oli katsannoltaan internationalisti, asenteeltaan vasemmistolainen avantgardisti ja taustaltaan urbaani juutalainen intellektuelli⁵⁶ – kaikki attribuutteja, jotka eivät välttämättä resonoineet Suomen tapaisessa nationalistiseen identiteettiin suuntautuneessa maassa, jonka kau-

54 Walser 2012, 72–73.

55 Näyttelyn merkityksestä ks. *Stationen der Moderne* 1988.

56 Waldenin internationalismin ja kosmopoliittisuuden eri puolista, ks. Dmitrieva 2019. Suhteesta erityisesti venäläisiin taiteilijoihin Bilang 2020.

pungistuminen oli vasta alussa. Verkkasta reagoitiin oli muuallakin – Ruotsista Berliinin uusien tuulten pyörteisiin heittäytyi tässä vaiheessa vain yksi taiteilija, Lundista tullut Gösta Adrian-Nilsson. Hänelle Berliini merkitsi aiemman taidekäsityksen hylkäämistä ja kotoisasta luopumista: ”Siitä lähtien kun ainiaaksi käänsin selkäni kiittämättömälle isänmaalle, oli suurkaupunki, tämä maailman levottomien ja harhaan lentäneiden lintujen jättimäinen majapaikka, minun kotini.”⁵⁷

Matkalla pohjoiseen

Ensimmäiset suunnitelmat *Der Blaue Reiter* -näyttelyn kiertueesta vuonna 1912 ulottuivat ulkomaille, jopa New Yorkiin asti, mutta hankkeet kuivuivat kasaan ja näyttelyt pidettiin Saksassa (Bremen, Hagen, Hampuri, Köln). Seuraavana vuonna saatiin järjestymään ulkomaannäyttely Budapestiin. Kesäkuussa 1913 Walden lopulta tiesi kertoa Gabriele Münterille varmaksi sovitusta kiertueesta, joka ulottuisi tammi–huhtikuussa 1914 Kristianiaan (Oslo), Lundiin, Tukholmaan ja Helsinkiin.⁵⁸ Suunnitelmaan tuli vielä muutoksia, mutta neljä pohjoismaista näyttelyä lopulta toteutui järjestyksessä Oslo, Helsinki, Trondheim ja Göteborg. Elokuussa 1913 ennakkotietoa tihkui myös helsinkiläisille: ”Kysymykseen on tullut joskus tuonnempana järjestää paljon puhutun W. Kandinskyn teosten näyttely sekä mahdollisesti ekspressionistien ja kubistien, ja miten näitä kaikkia niin sanotusti kokeilevia taidesuuntia kutsutaankin.”⁵⁹

Näyttelyn oli taidesalongin omistaja Sven Strindberg itse sopinut. Hän oli matkustanut Berliiniin ja siellä perehtynyt Der Sturmin toimintaan. Kontaktia helpotti se, että Herwarth Waldenin työtoveri ja puoliso Nell Walden oli ruotsalainen. Hänen vastuulleen oli tullut suuri osa monihaaraiseksi kasvaneen firman toiminnoista ja yh-

57 Gösta Adrian-Nilsson eli GAN (1884–1965) saapui Berliiniin vuoden 1913 alussa ja tutustui siellä Waldeneihin. Lainaus on Adrian-Nilssonin novellista vuodelta 1913, Ahlstrand 1985, 41–42. Ks. myös Ahlstrand 2012.

58 Waldenin kirje Münterille 11.6.1913, lainaus Westheider 2000, 52.

59 Wasastjerna 1913. *Hufvudstadsbladet* 22.8.1913, 6.

teydenpito pohjoismaihin kuului luontevasti työnkuvaan.⁶⁰ Helsinkiin matkannut kiertonäyttely olikin vain yksi osa Der Sturmin hyperaktiiviseksi kiihtynyttä näyttelytoimintaa. Samaan aikaan maaliskuussa 1914 meneillään oli yksitoista muutakin gallerian sopimaa näyttelyä. Pääosa niistä sijoittui yhä eri puolille Saksaa, mutta grafiikkaa esiteltiin myös Lontoossa ja Tokiossa.⁶¹

Kiertueelle lähetetty kokonaisuus pohjautui ensimmäiseen, Münchenissä joulukuussa 1911 avautuneeseen *Der Blaue Reiter*-näyttelyyn. Teoslistaan tehtiin vaihdoksia, mutta alkuperäisiä maalauksia oli edelleen mukana kolmetoista.⁶² Taiteilijaryhmän kokoonpano myöskin vaihteli – muun muassa ranskalainen Robert Delaunay ja itävaltalainen, säveltäjänä tunnettu Arnold Schönberg olivat jääneet pois. Lopulliseen valikoimaan töitä kertyi kuudeltatoista tekiältä. Vaikka kokoelma saapui Berliinistä, oli taiteilijakunta huomattavan venäläinen. Kandinskyn lisäksi Venäjän kansalaisia *Der Blaue Reiterin* jäsenissä olivat myös Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Elisabeth Epstein, Natalia Gontšarova sekä Burljukin veljekset David ja Vladimir.⁶³ Kun vielä huomioidaan amerikkalainen Albert Bloch ja sveitsiläinen Paul Klee, niin saksalaiset olivat ryhmän vähemmistönä: Heinrich Campendonk, August Macke, Franz Marc ja Gabriele Münter. Neljä osanottajista oli naisia, mikä sekkin on huomionarvoista. Kuten todettiin, näyttely ei ollut vain *Der Blaue Reiter*-ryhmän kokonaisuus, sillä Marcin aloitteesta mukaan oli otettu kolme *Die Brücke* -ryhmään kuulunutta ekspressionistia: Erich Heckel,

60 Nell Waldenin työllä ja taloudellisella panoksella oli iso vaikutus *Der Sturmin* organisaatiossa, ks. Sjöholm Skrubbe 2022, 14–41; Skandinavian osalta erityisesti 23–28.

61 Walden & Sheyer 1954, 36.

62 Näyttelyluettelot *Erste Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter* (Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, München 1911), teoksessa Hoberg & Fiedel 1999, 364–365 ja *Der Blaue Reiter* (Salon Strindberg, Helsinki 1914), Salon Strindbergin arkisto. Teoksista tarkemmin ks. Liite 1.

63 ”Venäläisen futurismin isä” David Burljuk ja hänen veljensä olivat sikäläisen avantgarden keskeisiä toimijoita, mutta ovat jääneet kuvataiteilijoina sivuhenkilöiksi. Burljukeista ja myös monista *Venäläisen taidenäyttelyn* taiteilijoista ks. Benedikt Livšitsin vuosien 1911–1914 muistelmat. Livšits 2004. Myös *Futurismus in Russland* 2000, sekä lyhyenä tiivistelmänä venäläisestä ekspressionismista Wünsche 2018, 113–130.



Ensimmäinen *Der Blaue Reiter* -näyttely, Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, München 1911. Gabriele Münterin ottamassa valokuvassa näkyy viisi teosta, jotka saapuivat Helsinkiin helmikuussa 1914. Oviaukon vasemmalla puolen on Franz Marcin *Gelbe Kuh*, oviaukossa alhaalla oikealla August Macken *Sturm* ja oviaukon oikealla puolen ylhäällä Vladimir Burljukin *Porträtstudie*. Oikeanpuoleisella seinällä ovat Franz Marcin *Reh im Wald* ja Wassily Kandinskyn *Komposition 5*. Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München.

Ernst Ludwig Kirchner ja Max Pechstein. Suomalaisille taiteilijoiden nimet olivat tyystin outoja – asiantuntijatkin olivat kuulleet korkeintaan Kandinskysta – eikä heidän kansallisuudestaan ollut selvyyttä.⁶⁴ *Helsingin Sanomat* arvioi heidän olevan ”osaksi saksalaisia, osaksi puolalaisia”. Tyyliuunnat jäivät nekin arvailujen varaan: ”n.s. ekspressionisteja, kubisteja, kenties myös futuristeja ja kukaties mitä -isteja tahansa”.⁶⁵

Kun kukaan taiteilijoista ei saapunut paikan päälle selittämään taiteensa lähtökohtia, oli suomalaisten hahmotettava kokonaisuutta omin avuin. Näyttelyn oheisesitteenä toimi Der Sturm -gallerian painattama vihkonen otsikolla *Der Blaue Reiter*, mutta otsikkosivun tavoin ladottu gallerian mainos, jossa puhuttiin ekspressionisteista, kubisteista ja futuristeista, tuotti paljon sekaannusta.⁶⁶ Berliiniläisen Herwarth Waldenin silmissä nimenomaan nämä kolme olivat modernin taiteen keskeiset haarat, mutta silkka välimatka teki ismien erottelun Helsingistä käsin vaikeaksi. Kun sanat kuitenkin oli paperilla annettu, yrittivät kriitikot ja muutkin mahdollistaa näyttelyn teokset väen vängällä näihin kategorioihin, mikä johti siihen että Kandinsky luokiteltiin paremman puutteessa futuristiksi.

Tekstejä vihkosessa oli kaksi, Marcin lyhyt esipuhe sekä Kandinskyn esse ”Taiteen ymmärtämisestä”. Edellinen oli katkelma *Der Blaue Reiter* -almanakassa 1912 ilmestyneestä artikkelista, jälkimmäinen puolestaan oli julkaistu *Der Sturm* -lehdessä saman vuoden loka-kuussa.⁶⁷ Tekstit olivat siis kaudelta, jolloin Kandinsky ja Der Blaue Reiter yhä asemoivat itseään Saksan taidekenttään. Helsingin näyttelyn aikaan almanakasta ilmestyi Münchenissä vielä uusi painos, mutta itse ryhmä oli jo käytännössä hajonnut. Perustajien Kandinskyn

64 Akseli Gallen-Kallela oli saanut Die Brücken näyttelyihin liittyen kirjeitä mm. Heckeliltä, joten hän tiesi nimen.

65 Richter 1914a. *Helsingin Sanomat* 14.2.1914, 6.

66 *Der Blaue Reiter* [1913], 2. Tämä oli kolmas laitos alkujaan Saksan näyttelyitä varten tehdystä vihkosesta. Pohjoismaista kiertuetta varten Walden otti 1 000 kappaleen painoksen. Westheider 2000, 50.

67 Franz Marc, ”Zwei bilder”, Kandinsky & Marc 1912, 11–12. Marcin teksti on hieman muokattu versio esseiden lopetuksesta. Kandinsky, ”Ueber Kunstverstehen”, *Der Sturm*, Dritter Jahrgang, Nummer 129, Oktober 1912, 157–158.

ja Marcin yhteydenpito päättyi maaliskuussa 1914, ja huhtikuussa August Macke ja Paul Klee lähtivät maalaamaan Tunisiaan. Sodan syttyminen heinäkuussa muutti kaikkien suunnitelmat. Syksyllä Macke oli jo kaatunut, myöhemmin sota vei myös Franz Marcin ja Vladimir Burljukin. Helsinki, Trondheim ja Göteborg olivat Der Blaue Reiter -nimen viimeiset etapit ennen taidehistoriaa.



Salon Strindbergin näyttelytilat, Aleksanterinkatu 54, Helsinki. Ainoa tiedossani oleva valokuva, jossa salongin ominaispiirteet näkyvät. Huomaa kattoikkunoiden verhot, sähkölamput sekä siirrettävät sermit. Marraskuun ryhmän avajaiset, 17.11.1917. Oikealla taiteilijat Juho Rissanen, Alvar Cawén ja Tyko Sallinen. Valokuva: Eric Sundström. Helsingin kaupunginmuseo.

II *Der Blaue Reiter* 1914

Näyttelytilana Salon Strindberg on varsin edustava. Aleksanterin-kadulta käydään ensin Strindbergin kehysliikkeeseen ja sen perältä kierreportaita kaksikerroksisen liikerakennuksen yläkertaan. Salonki on avara ja varustettu kattoikkunoin, mutta nyt on helmikuu ja valo on kellertävää, sillä se tulee isoista sähkölampuista. Siirreltävillä sermeillä pystytään jakamaan tilaa ja muokkaamaan ripustus-pinta-alaa. Myös katsojien viihtyisyyttä on ajateltu ja salonkiin on sijoitettu pieniä pöytäryhmiä. Niille onkin käyttöä, sillä *Der Blaue Reiter* herättää huomiota ja houkuttelee satoja markan hintaisen pääsylipun ostaneita. Useimmat tulevat paikalle lähinnä uteliaana pöyristymään uusimman taiteen ihmeellisyyksistä. Ovathan käsitteet ”futurismi” ja ”kubismi” tuttuja korkeintaan vitseinä, jos ollenkaan.

Teoslistassa on viisikymmentäneljä teosta, kolmea työtä lukuun ottamatta kaikki maalauksia. Suurimmat ryhmät ovat Campendonkilta ja Münsteriltä, seitsemän teosta kummaltakin. Epstein, Gontšarova, Heckel ja Pechstein ovat puolestaan mukana vain yhden maalauksen voimin, Kleeltä on ainoastaan kaksi pientä piirrosta. Kokonaisuus ei ole tasapuolinen ja se heijastuu myös kriitikoiden reaktioissa. Päähuomion saavat tunnetuimman tekijän eli Kandinskyn kookkaat ja pääosin abstraktit teokset sekä Campendonkin kubistiset työt, joista kenelläkään ei tunnu olevan juuri hyvää sanottavaa.

Vielä avajaisten alla Helsingin lehdistö nostattaa odotuksia myönteisessä hengessä. Luvataan, että tämä tulee olemaan täysin muuta kuin salongin näyttelyvuoden avannut, täysin tylsäksi osoittautunut ruotsalainen De Frie -ryhmä: ”mitä lienevätäkään olleet, yleensä jokseenkin sovinnaisia, heikkoja taiteilijoita, joiden teoksista ei kannat-

Impressioner från Salon Strindberg.

Mosaik. Spektrum. Rapakivi. Sill-
salat. Ha! Cello! Grönt, blått, vio-
lett, grått. Triangel. Herre gud. Hy-
potenus! Kaos. Ha! Kvinnofot.
Silkesstrumpa. Toner — toner ah!
toner. Cello! Solemnitetsal. Else!
Hvitt. Hvar?? Blåstrande ögon. Dja-
mant ha! öra, öga! Sourire! En arm
så mjuk, så mjuk. Siden. Thalatta!
andligen! Sehnsucht. Träumerei.

Spleen et ideal.

*

Grönt, natt, Schwartzwald. Dröm-
ma. Rosendrämmar, om hvita lam,
månen i moln, hvitt, zinkhvitt, tek.
Herrans frid. Blå drömmar. Indigo.
Pan.

*

Hel Nelson. Jävlar. Aberg. Sisu
Böhling. Satan! Jävlarrrr.

*

Heliga ko jag nalkas ditt jufver
med andakt. Ganges! O blånande
Himalaya!

*

När galenskapen frassar, som gam
på lover. — Färger. Karusell! Vi-
naigre i näsan. Skönt! Ether, tiki
tiki. Karusell. Brackor ha! Svarta
våg! Oändligt. Nirvana. Kammio.
France. Cagliostro. Orfeus. Kvalda
sinnen brustna hjärtan somna ljuf-
ligt eller stilla dö. Arthemisia.

Rocambole.



Vasemmall: *Der Blaue Reiter* -näyttelyn teoksista tehtiin muun ohella myös ”runollista” pilaa. *Dagens Tidning* 15.2.1914.

Yllä: Elisabeth Epstein, *Porträt*, 1911(?), *Der Blaue Reiter* -näyttelyluettelo, München 1911. Epsteinin maalaus oli näyttelyn teoksista tavanomaisin, mikä pistettiin kyllä merkille, vaikka sitä ei arvosteluissa mainitakaan.



Moderni:

— Tässä näet uuden, tulevan aikakauden ensimmäiset merkit – tulimerkit jumalattoman ihmiskunnan temppeliseinällä!

Vanhanaikainen:

— Kyllähän nämä ”merkit” temppeliseinän piirroksia muistuttavat – huomaa, sen temppelin, joka on omistettu yksinolon jumalalle.

Pilapiirros Elisabeth Epsteinin maalauksesta, *Fyren* 8–9/1914. ”Modernin” sanat ovat parodiaa Franz Marcin esipuheesta näyttelyluetteloon: ”die ersten Zeichen der kommenden neuen Epoche [– –] Feuerzeichen”.

tanut pidemmälti puhua.” Nyt saadaan korvaukseksi näyttely, ”joka totta vieköö on maalauksen alalla kaikkein vapainta, mitä ainakaan meillä on koskaan nähty”.⁶⁸ Näyttelyluettelosta siteerataan Franz Marcin tekstiä sekä taustoitetaan kubismin ja ekspressionismin käsitteitä.⁶⁹ Heti avajaispäivänä, kun taulut on katsottu, ääni alkaa kuitenkin muuttua. Kirjoittelu pysyy vielä myötämielisenä, mutta mukaan hiipii ironinen vivahde:

Niiden, joissa tämän näyttelyn maalaukset eivät herätä suoraa taiteellista kiinnostusta, ei kannata kuitenkaan jättää vierailua väliin, sillä heille nämä taulut tarjoavat hyvät naurut.⁷⁰

Musiikki ja kubismi

Ensimmäisten joukossa näyttelyä kommentoi nimimerkki J. T. turkulaisessa lehdessä *Uusi Aura*. Hän ilmoittaa, että se mitä suomalaisille nyt tarjotaan ei ole parasta laatuaan: ”Uranuurtajain päälliköiden nimiä me turhaan luettelosta haemme.” Näyttelystä löytyy joitakin melko herkkiä värisommitelmia ”aivan mahdottomien rinnalla”. Kubismille ja futurismille taidesuuntina J. T. lukee yhteiseksi vain sen, että ne ”vähät välittävät tästä näkyvästä maailmasta”.⁷¹ Erkaantuminen arjesta nähdystä muodostui ongelmaksi muillekin.

Johtavien helsinkiläislehtien arviot ilmestyvät ensimmäisellä näyttelyviikolla. *Helsingin Sanomissa* Edvard Richter, joka tyrmäsi ruotsalaisryhmän sovinnaisuuden, huolestuu nyt liiallisesta vapaudesta ja muodon katoamisesta. Hän muistuttaa, että maalaustaiteen suuri mullistus alkoi jo impressionisteista ja Cézannesta, mutta nämä eivät silti hylänneet muotoa: ”Mitä onkaan taide ilman hiventäkään todellisuutta! Kauanko sellaisesta jaksaa nauttia? Mitä on maalaus ilman minkäänlaista konkreettista muotoa?” Richter ymmärtää, että

68 Richter 1914a. *Helsingin Sanomat* 14.2.1914, 6.

69 Anon. 1914b. *Hufvudstadsbladet* 11.2.1914, 8; H. Tandefelt 1914a. *Dagens Tidning* 12.2.1914, 4; Wennervirta 1914a. *Uusi Suometar* 13.2.1914, 5.

70 Wasastjerna 1914. *Hufvudstadsbladet* 14.2.1914, 8.

71 Anon. 1914d. *Uusi Aura* 20.2.1914, 4. Kubismin lähtökohtien selostuksena artikkeli on tavanomaista mielenkiintoisempi.

Kandinsky pyrkii maalauksissaan luomaan eräänlaista värimusiikkia: ”Ja kieltämättä hän osaa soinnutella värejään hyvinkin suurella taidolla. Mutta miksi sittenkin tuntuisi omituisen kaamealta olla sellaisessa huoneessa, jonka seinien koristeina olisi vain Kandinskyn maalaamia tauluja?” Tuo omituinen kaameus johtuu Richterin mukaan yksitoikkoisuudesta. Syyttääpä hän lopulta taiteilijaa mielikuvituksettomuudesta:

Suoraan sanoen, sellainen *futuristinen* taide, jota Kandinsky nyt edustaa, kuolee pakostakin mielikuvituksen, taiteen oikean hengen ja ilman, puutteesta.⁷²

Näyttelyn parhaimpina ekspressionisteina Richter pitää Mackea ja Blochia. Jälkimmäisen *Tanssi* tuntuu jopa ”oikealta, kunnioitusta ansaitsevalta taideteokselta”. Mutta kun Richter kaksi viikkoa myöhemmin tarkistaa kantansa, on arvio jyrkempi. Campendonk, jonka kuvat ensi katsomalla olivat ”äärettömällä huolella ja vaivalla rakennetut”, ovatkin nyt ”silmille tuska ja kipu”. Muuttunut on myös Blochin ja Macken teosten tunnelma; se on ”siksi omituinen laadultaan, että meillä tuskin on monta sellaista taiteenharrastajaa, joka ne seinälleen ottaisi”.⁷³

Suomalaiskriitikoissa ilmenee myös taipumusta mestarointiin. *Dagens Tidning* -lehden Heikki Tandefelt aloittaa luennoimalla ”futuristi” Franz Marcille taidehistoriaa ja maalari Courbet’n ajatusta. Sitten hän siirtyy Remy de Gourmont’iin, symbolisteihin ja edelleen ruusuristiläisiin. Kun jo yli puolet palstatilasta on täynnä, pääsee Tandefelt lopulta itse näyttelyyn. Tarkastelunsa kohteeksi hän valitsee Campendonkin kubismin:

72 Richter 1914b. *Helsingin Sanomat* 15.2.1914, 8.

73 Richter 1914c. *Helsingin Sanomat* 1.3.1914, 9. Richterin tapoihin ilmeisesti kuului kuulostella muiden mielipiteitä ja muotoilla omiaan sen mukaan, ks. Anttonen 1997.



*Salon Strindbergin näyttelystä Helsingissä: H. Campendonc
(kubisti): „Musik n:o 1“.*

Kriitikoiden silmissä näyttelyn häiritsevimpiä ja kehoimpia teoksia olivat Heinrich Campendonkin maalaukset. Erityisesti moitittiin maalausta *Musik I*. Kuva: *Kodin kuvasto* 22.2.1914.



Signe Tandefelt oli näkevinään Campendonkin omakuvassa kasan peltipurkkeja – ”hög af sammanrafsade bleckburkar”. Heinrich Campendonk, *Selbstporträt*, n. 1912, öljy paperille, kiinnitetty kankaalle, 85,5 x 65,5. Kunstmuseum Den Haag.



Yllä: Wassily Kandinsky, *Improvisation 28 (toinen versio)*, 1912, öljy kankaalle, 111,4 x 162,1. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Valokuva: © The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York. ARTstor Digital Library.

Viereisellä sivulla: Wassily Kandinsky, *Komposition 5*, 1911, öljy kankaalle, 190 x 275. Yksityiskokoelma.

Maalaukset samassa mittakaavassa, mittatikkuna kirjoittaja. Valokuva: Sampo Linkoneva.

Kuutioillaan ei Campendonk saa aikaan minkäänlaista vaikutusta. Hän ei yksinkertaisesti tiedä miten ne tulisi asetella ja tuntuu uskovan, että variksen laulun hienous on siinä, että kaikki tehdään kömpelösti ja jätetään rikkonaisena kesken. Hän tekee isoja rytmisiä virheitä. Katsokaa esim. jouta pitelevää kättä taulussa nro 12 [*Musik 1*]. Katkonaiset linjat ovat kamalia. Ilmeisesti Campendonkilla ei juurikaan ole makua.⁷⁴

Muita neljäätoista taiteilijaa Tandefelt ei käsittele, ainoastaan mainitsee Kandinskyn ja jatkaa taas omaa monologiaan.

Hieman analyttisemmin kirjoittaa hänen puolisonsa, *Nya Pressenin* Signe Tandefelt, joka avajaispäivän jutussaan on jo pitkällä sitaatilla taustoittanut kubismin olemusta.⁷⁵ Hänkään ei laadi varsi-

74 H. Tandefelt 1914d. *Dagens Tidning* 15.2.1914, 5.

75 S. Tandefelt 1914a. *Nya Pressen* 14.2.1914, 3. Yli puolet artikkelista on Norjan kansallisgallerian johtajan Jens Thisin tekstiä Picassosta.



naista näyttelykriittikkiä, vaan pohtii toisessa artikkelissaan edelleen kubismin sekä futuristisen värimaalailun [Kandinsky] luonnetta. Jälkimmäisen heikkoja mahdollisuuksia hän perustelee sillä, että muodon hahmottaminen kehittyi ennen värien erottelua: ”Egyptiläisten käyttämässä väriskaalassa ei ollut violetta. Ksenofon näki sateenkaudessa vain kolme väriä: purppuran, punaisen ja keltaisen, ja vielä Aristoteleella se on kolmivärinen.” Esimerkkinä kubismin heikkoudesta hän nimeää ”sen sekavan peltipurkkien kasan, jota Campendonk nimittää omakuvaksi”, ja antaa tuomionsa:

Ei ole niin mielipuolista järjestelmää, etteikö se saisi kannattajia, kunhan se lanseerataan asiaankuuluvalla tarmokkuudella. Sitten onkin ratki riemukasta hämmästyttää porvaristoa, olla suuri ja ymmärrystä vaille jäänyt, olla fiksumpi kuin vanhat, olla roskaväen johdatettavana. Kun ajattelee herätystä, joka kerran odottaa maalailevia fantasteja, jotka eivät ole mitään oppineet eivätkä tiedä muuta kuin futurismin tai kubismin, niin ei se valoisalta vaikuta.⁷⁶

76 S. Tandefelt 1914b. *Nya Pressen* 3.3.1914, 4.

Uuden Suomettaren kriitikko Ludvig Wennervirta pyrkii hänen valistamaan lukijoita nykyaiteen taustoista ja referoi hieman Kandinskyn kirjaa *Über das Geistige in der Kunst*. Näyttelyssä myös hän kiinnittää huomiota Campendonkin musiikkiteemaan. Toisin kuin Tandefeltit, Wennervirta myöntää, että taiteilijalla on ollut ”määrätty konstrukttiivinen tarkoitus”, mutta huomauttaa sitten, että maalausten terävät ja leikkaavat särmät sekä kovat ja yksitoikkoiset värit vaikuttavat ”hermoja ärsyttävästi kuin särkyneen lasin sirpaleet”. Päähuomionsa Wennervirta kohdistaa Kandinskyyn ja antaa tälle tunnustusta:

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 eivät ole viehätystä vailla. Mutta kokonaan irrotettuina todellisuusillusionista, selittävästä, ymmärrettävästä tunnelmallisuudesta jättävät kuitenkin nekin katsojan kylmäksi.⁷⁷

Wennervirta mainitsee myönteisesti vielä Albert Blochin työt ja toteaa lopuksi, että Franz Marc ja muut jäljellä olevat näyttelyn osanottajat ovat ”jotensakin vähäpätöisiä kykyjä”.⁷⁸ Taidehistorian tuomio on sittemmin ollut varsin erilainen, eikä Wennervirtaa sovi siitä moittia. Mutta kun esimerkiksi Jawlenskyilta ja Marcilta on esillä huipputöitä, on pakko kysyä mikä niistä tekee vähäisen tuntuista.

Rakel Kallio on todennut, että uuden taiteen lähtökohtien opiskelu oli sitä vaikeampaa, mitä oppineempi kriitikko oli estetiikassa ja taidehistoriassa.⁷⁹ Historiallisten saavutusten valossa nykyaiteen ilmiöt näyttivät helposti päättömiltä. Kriitikoiden teksteissä toistuikin sisäänkirjoitettu ajatus ohimenevyydestä, kummallisten taidemuotojen pian odotettavasta kuolemasta ja järjen voitosta. Tätä oli poh-

77 Wennervirta 1914b. *Uusi Suometar* 19.2.1914, 5. Wennervirta oli kiinnittänyt huomiota Kandinskyn kirjaan jo keväällä 1912, mutta ei edennyt sen perusteellisempaan esittelyyn. Wennervirta 1912, 319–320.

78 em.

79 Kallio 1991, 67.

justanut jo edellisenä vuonna filosofian tohtori Fredrik J. Lindström pohtiessaan taiteen kehitystilannetta:

Ekspressionistien tahallisen naivit ja primitiiviset tai kubistien ja futuristien kovin teennäiset, jopa suorastaan hullunkuriset tekeleet eivät vakaalta kannalta otettuina saata olla muuta kuin ohimenevää haparointista ja tehontavoittelua [- -]⁸⁰

Kirjoittajan akateeminen arvo saattoi antaa arviolle painavuutta, mutta ei tehnyt siitä sen ammattimaisempaa. Lehtikriitikot olivat kaikki satunnaisia avustajia, jotka käsittivät ekspressionismin, kubismin ja futurismin merkityssisällöt vaihtelevasti ja toisistaan poiketen.⁸¹ Kuva-aiheillaan Marcin ja Jawlenskyn teokset eivät varmasti tuottaneet kenellekään ongelmia, vaan kyse oli pikemmin voimakkaasta värien käytöstä. Täysin abstraktien teosten mahdollisuudesta oli Suomessa jo kirjoitettu, mutta kun abstrakti konkretisoitui, sen hyväksyminen osoittautui vaikeaksi.⁸²

”Todellisuusillusionista” irtaantuminen, toisin sanoen tunnistettavan viittaussuhteen puuttuminen, oli keskeinen huolenaihe muillekin kuin Wennervirrälle. Suomessa oli jo 1912 painettu ”lukijaimme huviksi” katkelma fauvismia ja kubismia vastustaneen ranskalaiskirjailija Camille Maclairin artikkelista, jonka mukaan ”taiteen tahallinen alentuminen, se kun itsepäisesti luopuu kaikesta ilmaisunpyyteestä, on oudon ja surkean vaatimattomuuden merkki [...] akkunat on suljettu sekä älyllistä että siveellistä maailma kohti, maalaukseksi ilman velvollisuutta ja pyhitystä”.⁸³ Oli toisin sanoen menty kaikessa liian pitkälle, yli normaalin kohtuuden rajojen, irtaannuttu sopuisasta ja selittävästä.

80 Lindström 1913a. *Valvoja* 1/1913, 41. Timo Huuskon mukaan Lindströmin arvosteluilla ei ollut diskursiivista vaikutusta muihin kriitikoihin. Huusko 2007, 74. Sanotaan siis, että Lindström oli vähintäänkin samassa torjuntarintamassa.

81 Valkonen 1973, 130.

82 Näkemyksiä abstraktioon vuosina 1912–1913, ks. Valkonen 1973, 126–127.

83 Anon. 1912a. *Aika* 2/1912, 135–136.



Burljukin veljeksillä oli tiiviit yhteydet venäläiseen futurismiin. Tästä riippumatta heidän teoksensa saivat kriitikoilta myönteisiäkin kommentteja. Vladimir oli maalarina lahjakkaampi ja *Satakunta* -lehden arvion mukaan häntä voidaan kutsua taiteilijaksi: ”Hänen suorittamassaan muotokuva-tutkielmassa on vakaumusta ja pyrkimystä ja se vaikuttaa aika ehjältä taideteokselta.” *Satakunta* 17.3.1914.

Yllä: Vladimir Burljuk, *Porträtstudie*, 1911, öljy kankaalle, n. 85 x 55. Tuhoutunut. Kuva: *Der Blaue Reiter* näyttelyluettelo 1911.
Viereinen sivu: Vladimir Burljuk, *Landschaft*, 1911, öljy kankaalle, 73,2 x 92,5. Yksityiskokoelma, Courtesy Galerie Thomas, München. Kirjoittajan kuva 2022.



Vieraina ja kosmopoliittisina Strindbergin näyttelyn ilmiöt eivät istu Ludvig Wennervirran ajatukseen taiteen kansallisesta identiteetistä, ellei peräti sen tehtävästä. Kantansa hän on naulannut heti vuoden 1914 alkajaisiksi laajassa artikkelissaan Suomen taiteilijain näyttelystä: ”Allekirjoittanut on ollut ja on yhä edelleenkin jyrkästi sitä mielipidettä, että merkityksellinen, kehityskykyinen taide kaikkina aikoina on syntynyt kansallisella pohjalla [– –]”⁸⁴ Kuukausi *Der Blaue Reiter* -arvion jälkeen hän palaa aiheeseen Suomen Taideyhdistyksen näyttelyn yhteydessä ja kritisoi Cézannen jäljittelijöitä:

84 Wennervirta 1914f. *Aika* 9/1914, 533. Wennervirran mielipide on linjassa toisen nousevan kriitikon, Onni Okkosen, vuotta aiemmin toivoman taiteen kansallisen sisällyksen ja kotoisuuden kanssa: “[– –] huono, onnto taide [– –] on hakenut vieraita aiheita ja noudattanut vierasta tekotapaa, joka ei ole yhteydessä taiteilijan persoonallisuuden kanssa eikä sen ilmauksena.” Okkonen 1913b. *Uusi Aura* 24.4.1913, 4.

Usein kuulee tämän kosmopoliittisen taidesuunnan puolustajien vetoavan siihen, ettei nykyisen vilkkaan liikeyhteyden ja kansojen keskinäisen vuorovaikutuksen aikana enää saata puhuaakaan itsenäisen, kansallisen taiteen mahdollisuudesta samassa merkityksessä kuin ennen; se on mukainaiseksi mennyttä.⁸⁵

Niilläkin arvostelijoilla, joille kansainvälisyys kelpaa, on omat rajuksensa. *Der Blaue Reiterin* saaman vastaanoton taustalla vaikuttaa erityisesti saksalaiseen maalaustaiteeseen kohdistunut epäily. Asian äänekäs propagandisti on frankofili Heikki Tandefelt, joka monen muun tavoin kokee, että taiteen luova elementti vallitsee Ranskassa ja Pariisissa. Se ei yksin riitä. Tandefelt on vakuuttunut, että Saksassa ei ole esiintynyt ”varsinaisia suurtaiteilijoita” sitten uskonpuhdistuksen. Kirjassaan *Hyvät ja huonot taiteilijat* hän uhraa asialle kokonaisen luvun ja saa siinä luettua saksalaisuuden viaksi jopa kuvanveistäjä Johannes Takasen nääntymisen (mies kuoli keuhkotautiin 35-vuotiaana Roomassa 1885).⁸⁶ Kriitikkona Tandefelt on myös tilaisuuden tullen haukkunut julkisesti Ateneumin hankintapolitiikkaa silloin kun se on kallistunut Saksaan, esimerkkinä Antellin valtuuskunnan ostama Franz von Stuckin ”liehrittelevän kuvottava ruiskukin koristettu nukenpää”.⁸⁷ Tämän teoksen kohdalla Tandefeltin arvostelukykyyn tekee miltei mieli luottaa.

Heikki ja Signe Tandefelt eivät ole kansallisen linjan julistajia. Sen sijaan he ovat valmistautuneet kubismin maihinnousuun ja purkavat pettymystään, kun näyttelyssä on vain yksi alan taiteilija, hänkin kehno. Samalla he jättävät suurimman osan näyttelystä täysin huomiotta. Näin nimenomaan kubismissa kulminoituu epäily ja kielteisyys, jota ei sen tarkemmin perustella. Kenties mielessä on pidetty Oslon kansallisgallerian johtajan Jens Thiisin esitelmämatkallaan Helsingissä lokakuussa 1913 esittämä toteamus, ettei hän voi varsinaisesti nauttia

85 Wennervirta 1914c. *Uusi Suometar* 22.4.1914, 7.

86 Tandefelt 1915, 62–77. Rakel Kallion mukaan yksi Tandefeltin saksalaisvastaisuuden vaikutteista oli ruotsalainen August Brunius ja hänen kirjansa *Färg och form. Studier af den nya konsten* (1913). Kallio 1991, 71.

87 H. Tandefelt 1912. *Dagens Tidning* 24.11.1912 (B), 1. Franz von Stuck, *Mary, taiteilijan tyttären muotokuva*, 1906. Antellin valtuuskunnan osto A II 867.

kubismista.⁸⁸ Salme Sarajas-Korte huomautti puoli vuosisataa myöhemmin, että suomalaiset omaksuivat herkästi saman asenteen. Koska kubismi oli uutta ja vaikeaa, oli omia ennakkoluuloja helppo pönkittää museojohtajan arvovallalla. Älyllistä kiinnostusta kubismin päämäärien ja luonteen perusteelliseen selvittelyyn ei löytynyt.⁸⁹

Maakuntien äänet

Kubismin ja futurismin ongelmat koskettavat pieniä taidepiirejä, mutta näyttelyn saama huomio kertoo myös laajemmasta kiinnostuksesta ulkomaisiin ilmiöihin. Onhan kummallisesta aina keskustelun aiheeksi. Lukijat Helsingissä ja muualla saattavat taivastella asiaa yhdessä, vaikka omaa kokemusta ei olisikaan. Pilalehti *Tuulispää* muistaakin pääkaupungin ulkopuolella asuvia julkaisemalla ”maaseutulukijakuntaa varten” neljä piirrosjäljennöstä näyttelyn teoksista – kuvat tosin on kopioitu suoraan näyttelyluettelon sivuilta, ei suinkaan näyttelystä. Jäljennöksiä teoksista painattavat myös *Veckans Krönika*, *Fyren*, *Kodin Kuvasto*, *Sana* sekä päivälehdistä *Helsingin Sanomat*. Mustavalkoisista ja melko suttuisista valokuvista lukijat voivat arvioida etenkin Kandinskyn, Campendonkin ja Blochin töitä.⁹⁰

Helsingin kriitikoiden sanottua sanansa vuoroon pääsevät maakuntalehtien senttarit. Laajimmalle leviää nimimerkki Cerberuksen Helsingin-kirje, joka ilmestyy ensin Kokkolan lehdessä *Österbottningen* ja seuraavana päivänä ainakin neljässä muussa ruotsinkielisen rannikon aviisissa.⁹¹ Tekstin tarkoitus on lähinnä vahvistaa lukijakunnan ennakkoaavisteluja uuden taiteen älyttömyydestä. Erityishuomiota saa eläinten väritys.

88 Anon. 1913a. *Uusi Suometar* 11.10.1913, 4.

89 Sarajas-Korte 1969, 9. Aaro Hellaakoski tarttui kubismiin reilut kymmenen vuotta myöhemmin *Taiteilijaseuran joulualbumissa* 1925. Teksti pohjautuu kuitenkin ulkomaiseen kirjallisuuteen, fyysisiä teoksia hän ei ollut nähnyt.

90 *Tuulispää* 20.2.1914, 12; *Veckans Krönika* 21.2.1914, 8; *Fyren* 8–9/1914, 3; *Kodin Kuvasto* 22.2.1914, 5; *Sana* 3/1914, 80; *Helsingin Sanomat* 15.2.1914, 10.

91 *Borgåbladet*; *Jakobstad*; *Syd-Österbotten*; *Åland* 28.2.1914.



Franz Marc, *Gelbe Kuh*, 1911, öljy kankaalle, 140,5 x 189,2. Solomon R Guggenheim Museum, New York. Valokuva: © The Solomon R Guggenheim Foundation, New York. ARTstor Digital Library.



Franz Marc, *Schafe*, 1912, öljy kankaalle, 49,5 x 76. Saarlandmuseum, Saarbrücken. Valokuva: bpk / SSK / Tom Gundelwein.

Luettelo on aivan välttämätön, sillä muuten ei saa aavistustakaan mitä useimpien taulujen tulisi esittää. Mutta luettelon kerakin on asiasta vaikea päästä perille.

Ensimmäinen taulu luettelossa on ”Impression Solinhofen” [sic]. Mutta yhtä hyvin sen nimi voisi olla ”Maanjäritys” tai ”Talot ovat tulleet hulluiksi”. Näkyvillä on vääntyileviä ja taipuilevia korkeita taloja, joista kahden väliin on tungettu jättimäinen lyhyeksi ajeltu pää. Yksi edustavimmista taiteilijoista on Kandinsky. On vaikea sanoa mitä hänen teoksensa ”Improvisation 22” esittää. Hiukan se muistuttaa suurta heinäsiirkaa. ”Komposition nro 5” on yhtä vaikea. Se voisi olla esim. ”käärme mehiläispesässä”, ”viimeinen tuomio” tai ”kokoelma moderneja naisten hattuja”.

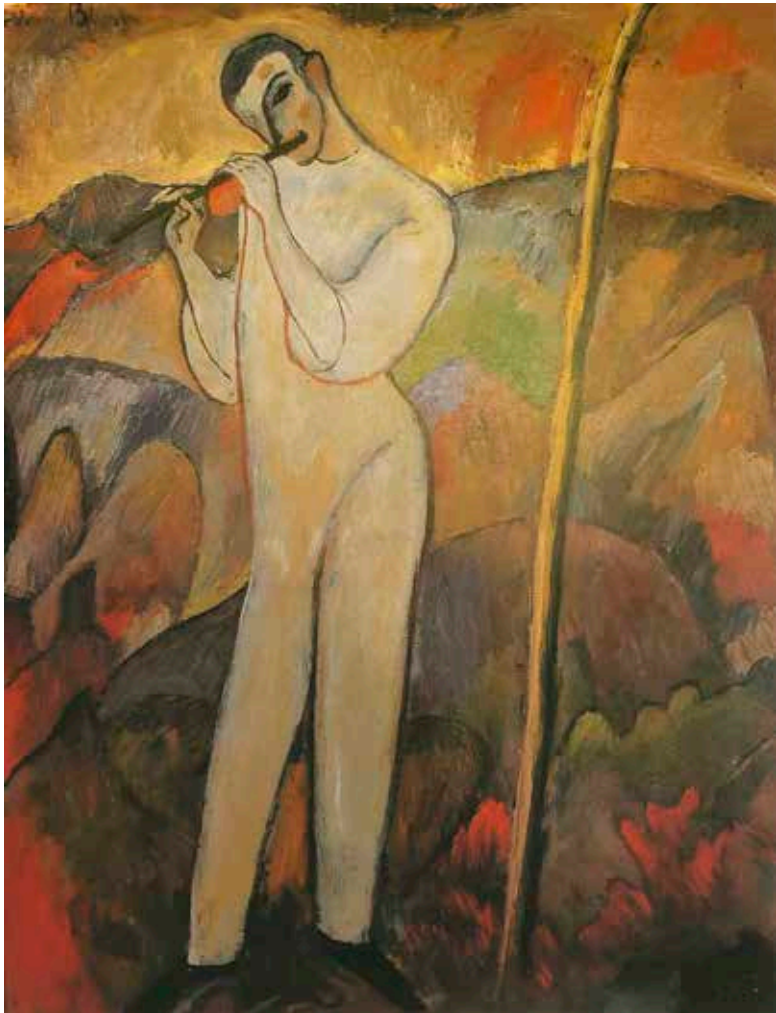
Franz Marc, joka kirjoitti luettelon esipuheen, on varsinainen ”laulava väri-iloittelija”. Hän on mm. maalannut ”keltaisen lehmän”, joka on jonkinlaisella tultasyökseväällä vuorella. Hänen lampaansa ovat myös epätavallisen värisiä. Yksi on vihreä, toinen on yhdeltä puolelta punainen ja toiselta vihreä, pää ja kuono valkoisia. Mutta muutkin taiteilijat käyttävät väripalettia samaan tapaan. Campendonkin ”Hyppäävä hevonen” on vihreä ja punaläikikäs ja A. von Jawlensky on maalannut nuoren kaunotaren, jolla on vihreä kaula ja vihreät silmät, keltainen iho, punainen nenä ja musta suu. D. Burljukin maalaama outo kummajainen on luettelon mukaan ”hevonen”. Se muistuttaa lähinnä suurta, kiipeävää hämähäkkiä, jolla on hevosen pää ja kissan häntä.

Poistun näyttelystä täysin vakuuttuneena siitä, etten ymmärrä modernia taidetta.⁹²

Maakuntien lukijoille tarina pääkaupungin hullutuksista on ohimevää viihdettä, ei varsinaisesti taidekritiikkiä. Mutta jälkimmäistäkin kirjoitetaan. Kaikkein pisimmän ja paneutuneimman kritiikin *Der Blaue Reiter* saa yllättäen lehdestä *Uusi Heinolan Sanomat*. Nimimerkki T. M. suostuttelee lukijat mukaansa jutuskelevalla tyyllillä, mutta paljastuu myös hyväksi havainnoijaksi. Selvitettyään hieman kubismin periaatetta hän jatkaa:

Ilman selitystä ei tavallisesti voi sanoa, mitä maalaus kulloinkin tarkoittaa, mutta on tässä sentään poikkeuksiakin. Niinpä W. Burljukin maalamasta muotokuvasta, jonka kasvot ovat kyhätty tummanharmaista

92 Anon. 1914h. *Österbottningen* 27.2.1914, 2.



Albert Bloch, *Flötender Pierrot*, 1911, öljy kankaalle, 99,7 x 77,8. Yksityiskokoelma. Kuva: Hoberg & Adams 1997, cat. 12.



Heinrich Campendonk, *Springendes Pferd*, 1911, öljy kankaalle, 85 x 65. Saarlandmuseum, Saarbrücken. Valokuva: bpk / SSK / Krüger Druck.

kolmioista ja epäsäännöllisistä nelikulmioista, voi sanomattakin huomata, mitä sillä tarkotetaan, vaikkakin sen hahmo pikemmin tuo mieleen huuhkajan kuin ihmisen. Mutta sitä vastoin en H. Campendonkin maalaamasta omasta kuvastaan voinut keksiä sitä vertaa kiinteää, että olisin voinut sanoa, esittikö se vartalokuvaa vai ainoastaan päätä.⁹³

Tämän jälkeen T. M. antaa poikkeuksellisen hyvän ja täsmällisen selostuksen Campendonkin kolmiosaisesta maalaussarja ”Musiikki”, joka niin ärsytti *Dagens Tidningin* Heikki Tandefeltiä:

Eroa näiden kolmen taulun kesken on huomatakseni siinä, että kuvatut esineet yhdessä taulussa näyttävät olevan vilkkaammassa liikkeessä kuin toisessa, jossa niiden asento tuntuu levollisemmalta – kubistit, luulenma, pitävät jonkun tilan maalaamista hullutuksena ja pyrkivät maalaamaan liikettä. Jos siis värimusiikkia ensimmäisessä taulussa esitetään esim. *adagio*, tapahtuu ”soitto” toisessa taulussa *allegro* ja kolmannessa *presto*.⁹⁴

T. M. kykenee siihen mitä monen pääkaupungin kriitikon hermot eivät sallineet – katsomaan teoksia. Kirjoittajan ansio on myös se, että heinolalaiset saavat varsin selkeän tiivistelmän modernin taiteen luonteesta:

Yhteistä kaikille tässä kirjoituksessa mainittujen taidesuuntien edustajille on se, että he eivät kuvaa konkreettista, näkyvää maailmaa sinänsä, vaan pyrkivät antamaan omille sisällisille mielikuvilleen ja näkemyksilleen, siis abstraktioille, aistimin havaittavan, konkreettisen muodon; he kuvaavat sisäistä kauneutta, sen sijaan kun vanhemmat taidesuunnat kiinnittävät huomiota etupäässä kauniin ulkomuotoon.⁹⁵

Loppua kohden T. M. heittäytyy lukijoiden viihdyttäjäksi ja kuvaillee Kandinskyn maalauksista löytämiään hahmoja veikein kääntein. Tarkastelun kohteeksi tulevat vielä David Burljukin maalaus sekä poikkeuksellinen värin käyttö Jawlenskyn muotokuvassa. Viimeisenä maininnan saa myös näyttelyn ainoa kolmiulotteinen teos, Ernst

93 Anon. 1914e. *Uusi Heinolan Sanomat* 21.2.1914, 2.

94 em.

95 em.

Ludwig Kirchnerin puuveistos.⁹⁶ Arvostelu on yhtä aikaa informatiivinen, tarkkanäköinen ja lukijoita viihdyttävä. Samaan yksikään pääkaupungin lehti ei pystynyt.

Kubiikasta hölynpölyyn

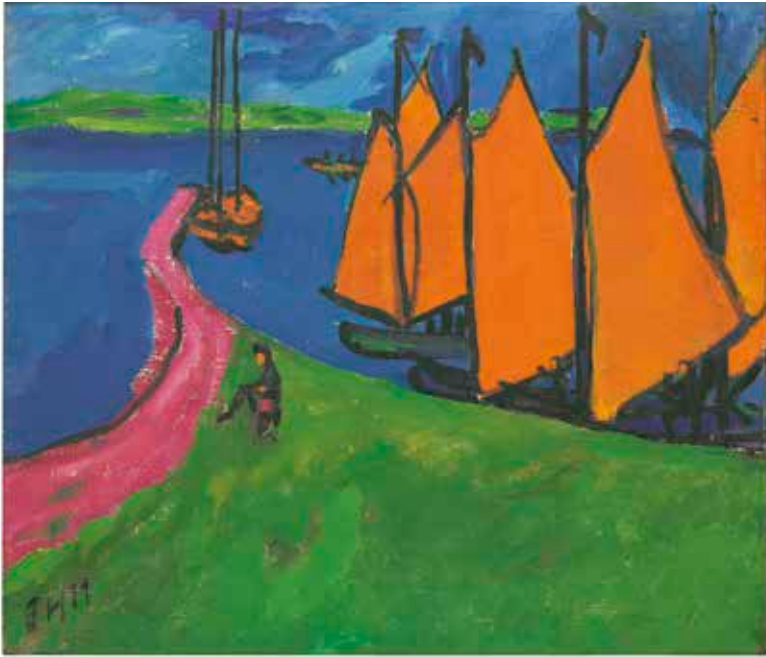
Toinen merkittävä arvio ilmestyy porilaislehdessä *Satakunta*. Otsikolla ”Taide-kirje Helsingistä” kirjoittaja T. A. kuvailee ensin omituisen näyttelyn saamaa tavatonta suosiota: arvostelijat ovat epätietoisina ravistelleet päitään ja yleisö nauranut hillitysti partaansa. Sitten on vuorossa perustava lausunto järjestä ja järjestömyydestä.

Kubismi ei meillä ole enää aivan tuntematonta. Siihen suuntaan on muutamia onnistuneita yrityksiä tehnyt lupaava taiteilijamme Uno Alanco jonka esikoisnäyttely syksyllä sai sekä sanomalehdistön että yleisön tunnustuksen. Kubiikan, sen ollessa sillä tasolla jollaisella sen Alanco esittää, voi vielä käsittää. Se lähtee siltä aito-kubistiselta perustalta että muoto maalaus on pääasia – persoonallisuuden ja valtavan työn sekä kunkin itsekohtaisen intensiivisyyden tulee antaa muodoille eroa. Tämä on järjenkannalta lähtien oikein. Ja siinä suhteessa kubiikka on tulevaisuuden taide-haara. Mutta niin pian kun kubistit hylkäävät luonnon – jonka näkeminen ja kasvattaminen myös perustuu järkeen – silloin ei kubistisesta taiteesta enää voi puhua. Sitä voisi paremmin kutsua hölynpölyksi. Kaiken taiteen tulee perustua puhtaaseen järkeen – niinkauan kun se sen tekee voidaan sitä myös pitää korkeimman intellektin mittapuuna.⁹⁷

Arvostelija toteaa, että Campendonkin kubismi on ”äärettömällä, tuskan tapaisella turhantarkkuudella tehtyä” ja jättää katsojan syystä kylmäksi. Vladimir Burljukin kohdalla sen sijaan voidaan puhua taiteilijasta: ”Hänen suorittamassaan muotokuva-tutkielmassa on va-

96 Kyseessä lienee sama yksittäinen veistos, jonka Franz Marc mainitsee kirjassaan Kandinskyille Berliinistä tammikuussa 1912. Marc sanoo lähettävänsä veistoksen suoraan samassa kuussa Kölnissä avautuvaan *Der Blaue Reiter* -näyttelyyn. Henze 2002, 14.

97 Anon. 1914j. *Satakunta* 17.3.1914, 2.



Die Brücke -ryhmän jäsenet Erich Heckel ja Max Pechstein olivat edustettuina yksittäisillä töillä, eikä heitä mainittu arvosteluissa. Ernst Ludwig Kircheriltä näyttelyssä oli maalaus sekä veistos. Veistos sai yhden maininnan, jonka perusteella teos on mahdollista identifioida: ”Tämä E. L. Kirchnerin ’Plastiikka’ niminen puuveistos esittää jonkun jaappanilaisen geishan tapaisen, paksujalkaisen neitsyen, joka on pitänyt kurenauhaa noin puoli kyynärää ylempänä mitä tavallista on.” *Uusi Heinolan Sanomat* 21.2.1914.

Yllä: Erich Heckel, *Segelschiffe* [*Segelschiffe im Hafen*], 1911, öljy kankaalle, 66,5 x 75,5. Valokuva: LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster / Sabine Ahlbrand-Dornseif.

Viereinen sivu: Ernst Ludwig Kirchner, *Plastik* [*Nackte, mit untergeschlagenen Beinen sitzende Frau*], 1912, maalattu plataanipuu, 47 x 22,9 x 19. Valokuva: Gabriele and Werner Merzbacher Collection, Kunsthaus Zürich.



kaumusta ja pyrkimystä ja se vaikuttaa aika ehjältä taideteokselta.”⁹⁸ Niin sanottuja futuristeja kohtaan T. A. on varautuneempi, sillä hänen tulkintansa mukaan nämä ovat hylänneet muodon ja keskittyneet väriin:

Heidän mielestään ei taiteilija saa olla minkäänlaisessa kosketuksessa muotojen kanssa – tämän periaatteen julkaisee futuristi *Kandinsky* kirjaan ”Ueber das Geistige in der Kunst” sanoessaan: taiteilija ei ole ainoastaan oikeutettu vaan myös velvollinen käsittelemään muotoa juuri niin kuin se hänen tarkoituksperiään varten on tarpeellista.⁹⁹

Näinhän *Kandinsky* ei tietääkseni sano, vaan toteaa ettei taiteilija nykyään voi tulla toimeen yksinomaan puhtaasti abstrakteilla muodoilla. *Komposition* tehtävä hänen mukaansa on luoda yksittäisiä, toisiinsa liittyviä muotoja, jotka alistuvat kokonaisuuteen: ”Näin alistetaan useita esineitä (todellisia ja mahdollisesti abstrakteja) kuvassa yhteen suureen muotoon ja muutetaan siten, että ne sopivat tähän, muodostavat tämän muodon.”¹⁰⁰ Järkiuskoksen T. A:n silmissä kuitenkin jo ajatus muodon vapaudesta on syönyt *Kandinsky*n mahdollisuudet. Vaikka kirjoittajan mukaan kyseessä on lahjakas ja väriäisiä omaava taiteilija, on tyrmäys selvä:

[– –] mitä esim. on hän pyrkinyt sanomaan maalauksilla sellaisilla kun ”Improvisation” ja ”Komposition” j.n.e. Nämä puhtaasti abstraktiset väri-sekoitukset jotka muistuttavat pesemätöntä palettia, ovat yhtä äärimmäisesti liioiteltuja kun *Campendonkin* kubistiset teokset. Ja niitten suhteen jää ehkä vielä kylmemmäksi!¹⁰¹

Ekspressionistit T. A. katsoo muita järkevämmiksi ja sen vuoksi myös näyttelyn mielenkiintoisimmaksi osuudeksi. Monen muun kirjoittajan tavoin hän kiinnittää huomion *Albert Blochin*:

98 Teoksen näkijän arvio on kiinnostava, etenkin suhteessa myöhempisiin, pelkästään pieniin mv-valokuviiin pohjautuviin mielikuviiin. *Salme Sarajas-Korte* ei nähnyt teoksia, mutta luonnehti niitä silti sanoilla ”*Burljukien* mitättömät karkeatekoiset maalaukset”. *Sarajas-Korte* 1969, 10.

99 Anon. 1914j. *Satakunta* 17.3.1914, 2.

100 *Kandinsky* 1988, 66–67.

101 Anon. 1914j.

Ennen muita ansaitsee mainituksi tulla *Black* [sic], jonka kaunis taulu *Der Tanz* (Tanssi) on tavattoman onnistuneitten muoto-variatsionien ja värisäveleitten avulla tehty mallikelpoinen maalaus. Se herättää taiteellista tunnetta ja se jää mieleen. Sen vaikutus on lämmin ja välitön. August Nacke [sic] on vähemmän intressantti – hänen sanottavansa tuntuu etsityltä eikä sen tarkoitus tee aitoa vaikutusta.¹⁰²

Tässäkin kohtaa taidehistoria on päättänyt toisin. Bloch, joka palasi 1920-luvulla Yhdysvaltoihin ja vetäytyi taideopettajaksi provinssiin, on käytännössä marginaalinen nimi.¹⁰³ Sodassa kuusi kuukautta Helsingin näyttelyn jälkeen kuollut Macke on puolestaan nostettu vuosisatansa merkittävimpien saksalaismaalareiden joukkoon. Aikalaisen silmin asiat nähdään kuitenkin sellaisenaan, usein ensimmäistä ja viimeistä kertaa, vailla perspektiiviä – sikäli kun nähdään ylipäätään. Kuvaavaa on, ettei yhdessäkään artikkelissa kiinnitetä mitään huomiota näyttelyn neljään naiseen. Sama näkymättömyys toistuu pitkään myös taidehistorian kertomuksissa; *Der Blaue Reiter* määritellään miesten yhteenliittymänä ja kestää vuosikymmeniä ennen kuin naisten toimijuus huomioidaan. Tänä päivänä Natalia Gontšarovan, Gabriele Münterin tai Marianne von Werefkinin ohittaminen tuntuu mahdottomalta.¹⁰⁴ Tämä ei tarkoita, että heidän osuutensa Helsingin näyttelyssä olisi poikkeuksellinen. Kokonaan maininnatta jätetään myös Heckel, Klee ja Pechstein.

Sitten on paljon rapaa niskaansa saaneen Heinrich Campendonkin tapaus. Helsingissä nähty musiikkisarja on tuhoutunut, jopa niin tarkkaan, että ainoa säilynyt dokumentti lienee suomalaislehdistön

102 em.

103 Näyttelyluettelossa mainitaan Blochin maalaus *Der Tanz* (ks. kuva sivulla 48). Lehtikuivissa esiintyy kuitenkin toinen maalaus, jonka nimeksi annetaan yhtäällä ”Tanssi” (*Helsingin Sanomat* 15.2.1914, 10) ja toisaalla ”Symfony” (*Veckans Krönika* 21.2.1914, 8.). Jälkimmäistä löydy teosluettelosta. Identifioinnista ks. Liite 1.

104 Gontšarovan tämän kauden teoksista ks. Boissel 1995 ja Polyakov 2013; Münterin teoksista ks. Hoberg & Fiedel 1992 ja Heller 1997; von Werefkinin töistä ks. Fäthke 2001 ja Zieglgänsberger et al. 2019, 200–219.



Yllä: August Macke, *Waldbach*, 1910, öljy kankaalle, 61,6 x 61,6. Eskenazi Museum of Art, Indiana University. Valokuva: Eskenazi Museum of Art / Kevin Montague.

Oikealla: *Mutter und Kind*, 1911, öljy paperille, kiinnitetty kankaalle, 61,5 x 47,5. Yksityiskokoelma. Kuva: Heide- rich 2008, No. 298.

Viereinen sivu: August Macke, *Der Sturm*, 1911, öljy kankaalle, 84 x 113. Saarlandmuseum, Saarbrücken. Valokuva: bpk / SSK / Tom Gundelwein.





julkaisema valokuva maalauksesta ”Musik I”.¹⁰⁵ Teosten laadun ja arvostelujen kohtuullisuuden uudelleenarviointi on siksi mahdotonta. Epäilyjä Campendonkin teosten tasosta esiintyi kuitenkin jo niiden valmistumisen aikaan. Kandinsky suhtautui niihin luonnospiirrosten perusteella suurin varauksin, mutta työhuoneella valmiit maalaukset nähnyt Marc otti ne mukaan.¹⁰⁶ Monien muiden ryhmien tavoin Der Blaue Reiter oli varsin epäyhtenäinen ja jännitteinen. Kandinskyn ja Marcin erimielisyys Campendonkista ennakoiki jo rivien repeilyä.

Suomalaisen ammattitaiteilijan näkökulman taiteilijakolmikkoon tarjoaa lopuksi näyttelystä *Studentbladetiin* kirjoittava Marcus Collin.¹⁰⁷ Pariisin kubisteihin verraten hän pitää Campendonkin ”ku-

105 Campendonkin teosluettelossa musiikkiaiheiset maalaukset todetaan tuihoutuneiksi eikä niistä ole tarkempia tietoja tai kuvia. Firmenich 1989, s.p., teosnumerot 133–136.

106 Franz Marcin kirje Kandinskyille 27.4.1912. Marc 1989, 71–72.

107 Myös Heikki Tandefelt oli maalari ja graafikko, mutta hän toimi tässä vaiheessa opettajana STY:n koulun valmistavalla luokalla, ei vapaana taiteilijana. *Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1914*, 25.



Yllä: Alexej Jawlensky, *Frauenkopf*, 1912, öljy paperille, 61 x 51. Neue Nationalgalerie, Berlin. Valokuva: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Andres Kilger.

Viereinen sivu: Alexej Jawlensky, *Federhut* [*Feather Hat – Olga*], n. 1912, öljy paperille, kiinnitetty kankaalle, 53,3 x 49,5. Norton Simon Museum, The Blue Four Galka Scheyer Collection. Valokuva: © Norton Simon Museum.



bistista tekniikkaa” pinnallisena ellei jopa typeränä. Kubismin teoreettisissa pyrkimyksissä ylipäänsä Collin tunnistaa akateemisuuden vaaran.¹⁰⁸ Kandinskyyn ja Marciin siirryttäessä hänen arvionsa latistuu positiivisen alun jälkeen pelkäksi sanahelinäksi.

Olisi väärin nimittää Kandinskyä humpuukiksi. Hänen improvisaationsa tarjoavat miellyttävää siveltimenkäyttöä ja osin viehättäviä väriyhdistelmiä. Se, onko hän saavuttanut taiteellisen tyylin absoluuttisessa merkityksessä, voidaan jättää sikseen. Joka tapauksessa katsoja olisi tyytyväisem-

108 Collin 1914. *Studentbladet* 24.2.1914, 5.

pi, mikäli hän todella sommittelisi kaaoksesta kokoon sudenkorennon tai suolikimpun [*ett knippe tarmar*], vaikka sitten fantastiseen tapaan. [– –]

Muenter [sic! po. Marc] vaikuttaa minusta oikein hyvältä maalarilta. Hän luo huomattavia väriarvojen harmonioita, joskin monen kollegan tavoin ajoittain kirjankuvitustaidetta sivuten. Vahva keltainen lehmä temperamenttiossa asennossa vaatii huomiota ja kaipaa, kuten moni teos täällä, Pariisiin Indépendants-salongin säädyllistä vierasta.¹⁰⁹

Skandaalia ja pariisilaisittain tuohtunutta porvaristoa ei Helsingissä näy. Kävijöitä on kuitenkin kohtuullisen paljon, 812 henkeä.¹¹⁰ Koska näyttelystä ei myydä mitään, se saa jatkaa sellaisenaan Trondheimiin ja Göteborgiin. Tässä vertailussa Helsinki kohoaa taiteen mekaksi, sillä Norjan ja Ruotsin kakkoskaupungeissa vastaanotto on joko aivan olematonta tai täysin luokatonta. Trondheimista ei löydy minäkäänlaista kiinnostusta ja Göteborgissa paikallislehti kirjoittaa koko kiertueen täydellisimmän lyttäyksen toivoen että kyseessä on ensimmäinen ja viimeinen kerta kun Olsénin taidekauppa sekaantuu tämäntyyppisiin kokeiluihin.¹¹¹

109 em., 5–6.

110 *Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1914*, 49.

111 Daase 2000, 81–82.

III Venäläinen taidenäyttely 1916

Der Blaue Reiterin vierailu Helsingissä saa vielä pienen loppukanee-
tin, kun *Helsingin Kaiku* -lehden toimittaja Jalmari Lahdensuo kir-
joittaa maaliskuussa 1914 katsauksen kevään näyttelyistä. Hän ki-
teyttää arvostelujen yleisen ilmapiirin teroittamalla lukijoilleen, että
Campendonkin ja Kandinskyn pähänpistoja katsonut ”muotisairaal-
loisuudesta vapaa järkevä ihminen ei voi [– –] muuta kuin ensin hy-
myillä ja sitten jo aivan vakavasti ja hartaasti ihmetellä, kuinka pitkäl-
le suoranaisten typeryys saattaa taiteen nimellä mennä.”¹¹² Kaivattua
vastapainoa tälle tarjoaa Salon Strindbergin seuraava näyttely, Lah-
densuon sanoin ”todellinen sielunvirkistys”. Kyse on Pekka Halosen
maalauksista.

Helsinkiiläinen yleisö on jo tottunut joka kevät saamaan nähdä tämän
tuotteliaan ja lahjakkaan taiteilijan ilon- ja elämäntäyttää taidetta ja käy si-
tä katsomaan turvallisilla mielin, koska hänellä aina on jotakin uutta ja vie-
hättävää ja vakavasti taiteellista nähtävää tarjottavana.¹¹³

Halosen näyttelyn turvallisuus myös paikkaa sopivasti *Der Blaue
Reiterin* aiheuttamia taloudellisia tappioita. Kandinskyn ja kumppa-
neiden saama vastaanotto ei kuitenkaan vie Sven Strindbergin uskoa
uuteen ja rohkeaan taiteeseen. Jos taidesalonki ei ole löytänyt kubis-
min tai futurismin ystäviä, niin ainakin se on kerännyt laajalti julki-
suutta.

112 Lahdensuo 1914. *Helsingin Kaiku* 28.3.1914, etusivu.

113 em., 142.



Yksi Venäläisen taidenäyttelyn teoksista oli kolkkosävyinen muotokuva näyttelyn järjestäneestä pietarilaisesta galleristista.

Natan Altman, *Muotokuva (N. Dobytsina)*, 1913, öljy kankaalle, 83,5 x 65. Tšudnovskin kokoelma, Pietari. Kuva: *Avantgarde 1900–1930*, Helsinki 1993.

Sodan syttyminen kuitenkin muuttaa kansainvälisen taidekaupan reittejä. Suomen yhteydet Keski-Euroopan suuntaan tyrehtyvät ja Berliinissä Herwarth Waldenin yritykset esitellä venäläistä ja ranskalaista taidetta leimataan epäisänmaalliseksi vihollisten tukemiseksi.¹¹⁴ Tilanne kiusaa erityisesti Kandinskyn kaltaisia taiteilijoita, jotka ovat liikkuneet tottuneesti Berliinin, Münchenin ja Pariisin taidepiireissä. Heidän mahdollisuutensa käyvät rajallisemmiksi, ja näyttelypaikkoja on etsittävä lähempää. Ei siis yllätä, että aloite uuden nykytaidenäyttelyn järjestämiseksi Helsingissä tehdään Berliinin sijaan Pietarista käsin. Asialla on pääkaupungin energinen ja yritteliäs galleristi Nadežda Dobytsina, joka on oivaltanut, että myös Venäjällä aletaan hyväksyä taulujen myyminen ja taiteilijoiden markkinointi oikeana liiketoimintana.¹¹⁵ Joulukuun lopussa 1915 Dobytsina kirjoittaa viireillä olevasta näyttelysuunnitelmasta:

Armollinen korkeutenne herra Strindberg!

Olen odottanut kirjettäanne koskien venäläistä näyttelyä Helsingissä. Ottaen huomioon, että on jo tammikuun alku, olisi teokset lähetettävä, mikäli aiotte pitää näyttelyn helmikuussa. Pyydän kunnioittaen teitä vahvistamaan päätöksenne järjestää näyttely Helsingissä ja ilmoittamaan ajanjakson jolle teokset toimitetaan.

Kunnioittavimmin

N. Dobytsina¹¹⁶

Armollisen korkeuden kannalta hetki on hankala, sillä hän on Tukholmassa neuvottelemassa siirtymisestä vasta valmistuneen taidehallin johtajaksi.¹¹⁷ Venäjän taiteen kannalta hetki on otollinen, sillä Dobytsinan galleriassa eli ”taidetoimistossa” (*hudožestvennoe bjuro*) on parhaillaan esillä radikaali näyttely: kahden nuoren taiteilijan,

114 Bilanz 2020, 177–180.

115 Avtonomova 1990, 73. Dobytsinan gallerian toiminnasta ks. Severjuhin 2008, 246–251; Rakitin & Sarabjanov 2013, I, 286–287. Pidän todennäköisenä, että Dobytsina on ollut kesällä 1915 Suomessa ja käynyt henkilökohtaisesti tutustumassa Strindbergin galleriaan.

116 Nadežda Dobytsinan kirje Strindbergille 30.12.1915. Salon Strindbergin arkisto. Dobytsina puhuttelee Strindbergiä kuin prinssiä.

117 Tieto Strindbergin nimityksestä Liljevalchin taidehallin intendentiksi, *Hufvudstadsbladet* 20.1.1916, 7.

Ksenija Boguslavskajan ja Ivan Punin rahoittama *Viimeinen futuristinen maalausnäyttely 0,10 (nolla-kymmenen)*.¹¹⁸ Futurismi, joka ei ollut Suomeen koskaan saapunutkaan, on siis Pietarissa julistettu jo päättyväksi. Näyttelyn kokoaja Kazimir Malevitš asettaa ensimmäistä kertaa esille ”Mustan neliön” ja muut uudet suprematistiset maalauksensa. Muita osanottajia ovat muun muassa Vladimir Tatlin, Olga Rozanova, Ljubov Popova, sekä organisaattorit Boguslavskaja ja Puni. Mikäli Sven Strindberg reagoisi Dobytsinan hoputukseen, olisi Helsingissä mahdollisuus nähdä tuoreeltaan näyttely, joka sittemmin luetaan yhdeksi 1900-luvun tärkeimmistä.¹¹⁹

Talvella 1915–1916 näin ei tietenkään ajatella, pikemminkin näyttely luetaan yhdeksi hölmöimmistä. Pietarin lehdistössä *0,10* -näyttelyn saama kritiikki ja pilkka on paikoin tylyä. Ei siis niin, että Helsingin lehtien arviot uusimmasta nykyaiteesta olisivat poikkeuksellisen ymmärtämättömiä. Kyllä miljoonakaupungissakin osataan.

Portaita laskeutuessani kaivoin pääsylipun taskustani ja vilkaisin numeroa. ”Hölmö No. 2215”, totesin ja muistin vanhan vitsin. Mieleni teki pysäyttää kaksi portaikossa vastaan tullutta siviilipukuista miestä ja sanoa: ”Älkää menkö, hyvät herrat, tai teistä tulee hölmöt No. 2216 ja 17! Parempi jos lahjoitatte 50 kopeekkaisenne taiteilijoiden sairaalalle.”¹²⁰

Viimeisessä huoneessa ovat ”professionaalit taiteilijat” Pestel, Popova, Tatlin, Udaltšova. Pelkäänpä, että heille käy kehnosti.

Tämän huoneen seinillä kulkee inhimillisen moraalin raja – sen takana varkaus, murha, ryöstö ja tie hirttolavalle.¹²¹

118 Dobytsinan kirjeessä on vain yksi päiväys, ei tavanomaista vl./ul. kaksoispäiväystä, joten ajankohta voi olla 30.12.1915 (vl.) tai 12.1.1916 (ul.). Niin tai näin, *0,10* oli parhaillaan avoinna. Näyttelyn päivämäärät olivat 20.12./2.1.–19.1./1.2.

119 Näyttelystä ks. Shatskikh 2012, 101–123; vastaanotosta ja teoksista Drutt 2015. Boguslavskaja ja Puni olivat omavaraisia ja saattoivat kantaa taloudellisen riskin sekä huolehtia markkinoinnista.

120 Anon. 1916a. *Вечер Петрограда* 20.1.1916. Lehtileike ja englanninos, Drutt 2015, 264–265.

121 Anon. 1916b. *Голосъ Руси* 21.1.1916. Lehtileike ja englanninos, Drutt 2015, 265–226.

Kaikille asia ei ole vielä tällä selvä. Vuosisadan alussa ilmestyneen *Mir iskusstva* -lehden perustajiin kuulunut taiteilija ja taidehistorioitsija Aleksandr Benois kirjoittaa pitkän artikkelin, jossa hän myöntää monen näyttelyn osanottajan lahjakkuuden ja taidon maalata. Näyttelyn hän kuitenkin kokee kylmäksi ja hengettömäksi, näkee siinä taiteen pyhyden ja rakkauden kieltämistä.¹²² Benois'n kirjallinen tyyli ylittää kaiken mihin kriitikot Suomessa yltävät, mutta tulkinnan konteksti on sekin toinen. Taiteilijana ja teatterilavastajana Benois on keisarillisen kulttuurin kasvatti ja yläluokkaisen satumailman kuvittaja. Hän ei näe sen maailman yhteyttä käynnissä olevaan sotaan, vaan heittää syytöksensä avantgardistien niskaan:

Kyse ei ole mistään räksytyksestä. Kyseessä on yhtenäinen ja vahva ”filosofia” – sama filosofia, joka nyt riistää pojat äitiensä syleilystä ja tekee heistä tykinruokaa, se sama filosofia, joka ajaa miljoonia eläviä, ajattelevia ja tuntevia ihmisolentoja pois viihtyisistä kodeistaan ja *puhaltaa* heidät taivaan tuuliin kuin pölyhiukkaset, jotka leviävät ympäri maailman. Tämä on se sama filosofia, joka uhkaa tehdä poikkeuksetta jokaisesta pedon tai raakalaisen.¹²³

Näin karvasta tulkintaa uuden taiteen aatemaailmasta ei Suomessa kukaan sentään esittänyt.

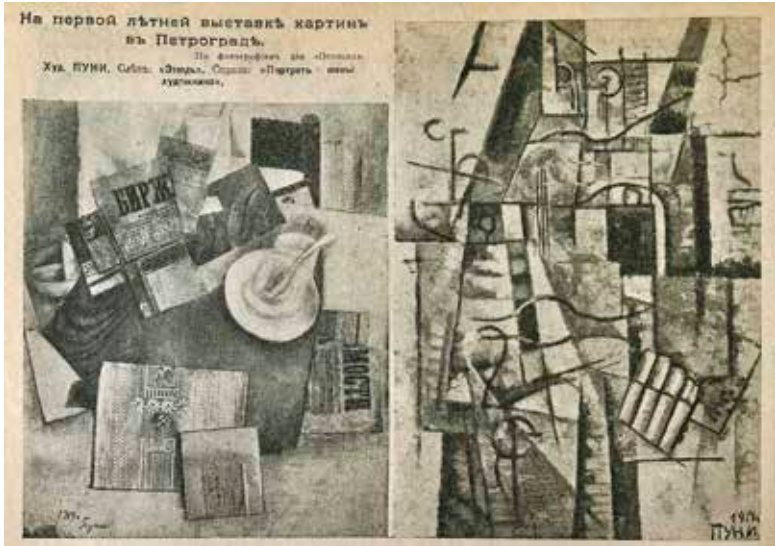
Nuorten vuoro

Huhtikuussa 1916 *Helsingin Sanomat* tietää kertoa, että kubistisia ja futuristisia teoksia käsittävän venäläisen näyttelyn ajankohta on sovittu toukokuulle. Näyttelyitä on myöskin tarkoitus järjestää erilaisin teemoin tästedes joka vuosi.¹²⁴ Maalaukset lähtevät junalla Pietarista kuudessa suuressa laatikossa toukokuun kuudentena, kir-

122 Benois 1916. *Речь* 9.1.1916. Lehtileike ja englanninos, Drutt 2015, 252–255.

123 em., 254. Benois'n ja Sergei Djagilevin edustaman ryhmittymän kavalisesta maailmasta ks. Bowlit 2008, 161–199.

124 Anon. 1916d. *Helsingin Sanomat* 8.4.1916, 5. Strindbergillä järjestettiin muitakin venäläisiä näyttelyitä, mutta en ole selvittänyt niiden kytköksiä Dobytsinaan.



Yllä: Ivan Puni oli työskennellyt Pariisissa ja hänen teoksissaan kubismin vaikutteet näkyivät selvimmän. Pietarilainen kuvalehti esitteli hänen maalauksiaan kesällä 1916. Vasemmanpuolinen maalaus oli mahdollisesti esillä Helsingissä nimellä *Teeröytä*. Kuva: *Огонек* 19.6./2.7.1916.

Vasemmalla: Ksenija Boguslavskajan teoksiin lukeutui kirjottu tuyny. Kuva: *Pionery suprematizma* 2019.

Viereinen sivu: Wassily Kandinskyn pienet varhaiset grafiikat antoivat taiteilijasta varsin erilaisen vaikutelman kuin kaksi vuotta aiemmin Helsingissä nähdyt abstraktiot. *Talvi (Dame mit Muff)* 1903, puupiirros 24,8 x 14,8. Kuva: Friedel & Hobert 2008.



joittaa Dobytsinan galleria Strindbergille. Samalla tiedustellaan avajaisten ajankohtaa, sillä johtajatar tuo tullessaan henkilökohtaisesti vielä yhden teoksen.¹²⁵ Kyseessä on Natan Altmanin veistos *Nuoren juutalaisen muotokuva*. Helsinkiin matkaava valikoima ei enää pohjaudu vuodenvaihteen 0,10 -näyttelyyn, vaikka mukana on muutamia samoja taiteilijoita: Altman, Boguslavskaja, Puni ja Rozanova. Enemmän kokonaisuuteen vaikuttaa Dobytsinan gallerian huhtikuussa järjestämä *Venäläisen nykymaalaustaiteen näyttely (Vystavke sovremennoi russkoi živopisi)*, jossa on teoksia mm. Altmanilta, Chagallilta, Grištšenkoilta, Kandinskylta, Punilta ja Rozanovalta. Toisin kuin Berliinin *Der Sturm*, Dobytsinan taidetoimisto ei ole keskittynyt pelkkään avantgardeen – gallerian näyttelyhistoriassa 0,10 on itse asiassa poikkeus.¹²⁶ Tämä selittää sen, ettei Helsingin näyttelyn taiteilijalistassakaan ilmene erityistä logiikkaa. Käytännössä kyse on Marc Chagallin yksityisnäyttelystä (36 teosta), jonka ympärille on koottu varsin sekalainen ryhmä. Mukana on nuoria, 22–24-vuotiaita pietarilaisia ja heidän 48-vuotias mentorinsa Nikolai Kulbin sekä Moskovasta pian viisikymmentä täyttävä Kandinsky.¹²⁷

Tällä kertaa Kandinskyn osuus on vaatimaton, minkä syy juontuu kahden vuoden taakse. Alkukesästä 1914, kun Helsingissä käynyt *Der Blaue Reiter* -näyttely avautui viimeisessä etapissaan Göteborgissa, Kandinsky oli näyttävästi esillä myös Malmön suuressa Itämerenmaiden näyttelyssä (*Baltiska utställningen*). Venäjän osasto sai arvostelumenestyksen, mutta kun Kandinskyn viiden teoksen kokoelmaa näyttelyn päätyttyä tarjottiin edulliseen hintaan Malmön kaupungille, kaupungin päättäjät ilmoittivat, etteivät he pidä niitä taiteena.¹²⁸ Sodan vuoksi näyttelyn kaikki venäläistalut jäivät lopulta Ruotsiin odottamaan palautusta. Kandinsky sai omansa siirrettyä yksityisnäyttelyyn Tukholmaan helmikuussa 1916, mutta nyt toukokuussa työt

125 Dobytsinan taidebyroon kirje Strindbergille 24.4./7.5.1916, allekirjoittajana galleristin puoliso P. Dobytsin. Salon Strindbergin arkisto.

126 Näyttelyissä painottui taideyhdistyksenä uudelleen henkiin herätetyn Mir-iskustvan rooli. Severjuhin 2008, 248–249.

127 Nuorimmat osanottajat ovat 22-vuotiaat Lev Bruni ja Valentina Hodasevitš sekä 24-vuotiaat Boguslavskaja ja Puni. Nikolai Kulbin oli ikäerosta huolimatta yksi Pietarin uuden taiteen keskeisistä tekijöistä.

128 Tillberg 2012, 329.



Lev Bruni, *Sateenkaari*, 1915, öljy kankaalle, 67 x 67. Venäläinen museo, Pietari. Valokuva: © State Russian Museum, St. Petersburg.



Venäläisen taidenäyttelyn ainoa veistos. Natan Altman, *Nuoren juutalaisen pää*, 1916, kipsi, kupari, puu, 51 x 31 x 7. Venäläinen museo, Pietari. Valokuva: © State Russian Museum, St. Petersburg.

ovat jo näytteillä Oslossa. Myös Berliiniin palautetut *Der Blaue Reiter*-näyttelyn työt ovat sodan syttymisen jälkeen Kandinskyn tavoittamattomissa. Pietarissa Dobytsinalla on laittaa Helsinkiin vain nippu Kandinskyn vanhaa grafiikkaa ja muutama akvarelli.

Kandinskyn jäätyä marginaaliin pääosaan nousee 28-vuotias Marc Chagall, joka on opiskellut ja työskennellyt Pariisissa ja pitänyt ennen Venäjälle paluutaan 1914 näyttelyn *Der Sturmin* galleriassa Berliinissä. Sodan syttymisen vuoksi myös hänen ulkomailla maalattu tuotantonsa on jäänyt Saksaan.¹²⁹ Helsinkiin saapuvat teokset ovat valmistuneet Vitebskissä ja Pietarissa. Kritiikeissä Chagallin mielikuvitusta kiitellään, jos toki hieman naureskellen, kuten *Hufvudstadsbladetin* pakinassa:

Meidän herramme ja rouvamme taidekriitikot ovat, myönnetään, sanooneet näyttelystä painavan sanansa ja valikoiduin ilmaisuin painottaneet sen kiinnostavuutta ja opettavaista luonnetta. Mutta asiaan vihkiytymätön yleisö on turhaan kaivannut selitystä opettavaisesta ja innoittavasta niissä puna-sini-vihreä-malvan-mustissa vanhoissa ukoissa ja akoissa, jotka esittäytyvät kummallisissa asennoissa hämmästelevien silmiemme edessä. Ollaan oltu niin sanotusti tietämättömiä näistä ihmisistä, jotka niin radikaalilla tavalla poikkeavat ulkomuodoltaan olennoista, joka aikojen alussa luotiin Hänen kuvakseen. Mutta kiinnostavaa ja opettavaista on toki ollut löytää uusia taiteellisia tuttavuuksia.¹³⁰

Chagallin kuvamaailman juutalaisuutta ei arvosteluissa erikseen korosteta. Heikki Tandefelt, joka jälleen käyttää puolet palstatilastaan kaikkeen muuhun kuin itse näyttelystä puhumiseen, kiittää *Dagens Pressissä* Chagallin väritajua muun muassa maalauksessa *Rukoileva juutalainen*. Siihen on hänen mukaansa saatu aikaan surumielisen mahtava kohotus niinkin yksinkertaisella keinolla kuin vahvalla valkoisen ja mustan kontrastilla, jota säestävät keltaisen ja keltaruskean sävyt. Tandefeltin mielestä Chagall on lahjakas aloittelija, joka vil-

129 Chagall 1983, 126–127, 134.

130 Anon. 1916e. *Hufvudstadsbladet* 11.6.1916, 6.

listi etsii omaa tyyliään.¹³¹ Myös *Helsingin Sanomien* Edvard Richter näkee näyttelyssä nuoruutta, mutta hänen mielestään se kääntyy äärimmäisyydeksi:

Tuntuu kuin esiintyisi siinä nyt ryhmäkunta nuoria taiteilijoita, jotka ovat suorittaneet opinkäyntinsä Parisissa, missä ranskalaisista maalareista kaikkein radikaalisimmat, Picasso ja Matisse, ovat saaneet heistä ylen oikeuskoisia oppilaita, jotka johtavat mestarien opetukset ihan äärimmillään.¹³²

Sikäli Richter on oikeassa, että moni tosiaan on työskennellyt Pariisissa – Chagallin lisäksi ainakin Altman, Boguslavskaja, Ekster ja Puni. Tulokset eivät kuitenkaan miellytä, vaan kokonaisuus käy kriitikon silmiin huikean kirjavana ja huutavan räikeänä ja ”vaikuttaa ensi hetkestä pintapuoliselta plakaattitaiteen näyttelyltä”. Julisteiden lisäksi mieleen tulee toinen alempi taide, elokuva: ”Epäilemättä on tässä näyttelyssä paljon pelkkien ulkonaisten efektien varaan rakennettua taidetta, joka on yhtä tyhjää kuin mikäkin ’elävien kuvien’ taide.”¹³³ Kun Richterin silmä lopulta tottuu outoon vilinään hän saa mainituksi kaksi taiteilijaa, joihin kannattaa tutustua: Marc Chagall ja Valentina Hodasevitš.

Hufvudstadsbladetin arvostelija, taidemaalari Axel Haartman toivoo venäläistä taidetta nähtävän enemmänkin, sillä hänen mukaansa sen rooli tulevaisuuden taiteen muotoutumisessa tulee olemaan merkittävä. Mutta Strindbergin näyttely on muistutus siitä, etteivät mestariteokset kasva puissa.¹³⁴ Tälläkin kertaa esiin nostetaan Hodasevitš ja Chagall, ja molemmat saavat laajalti kiitosta. Myönteisenä Haartman mainitsee myös Altmanin veistoksen, Mituritšin muotokuvan säveltäjä Artur Luriesta, Rozanovan maiseman (jonka punaisella värillä on ”tuhoisa vaikutus”), pari Grištšenkon maisemaa sekä yllättäen myös Boguslavskajan kirjaileman tyynyn ja teemyssyn. Haartmanin lähestymistapa on muutenkin arvostelujen pehmein.

131 H. Tandefelt 1916. *Dagens Press* 23.6.1916, 5. Chagallin tämän aikakauden teoksista ks. Kamensky 1989; Petrova 1997.

132 Richter 1916a. *Helsingin Sanomat* 21.5.1916, 8. 133 em.

134 Haartman 1916c. *Hufvudstadsbladet* 4.6.1916, 9.



Marc Chagall, *Rukoileva juutalainen*, 1914, öljy kankaalle, 108 x 84. Stiftung Im Obersteg, deponoitu Kunstmuseum Basel. Kyseessä on yksi Chagallin tuotannon keskeisistä teoksista, josta hän maalasi 1920-luvulla kaksi toisintoa (Art Institute of Chicago ja Ca' Pesaro, Venetsia). Valokuva: Kunstmuseum Basel, © 2020 Pro Litteris, Zürich.



Marc Chagall, *Peili*, 1915, öljy pahville, 100 x 81. Venäläinen museo, Pietari. Valokuva: © State Russian Museum, St. Petersburg.

Nyrkinisku vasten kasvoja

”Näyttely on laadultaan kovin kirjava ja meille vieraan radikaalinen”, aloittaa Arttu Brummer-Korvenkontio lehdessä *Helsingin Kaiku*. Eikä vain jyrkän radikaalinen, vaan siihen yhtyy lisäksi ”voimakas venäläinen tuoksu”.

Värit ovat yleensä räikeät, punainen hohtaa verisenä kaikkialla ja silmiä repii ja raastaa, minne vain kasvonsa kääntää. Se on näky täynnä omituisia venäläistä mystiikkaa ja elähtäneen raisua, mielikuvia, eriskummallisia, mutkikkaita pähänpistoja, joista groteskisti virnistää taiteilijan mielipuo-
lisuuteen asti pingoitettu, eristetty sielunelämä. Joskus tuntuu, kuin kul-
kisi vaivaistalon tai hullujenhuoneen pitkää kapeaa käytävää, sama saata-
nallinen ilmanala, sama ahdistus, sama pingoitettu köyhyystunne.¹³⁵

Saatuana höyryt ulos Brummer-Korvenkontio kuitenkin rauhoittuu ja myöntää, että vaikutelma ”herättää meissä ajatuksia, se ruoskii aivojamme” – jokin ruotsalainen Carl Larsson näyttää jo lapselliselta tuhoaseiden aikakaudella, kun jumalat ovat kuolleet ja ihanteet tuhkana. Taiteelliset vaikutteet arvostelija paikallistaa Pariisiin radikaalisiin kuten ”Mattiseniin” [sic], mutta aistii sivumakua myös Kiinasta ja Intiasta asti.

On ominaista, että sellaisessa maassa, kuin Venäjä, juuri radikaalisimmat suunnat pääsevät valloille, että siellä taide saa kiihkeämmän leiman, kuin esim. meidän varsin toisenlaisissa olosuhteissamme.¹³⁶

Kaiken kaikkiaan näyttely on Brummer-Korvenkontion mielestä ”nyrkinisku suurelle yleisölle vasten kasvoja”, mutta lopulta tämä on yleisölle aivan oikein. Intoutuupa hän julistamaan, että maalaus-
taide on liian kauan ollut sovinnainen: ”[– –] minä näen mielelläni
vaikka vallankumouksellista roskaväkeä repimässä niitä temppelei-
tä joissa taidetta ei ole konsaan palvottu.”¹³⁷ Kaikkiin näyttelyyn töihin
Brummer-Korvenkontio ei kuitenkaan usko. Ainoa erikseen nimeltä
mainittu taiteilija hänen artikkelissaan on Ivan Puni:

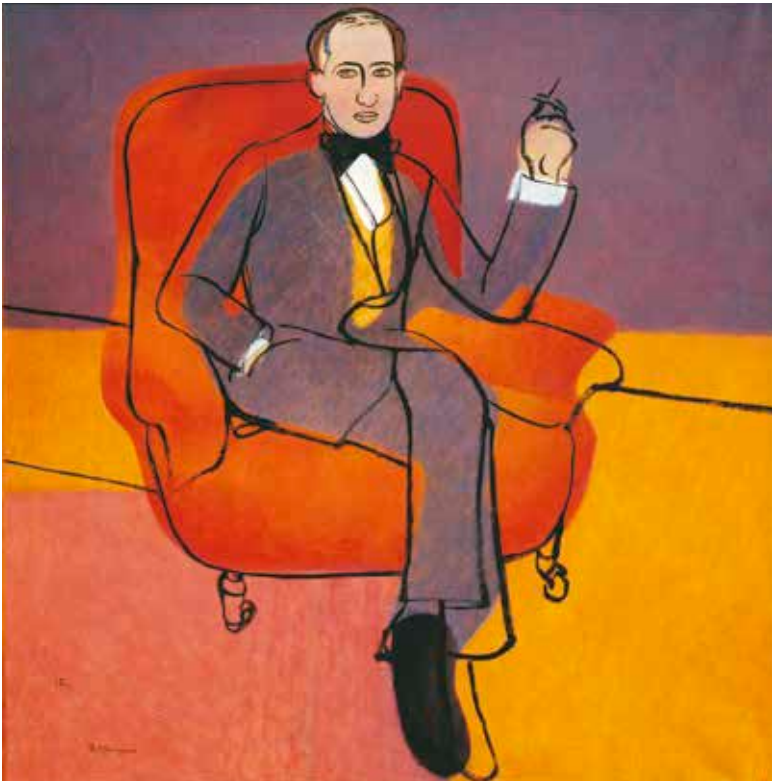
135 Brummer-Korvenkontio 1916a. *Helsingin Kaiku* 27.5.1916, 8.

136 em.

137 em., 9.



Valentina Hodasevitš, *Muotokuva (V. F. Hodasevitšin muotokuva)*, 1915, öljy kankaalle, 143 x 106. Hopea-ajan kirjallisuuden museo, Moskova. Kuva: Rakitin & Sarabjanov 2013–2014.



Pjotr Miturits, *Säveltäjä Artur Lurien muotokuva*, 1915, öljy kankaalle, 102 x 101,5. Venäläinen museo, Pietari. Valokuva: © State Russian Museum, St. Petersburg.



Olga Rozanova, *Maisema (Kaupunkimaisema)*, 1910, öljy kankaalle, 62 x 53. Venäläinen museo, Pietari. Valokuva: © State Russian Museum, St. Petersburg.

[– –] lehtemme kuvattu C. A. Punin [sic] »Teepöytä» on humpuukia ja huonoa kubismia. En löydä mitään vakavuutta ratkaista maalaustaidetta liimaamalla tapetin- tai sanomalehden kappaleita tai sitten rahtikirjan numeroita maalatulle taululle, kuten tässä taulussa on tehty tai kuten toisessa, johonka on heitetty kolme kallista läiskää »ehta» kaviaaria. Originelleja, hulluja päänäpistöjä!¹³⁸

Ivan Puni otetaan silmätikuksi, mutta tässä ei ole mitään uutta. Samaa on tapahtunut myös Pietarissa, kuten Punin ystävä Viktor Šklovski joitakin vuosia myöhemmin muistuttaa:

Jos koottaisiin kaikki hänestä Venäjällä kirjoitetut arvostelut ja puristetaisiin ulos niiden viha, saataisiin sankokaupalla äärimmäisen syövyttävää nestettä, jota piikittämällä voitaisiin tartuttaa vesikauhu kaikkiin Berliinin koiriin.

Berliinissä on 500 000 koiraa.¹³⁹

Tyyny ja mandoliini

Venäläisessä taidenäyttelyssä on tuoreita teoksia, mutta myös töitä, joita on jo koeteltu Euroopan metropoleissa, kuten Nikolai Kulbinin Berliinissä ja Pariisissa esittämä *Väittely*, joka kuvaa Aleksei Krutšonyhin futuristisen runonlausunnan aiheuttamaa mekkalaa.¹⁴⁰ Suomessa näyttely ei kuitenkaan herätä samanlaista väittelyä kuin *Der Blaue Reiter* – maakuntien lehdissä ei juttuja ilmesty lainkaan – mutta kävijämäärä, 759 henkeä, yltää lähelle edellistä.¹⁴¹ Jotain olen-naista kuitenkin tapahtuu: toukokuun viimeisellä viikolla Helsingin lehdissä tiedotetaan, että näyttelystä on myyty kolme öljymaalausta ja viisi puupiirrosta.¹⁴² Ennen näyttelyn päättymistä myyntejä tulee vielä

138 em. Vaikuttaa siltä, että lehdessä ollut kuva esittää toista teosta. Punin teoksista ks. *0,10. Ivan Puni* 2003; Sarabjanov 2007.

139 Šklovski 2018, 334. Julkaistu ensi kerran Berliinissä lehdessä *Der Futurismus*, No 5–6/1922.

140 Teos oli esillä syksyllä 1913 Der Sturmin järjestämässä näyttelyssä *Erster Deutscher Herbstsalon* ja seuraavana keväänä Pariisissa *Salon des Indépendants*. Kalaušin 1995, 246.

141 *Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1916*, 52.

142 *Hufvudstadsbladet* 27.5.1916, s. 7; *Uusi Suometar* 28.5.1916, 10.

kaksi lisää, sillä heinäkuun lopulla Dobytsinan gallerian kirjeessä to-detaan taideteosten saapuneen Pietariin kunnossa ja myydyiksi kat-sotaan seuraavat kymmenen lähetyksestä puuttuvaa työtä.¹⁴³

Kandinsky

1. Winter, 2. Dame, 3. Abenddämmerung, 4. Klänge, 5. Sängerin

Boguslavskaja

6. Tyyny

Hodasevitš

7. Luonnos Raamatun aiheeseen, 8. Krinoliinit, 9. Muoti (kompositio)

Chagall

10. Mandoliinin soittaja

Kandinskyn teokset ovat *Klänge* -työtä lukuun ottamatta hänen var-haiskautensa pieniä romanttisia puupiirroksia vuodelta 1903. Ne eivät koettele porvarillista makua. Boguslavskajan kirjailtu tyyny saattaa olla sekin konventionaalinen, mutta myös merkki venäläisen avant-garden kiinnostavasta sivujuonteesta. Malevitš oli edellisenä vuonna Moskovassa esittänyt ensimmäiset suprematistiset työnsä ei suinkaan maalauksina, vaan käsityönäyttelyssä huiveihin ja tyynyyn suunniteltuina kirjailukuvioina.¹⁴⁴ Hodasevitšin raamattuaihe ja *Krinoliinit* ovat maalauksia, *Muoti* mahdollisesti piirros. Chagallin öljymaalauks on kymmenestä myydystä teoksesta ainoa, joka varmuudella on yhä Suomessa. Sen osti sota-ajan tilausten rikastuttama ruukinpatruuna August Keirkner, jonka leski Lydia testamenttasi maalauksen paris-kunnan taidekokoelman mukana Ateneumin taidemuseolle vuonna 1945.

143 Dobytsinan taidetoimiston kirje 18./31.7.1916. Salon Strindbergin arkisto.
144 Shatskikh 2012, 85–98. Kirjonta- ja tekstiilitöiden rekonstruktioista ks.

Pionery suprematizma 2019.



Marc Chagall, *Mandoliinin soittaja*, 1914, öljy paperille, liimattu pahville, 50 x 37,5. Kansallisgalleria /Ateneumin taidemuseo. Valokuva: Kansallisgalleria / Jukka Romu.

IV ”Juutalaiskubismi”



Juutalaisen muodonmuutos lumppukauppiasta muotikauppiaksi ja edelleen taidekauppiaksi. 1900-luvun alun pilapiirros. Kuva: Kuparinen 1999, 152.

Arvostelussaan *Der Blaue Reiter* -näyttelystä Heikki Tandefelt haukkui erityisesti Heinrich Campendonkin kubistiset maalaukset ja antoi hänelle – kontrastina André Lhoteen ja pariin muuhun ranskalaiseen – määreen ”saksalainen juutalainen”.¹⁴⁵ Kolme viikkoa myöhemmin lehti julkaisi Tandefeltin oikaisun:

Kuten arvoisa lukija muistanee, tulin Salon Strindbergin futuristista ja kubistista näyttelyä käsitelleessä kirjoituksessani käyttäneeksi sanoja: ”saksalainen juutalainen Campendonk”. Tämän johdosta olen saanut Berliinistä ”Der Sturm” lehdeltä kohteliaan kirjeen, jossa ilmoitetaan, että Campendonk on nyttemmin kastettu ja niin muodoin häntä tulee kohdella kristitylle kuuluvalla kunnioituksella. Tehdessäni tämän oikaisun

145 H. Tandefelt 1914b. *Dagens Tidning* 15.2.1914, 5.

haluan korostaa, ettei Campendonkin uskonto millään tavoin vaikuttanut kritiikkiini ja että mielipiteeni hänen kubistisesta maalaamisestaan on Berliinin ilmoituksenkin jälkeen sama.¹⁴⁶

Heikki Tandefelt ei ollut suinkaan ainoa, joka *Der Blaue Reiter* -näytelyn yhteydessä otti esiin juutalaisuuden. Myös *Helsingin Sanomissa* Edvard Richter määritteli kokonaisuutta sen kautta.

Olemmekohan nyt niin kuin "suuressa maailmassa" täällä Strindbergin näyttelyssä. Ulkona lontoollainen sumu, sisällä keinotekoinen valaistus keskellä päivää, ja nuo taulut sitten, ettekö tunne tuulahdusta hypermodernimmasta euroalaisesta kulttuurista!

Ja varsinkin sen reklaamihalusta ja humbugitaiteesta.

On totta, että tällä kaikella on jokin slaavilais-saksalais-juutalainen leimansa.¹⁴⁷

Yhtäältä juutalaisuus siis liittyi mielikuvaan nykyajan eurooppalaisesta kaupunkielämästä, toisaalta huomion herättämiseen ja huijaukseen. Selvärajaista maantieteellistä suuntaa "tälle kaikelle" ei löytynyt. Mutta oliko taustalla muutakin? Esiin nostettiin myös järjenvastaisuus. *Satakunta* -lehteen kirjoittanut arvostelija tiesi kertoa lukijoilleen, että

näyttelyssä edustaa kubismia juutalaissyntyinen Campendonk, mutta hän ei enää ole järjen taiteilija. Hänen teoksensa ovat epä-intresanttia ja kuivia – ne eivät edes kykene tyhmyydellään aikaansaamaan minkäänlaista mielenkiintoa. Katsellessaan esim. hänen tauluaan "Soitto N:o 1" tulee siihen ehdottomaan lopputulokseen, että Campendonk on taiteellinen abnormiteetti.¹⁴⁸

Saattaa olla, että järjen vähyyden ja "abnormiuden" jälkeen uskonnokunnalla ei enää ollut sanottavaa merkitystä. Mutta jokin käyttö juutalaisuudella leimamerkinä oli. Kaksi vuotta myöhemmin *Venäläi-*

146 H. Tandefelt 1914d. *Dagens Tidning* 10.3.1914, 3.

147 Richter 1914b. *Helsingin Sanomat* 15.2.1914, 8.

148 Anon. 1914j. *Satakunta* 17.3.1914, 2. Juutalaisuutta – "elleivät vaistoni petä" – havaitsee myös kirjoittaja J. T., mutta ei mainitse nimiä. Anon. 1914d. *Uusi Aura* 20.2.1914, 4.

sen taidenäyttelyyn arvostelussaan Heikki Tandefelt näet edelleen otti teemakseen "juutalaiskubismin" (*judeskubism*).

On nimittäin olemassa hyvin erilaisia kubistisia suuntauksia. Näiden joukossa on ns. *juutalaiskubismi*, joka parhaiten tunnetaan siihen kohdistuneesta pilkkanteosta.

Innokkaimmat seuraajansa juutalaiskubismilla on Venäjällä, Saksassa sekä Ruotsissa, missä 1855 syntynyt Georg Pauli asettautui uskolaisten johtomieheksi. Ruotsalainen suuntaus ei kuitenkaan seuraa turhan tiukasti Mooseksen käskyä: "Sinun ei pidä tekemän itsellesi kuvaa." Venäläiset ja saksalaiset menevät tässä kohdin pidemmälle. Tyypillinen saksalaisen juutalaiskubismin edustaja on M. Campendonk [sic], joka pari vuotta sitten osallistui Salon Strindbergin näyttelyyn. Häneltä puuttui kauneudentaju. Hänen maalauksensa olivat rumasti kokoonpantuja ja ruman värisiä, joten naturalistina hän epäilemättä onnistui paremmin. Kauneutta vailla juutalaiskubistinen maalaus on näet täysin arvoton. Se ei esitä yhtään mitään, kun taas naturalistinen maalaus aina esittää jotakin ja on sen vuoksi yhtä arvokas kuin valokuva, ellei sitten ole sitä rumempi, mikä sekin on mahdollista.

Juutalaiskubistinen maalaus ei siis esitä mitään, ei ainakaan enempää kuin arabialainen arabeski.¹⁴⁹

Heikki Tandefeltin mielipide Campendonkin taiteesta ei todellakaan ollut muuttunut, mutta yllättävää on 60 vuotta täyttäneen ruotsalaismaalari Georg Paulin esiin nostaminen. Pauli hakeutui Pariisissa 1910-luvun alkuvuosina itseään puolta nuoremman André Lhoten oppiin ja kirjoitti tämän kanssa käydyistä kubismikeskusteluista vuoden 1915 kirjassaan *I Paris, nya konstens källa*. Taiteilijana Pauli ei suin päin heittäytynyt avantgardeen, mutta hän (toisin kuin suomalaiset) todella opiskeli ymmärtämään futuristien ja kubistien pyrkimyksiä.¹⁵⁰ Kirjassaan Pauli toteaa, että olisi olosuhteiden salliessa mieluumasti hankkinut itselleen Gino Severinin maalauksen *Le Dance du Pan-Pan* ja omistanut aarteena sellaisen työn kuin Jean Metzingerin *La Femme au Cheval*.¹⁵¹

149 H. Tandefelt 1916. *Dagens Press* 23.6.1916, 5.

150 Paulin kubismista oli uutisoitu jo aiemmin. Anon. 1912g. *Helsingin Sanomat* 4.6.1912, 6.

151 Pauli 1915a, 151–160. Molemmat maalaukset olivat esillä Pariisissa alku-

Syytä Tandefeltin Pauliin lyömään juutalaiselemaan voi kuitenkin etsiä muualtakin kuin maalauksista. Pauli julkaisi vuonna 1915 myös ohjelmakirjans *Konstens socialisering*, joka tulkittiin Suomessa sekä taiteen "sosialisoimiseksi" että "yhteiskunnallistuttamiseksi".¹⁵² Kirjassa Pauli toteaa, ettei taidepolitiikalla ja esteettisellä taloudella ole toistaiseksi ollut sijaa demokratian ohjelmassa. Hän kritisoi taiteen muuttumista kauppatavaraksi, moittii suuriksi yksiköiksi keskitettyjä taidemuseoita sekä esittää muun muassa taidekoulutuksen uudistamista ja alueellistamista. Loppulausuntonaan Pauli toteaa:

Ei tarvitse olla sosiaalidemokraatti vedotakseen taiteen sosialisoinnin puolesta ja voi olla kelpo demokraatti ilman että tinkii taiteen aristokraattisesta arvokkuudesta, vaan sitä vastoin minusta näyttää ettei moderniin demokratiaan käy enää tarraaminen vallitsevaan esteettiseen talouteen, joka on suurten henkisten arvojen ja kansallisen energian kehnoa taloudenpitoa, sillä se ainoastaan tai ainakin huomattavassa määrin aiheuttaa tuotantoa (ylituotantoa), joka päivänselvistä syistä hyödyttää muutamia etuoikeutettuja ihmisiä sen sijaan että se kaiken muun kansallistalouden tavoin asettaisiin kansakunnan, toisin sanoen suuren enemmistön, palvelukseen.¹⁵³

Pauli ei julistanut vallankumousta, mutta vasemmistolaisina hänen sosialisointipuheitaan joku saattoi pitää. Tästäkö oli kysymys? Vasemmistolaisuuden käsite liitettiin Strindbergin näyttelyyn jo alkuvaiheessa. Ludvig Wennervirta oli *Uudessa Suomettaressa* ennakkoon mainostanut, että Der Blaue Reiter edustaa ekspressionismien "äärimmäistä vasemmistoa".¹⁵⁴ *Turun Sanomat* toisti saman, mutta *Uusi Heinolan Sanomat* puolestaan arveli, että "ekspressionistit lienevät mal-

vuonna 1912. Mainittakoon anekdoottina, että 1930-luvulla Metzingerin kubistisen teoksen hankki omistukseensa kvanttifysiikan kehittäjä Niels Bohr. Paulin kirjaa esitteli Suomessa mm. Gustaf Strengell 1916. *Hufvudstadsbladet* 16.1.1916, 7–8.

152 Edellinen merkitys arviossa *Uusi Suometar* 30.6.1915, 3; jälkimmäinen *Helsingin Sanomat* 5.10.1915, 4.

153 Pauli 1915b, 49. Paulin kritiikin kohteena ovat tässä mitä ilmeisimmin Pariisin taidekauppiat.

154 Wennervirta 1914a. *Uusi Suometar* 13.2.1914, 5.

tillisempia, futuristit äärimmäisiä vasemmistolaisia”.¹⁵⁵ Äärimmäisyys voidaan kyllä liittää Der Sturmin poliittiseen ja taiteelliseen profiiliin, mutta yleisesti ottaen sosialismin teoreetikot eivät nähneet uuden taiteen ilmiöitä tien avaajina, vaan kubismin suhteen reaktio saattoi olla täsmälleen sama kuin pikkuporvaristolla.¹⁵⁶ Vuosisadan vaihteessa Ranskassa anarkismin vaikutus taiteilijoiden sosiaaliseen katsantoon olikin huomattavasti suurempi kuin marxilaisuuden. Anarkisteja löytyi muun muassa neoimpressionistien piiristä – Paul Signac ja vanha mestari Camille Pissarro. Kubisti Albert Gleizes puolestaan oli mukana vuosina 1906–1908 anarkistis-kommunistisessa käsityöläisyhteisössä Abbaye de Créteil, joka ajautui nopeasti taloudelliseen vararikoon.¹⁵⁷ Myös Kandinskyn ajattelussa anarkismilla on osoitettu olleen sijansa.¹⁵⁸

”Vasemmistolaisuuden” käsitteen avaamiseksi olisi olennaista tietää, mitä suomalaiset taidekriitikot sillä 1910-luvun puolivälissä tarkoittivat.¹⁵⁹ Kun edes taidesuuntausten sisällöstä ei ollut parempaa selkoa, tuntuu ettei vasemmistolaisuuskaan tässä yhteydessä viittaa mihinkään tiettyyn ohjelmaan vaan radikaalisuuteen yleensä. Jäljelle jää kuitenkin puhe juutalaisuudesta. Antisemitismi oli yleiseurooppalainen ilmiö, jonka vaikutusta on mahdoton kiistää.¹⁶⁰ Taiteen kysymyksiin se oli mahdollista liittää Pariisissa vuodesta 1907 toimineen juu-

155 Anon. 1914b. *Turun Sanomat* 14.2.1914, 5; Anon. 1914e. *Uusi Heinolan Sanomat* 21.2.1914, 2.

156 Esimerkkinä kubismin torjunnasta marxilainen Georgi Plehanov, ks. Siukonen 2021, 16–22.

157 Roslak 2007, 37–62; Egbert 1970, 228–255 & 285–291.

158 Washton Long 2020.

159 Aihe ansaitsisi oman tutkimuksensa. Heikki Tandefelt viittaa toisaalla siihen, että nuoria taiteilijoita olisi Suomessa nimitelty ”sosialisteiksi” ja ”huligaaneiksi”. H. Tandefelt 1912. *Dagens Tidning* 24.11.1912 (B), 1. Signe Tandefelt puolestaan puhuu ”roskajoukon johdatettavana” olemisesta, ja Arttu Brummer-Korvenkontio leikittelee ajatuksella ”vallankumouksellisesta roskaväestä” repimässä temppeleitä. Epäselvää on, puhutaanko näissä yhdestä ja samasta asiasta.

160 Modernista antisemitismistä 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun Euroopassa ks. Kuparinen 1999, 146–198; antisemitismistä ja saksalaisesta taiteesta Kuparinen 2007, 161–164.



Natalia Gontšarova, *Stilleben (Nature morte au homard)*, 1909–1910, öljy kankaalle, 73 x 88,1. © ADAGP, Paris. Valokuva: © Centre Pompidou, MNAM-CCI.



Paul Klee, *Milbertshofen*, 1911, lyijykynäpiirros, kiinnitetty pahville, 10,7 x 25,4. Kuva: Galerie Kornfeld 2018.

talaisen taidekaupiaan Daniel-Henry Kahnweilerin kautta.¹⁶¹ Hän oli Picasson ja Braquen galleristi ja kubismin selvästi merkittävin asemoija kansainvälisen taiteen kentällä. Tandefelt oli itse ollut Pariisissa vuosina 1909–1910, joten on mahdollista, että hän keksi ”juutalaiskubismin” sieltä. Kun kubismi seuraavina vuosina liitettiin Ranskassa vainoharhaisissa lehtijutuissa saksalais-juutalaiseen salaliittoon ja ranskalaisen kulttuurin turmelemiseen, ei aineksia tarvinnut kehitellä omasta päästä.¹⁶² Kaiken pohjalla oli Tandefeltin vakaumus siitä, ettei juutalaisilta ylipäätään onnistu kuvataide. Synn hän järkeili vuonna 1915 kirjassaan *Hyvät ja huonot taiteilijat* seuraavasti:

Riittänee kun huomautamme, että juutalaiset, jotka ovat synnyttäneet vain suuria sanan miehiä, ovat jääneet halveksituiksi kreikkalaisten rinnalla, jotka synnyttivät myöskin suuria kuvaamataiteilijoita. – Historia osoittaa, että kaupankäyntiin erikoisia taipumuksia omaavat kansat aina ovat olleet takapajulla mitä juuri kuvaamataiteisiin tulee.¹⁶³

On totta, että juutalaisten emansipaatio oli tuore ilmiö, eikä juutalaiselle taiteelle ollut traditiota. Uusimman taiteen tekijöinä heidän roolinsa oli Pariisissa kuitenkin nousussa, mutta ei suinkaan kubisteina.¹⁶⁴ Uskonnolla sinänsä ei ollut mitään loogista kytköstä Tandefeltin ”juutalaiskubismiin”, minkä todisti lopulta hänen arvostelunsa *Venäläisestä taidenäyttelystä*. Chagallin maalausten juutalaisaiheet eivät saaneet kriitikkoa pillastumaan, sillä niissä hän arveli näkevänsä ainoastaan, että tekijä on tietoinen ”muotokubististista” tendensseistä.¹⁶⁵ Ei kuitenkaan jää epäselvyyttä siitä, mikä ”n.s. juutalaiskubismin” lähtökohta oli.¹⁶⁶ Ilmaisu oli erikoinen, mutta sen sisältö suo-

161 Kahnweiler (1884–1979) ei ollut ainoa juutalainen taidekauppias Pariisissa, mutta Saksan kansalaisena hänet karkotettiin maasta sodan syttyessä ja hänen omaisuutensa takavarikoitiin.

162 Aihepiiristä kaikessa hämmentävyydessään ks. Brauer 2017.

163 H. Tandefelt 1915, 150.

164 Keskeisiä tässä olivat muun muassa Amedeo Modigliani, Marc Chagall ja Chaïm Soutine. Sonn 2022, 15–31.

165 H. Tandefelt 1916. *Dagens Press* 23.6.1916, 5.

166 ”Juutalaiskubismi” mainitaan aiemmissä tutkimuksissa vain ohimennen ja pohtimatta sen yhteyttä antisemitismiin. Sarajas-Korte 1969, 12; Salmela-Hasán 1993, 72; Valkonen 1998, 49. Ilmaisu käytti Tandefeltin lisäksi

rastaan kliseisen antisemitistinen, myös pohjatesaan ”historian” todistukseen etnisen ryhmän taipumuksista.

Näkymättömät naiset?

Näiden huonojen suuntien ja niiden tunteita tukahduttavien teoriain avulla ovat monet mitättömät maalarit viime vuosisadan aikana saavuttaneet väärän kuuluisuuden. Ja nämä väärät suuruudet ovat useimmiten järjestelmällisesti ja monesti mitä häikäilemättöimpiä keinoja käyttäen sortaneet hyviä taiteilijoita, noita elämänottelussa muutenkin niin avuttomia miehiä.¹⁶⁷

Hyvät taiteilijat ovat miesihmisiä, ja niin taitavat olla huonotkin Heikki Tandefeltin katsannossa. Kuten jo todettu, *Der Blaue Reiterin* arvosteluissa naisia ei huomioida lainkaan – poikkeuksena Elisabeth Epsteinin maalaukseen liittyvä pilakuva. Edes kriitikkokunnan ainoa nainen Signe Tandefelt ei mainitse Gontšarovan, Münterin tai von Werefkinin teoksia. On toki mahdollista, että ne oli ripustettu epäedulliseen paikkaan, mutta eivät Münterin seitsemän maalausta voineet sentään seinään hukkua. Naisten ohittaminen oli ajan suomalaisessa taidemaailmassa varsin tyyppillistä, mutta kun koko näyttely käytännössä tyrmättiin, ei hiljaisuus ehkä johtunut vain sukupuoleen kohdistuneesta vihamielisyydestä.¹⁶⁸

Mahdollisia syitä arvostelijoiden käytökseen voi etsiä sekä katsojista että teoksista. Miten valovoimaisia esimerkiksi Münterin maalaukset (tai niin ikään maininnatta jääneet Heckelin, Kleen ja Pechsteinin teokset) olivat kriitikoiden silmissä? Miksi ne eivät herättäneet mielenkiintoa? Lehtijuttujen tyhjiötä ei kannata lukea yk-

myös kriitikko Edvard Richter, ks. maininta artikkelissa Anon. 1923. *Aamulehti* 25.8.1923, 5.

167 H. Tandefelt 1915, 51.

168 Tutta Palinin mukaan moderniin tai modernistiseen taiteilijakuvaan liittyvä naisvihamielisyys näkyy taiteen kentällä 1900-luvun ensimmäisillä vuosikymmenillä. Palin 2006, 138–139. Naisten ohittamisesta ja vähättelystä suomalaisissa taidearvosteluissa ks. myös Konttinen 2000, 21–25. Itsenäisyyden ajan ensimmäisen vuosikymmenen sukupuoli-ideologiasta Okkosen, Richterin ja S. Tandefeltin kritiikeissä ks. Kallio 1987.

sin naisten vähättelynä, vaan myös merkkinä vallitsevasta mausta etenkin värien käytössä. Uutta saattoi olla liikaa ja liian monenlaista. Ennako-oletukset "vasemmistolaisuudesta" vaikuttivat nekin. Näytelyä markkinoitiin – tarkoituksella tai sekaannuksesta johtuen – ekspressionistien, kubistien ja futuristien esittelynä. Naisten maalaamat teokset eivät osuneet kahteen jälkimmäiseen. Kaikki arvostelijat halusivat ottaa kohteekseen nimenomaan kubismin ja futurismin, jotka molemmat olivat miesvetoisia. Niissä nähtiin uutisarvoa ja niistä myös odotettiin irtoavan mehevimmät kommentit, kuten tapahtui-kin. Campendonkin ja Kandinskyn maalaukset ikään kuin tukkivat näkymän muihin. Toisaalta kyse on myös aiheista – Gontšarovan työ oli asetelma, Münlerin maalauksista asetelmia oli peräti viisi. Teokset asettuivat vähäisemmäksi katsottuun genreen ja niiden kuvasto oli leimallisen feminiinistä: kansantaiteen nukkeja, kukkia ja madonna-kuvia, Gontšarovan tapauksessa vieläpä ruokaa.¹⁶⁹

Identiteetiltään Der Blaue Reiterin naiset olivat ensisijaisesti taiteilijoita, tai kuten Marianne von Werefkin asian määritteli: "Minä olen minä."¹⁷⁰ Tämän paikan ottaminen ei ollut itsestään selvää, sillä naisten asema taiteen kentällä oli 1900-luvun alkupuolella kaksijakoinen. Opiskelijoissa heitä oli yhä enemmän, myös Suomessa, mutta valmistuttuaan moni luopui ammattitaiteilijan urasta.¹⁷¹ Taiteilijoina naiset helposti mukautuivat aikakauden ajatustapaan, jossa heidän taiteensa ominaisuuksiksi luettiin intuitiivisuus, luonnollisuus, tunteellisuus ja puutteellinen harkinta.¹⁷² Erityisesti Venäjällä naiset kuitenkin nousivat näinä vuosina uusimman taiteen etujoukkoihin. Emansipaation mahdollisuus ei kummunnut vain lisääntyneestä demokratiasta, vaan pikemmin etuoikeutetusta asemasta. Taiteilijoi-

169 Münlerin asetelmamaalauksien esineistö pohjaa kansantaiteen keräilyyn, mutta Tutta Palin on tarkastellut osin samoja töitä myös laajemmassa, henkilökohtaisen tilan kontekstissa. Palin 2020, 35–36.

170 Behr 2020, 39–40.

171 Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa oli kevätlukukaudella 1916 valmistavalla luokalla 11 miestä ja 24 naista, ylemmällä luokalla 9 miestä ja 11 naista. *Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1916*, 38.

172 van Rijn 2013, 227. Der Sturmin naisten (mm. von Werefkin, Münler ja Nell Walden) taiteilijakuvasta heidän itsensä ja miesten arvioimana, ks. 117–224.

si ryhtyneet naiset tässä avantgardessa tulivat varakkaista perheistä: esimerkiksi *0,10* -näyttelyn osanottajat Ljubov Popova, Aleksandra Ekster, Vera Pestel ja Ksenija Boguslavskaja olivat kaikki matkustelleet Euroopassa ja opiskelleet Pariisissa. Ranskan kielen oppiminen kuului jo kotikasvatukseen. Sama pätee Der Blaue Reiter -ryhmän naiseen Marianne von Werefkin, Gabriele Münter ja Elisabeth Epstein. Vastaavia esimerkkejä ovat myös ukrainalaissyntyinen mutta Pietarissa kasvatuksensa saanut Sonja Terk eli Sonia Delaunay tai vaikkapa suomalainen Ellen Thesleff.

Aktiivisen roolin ottaminen – teosten ja itsensä esille asettaminen – vaatii omanlaistaan luonnetta. Thesleff, jonka uraa on kuvailtu ”jatkuvana ylijarajaisena liikkeelläolona”, vietti pitkiä aikoja ”keskeisillä taiteellisen toiminnan paikoilla”, mutta silti emme tiedä hänen osallistuneen siellä yhteenkään näyttelyyn.¹⁷³ Gabriele Münter saattoi olla 1910-luvulla jopa konventionaalisempi taiteilija kuin Thesleff, mutta näyttelyiden järjestämisessä hän oli määrätietoinen ja sai siinä myös Waldenien tuen. Vuosina 1913–1916 Münter piti kahdeksan yksityisnäyttelyä muun muassa Berliinissä, Münchenissä, Zürichissä ja Tukholmassa sekä osallistui näyttävillä teosryhmillä lukuisiin Der Sturmin järjestämiin ryhmänäyttelyihin.¹⁷⁴ Tästä huolimatta hänkin joutui toimimaan vallitsevan miehisen kulttuurin asettamissa rajoissa. Helsingissä esillä olleesta maalauksestaan *Keltainen talo* hän oli saanut kuulla Kandinskyta jo kolme vuotta aiemmin:

On ihan oikein, että haluat *Keltaisesta talosta* 500. Mieti silti, että ranskalaisten töitä saa tässä koossa 300–400:lla. Mieti myös, että olet nainen, millä on omat etunsa ja haittapuolensa.¹⁷⁵

173 Lainatut ilmaisut Schreck 2021, 43. Thesleff ei tietävästi esittäytynyt ulkomailla yksin eikä ryhmässä, mutta oli toki teoksillaan mukana suomalaisen taiteen yhteisnäyttelyissä mm. Pariisin maailmannäyttely 1900, Pariisin Syyssalonki 1908 ja suomalaisen taiteen näyttely Pietari 1917.

174 Hobert & Friedel 1992, 15–17.

175 Kandinskyn kirje Münterille 31.7.1911, lainaus van Rijn 2013, 200. Münter taipui ja pudotti hinnan 400 Saksan markkaan. Ensimmäisen *Der Blaue Reiter* -näyttelyn käsin kirjoitettu hintalista, esillä näyttelyssä *Gruppen-dynamik – Der Blaue Reiter*, Lenbachhaus, München 2022.





Viereinen sivu, ylhäällä: Gabriele Münter. *Gelbes Haus (Das gelbe Haus)*, 1911, öljy pahville, 51,8 x 75. Bayerische Staatsgemäldesammlung, München. Valokuva: bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Viereinen sivu, alhaalla: Gabriele Münter, *Stilleben mit Buch*, 1912, öljy kankaalle, 70 x 78, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster. Valokuva: LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster / Sabine Ahlbrand-Dornseif.

Yllä: Gabriele Münter. *Stilleben mit Figürchen*, 1910, öljy paperille, 70 x 51. Saarlandmuseum, Saarbrücken. Valokuva: bpk / SSK / Tom Gundelwein.

Helsingissä *Venäläisen taidenäyttelyn* kohdalla arvostelujen sävy jo selvästi muuttuu ja myös naisten näkyvyys on parempi. Taidemaalari Axel Haartman kirjoittaa näyttelystä peräti kolme lehtijuttua ja nostaa jokaisessa etummaisiksi nuoren, vasta 22-vuotiaan Valentina Hodasevitšin maalaukset. Pääteoksena on taiteilijan enon, runoilija Vladislav Hodasevitšin muotokuva, mutta myös asetelma ja raamatullisiin aiheisiin pohjautuvat teokset saavat kiitosta. Haartman arvioi Hodasevitšin teosryhmän jopa vahvemmaksi kuin Chagallin.¹⁷⁶ "Värit ovat loistavia, karakteristiikka tarkkaa, ja kompositio on tehty varmalla käsityksellä tyylistä."¹⁷⁷ Painotus on jälleen mielenkiintoinen, sillä Hodasevitšille ei ole siunaantunut juuri minkäänlaista paikkaa taidehistoriassa, kun taas Chagallin esittämät teokset luetaan aikakauden omaperäisimpiin.¹⁷⁸ Tämä on muistutus siitä, että aikalaiskatsojan skeemat ovat aina tyystin toiset kuin sillä, joka tutkii teoksia sadan vuoden silmälasien läpi. Jäljessä tuleva on kuin Edvard Richterin kuvailema lapsi, jonka kauneusaisti pohjautuu muistikuviin siitä, mitä hänelle on "opetettu ja tyrkytetty".¹⁷⁹ 1910-luvun modernismin kaanon oli pitkään yksi tällainen "tyrkytetty muistikuva", jota on vasta viime vuosikymmeninä puhkottu.¹⁸⁰ Helsingin näyttelyiden katsominen osana tuon kaanonin muotoutumista ja tarinaa on skeema sekin.

176 Haartman 1916c. *Hufvudstadsbladet* 4.6.1916, 9.

177 Haartman 1916b. *Åbo Underrättelser* 28.5.1916, 6.

178 Valentina Hodasevitšin asemaa kuvataiteen historiassa ei ole missään vaiheessa riistetty, hän yksinkertaisesti siirtyi vuodesta 1919 lähtien päätoimiseksi teatterilavastajaksi ja -puvustajaksi. Tunnetuimmat teokset ovat Strindbergillä esitetty V. Hodasevitšin muotokuva sekä vuonna 1918 maalattu Maksim Gorkin muotokuva. Ne ovat päätyneet taidemuseoiden sijaan kirjallisuusmuseoihin.

179 Richter 1916b. *Helsingin Sanomat* 10.9.1916, 11. Kyseessä on Kandinskyn näyttelyn arvio, johon palataan edempänä.

180 Katso esim. pitkän linjan Der Blaue Reiter -tutkijan Annegret Hobertin postkolonialistinen näkökulma ryhmän taidekäsityksiin. Hobert 2021.

Teoriaa vastaan

Suomalaiselle taidemaailmalle olivat uuden taiteen kirjalliset ulottuvuudet 1910-luvun alussa pitkälti vieraita. Kyse ei ollut teosten kirjallisesta sisällöstä (sitähän kyllä vältettiin), vaan tekstuaalisesta aktiivisuudesta, joka Euroopassa ja Venäjällä sai manifestin muodon. Käsitteenä manifesti oli taiteen kentällä tuore ilmiö,¹⁸¹ eikä Suomessa ollut sellaista ryhmää, jolla olisi ollut tarvetta painattaa radikaaleja kirjallisia kokeiluja tai edes pohtia niiden mahdollisuutta.¹⁸² Ennen kaikkea puuttui se uusimman kuvataiteen ja runouden yhteys, joka samaan aikaan synnytti Venäjällä kokonaisen taidejulkaisujen alakulttuurin.¹⁸³ Puuttuivat lisäksi ne kirjallisesti luovat propagandistit ja kriitikot, jotka olisivat kyenneet paitsi puolustamaan uutta myös tuottamaan sitä itse, sellaiset kuin Ranskassa Guillaume Apollinaire, Saksassa Carl Einstein tai Venäjällä Viktor Šklovski.

Silloinkin kun uuden kansainvälisen taiteen lähtökohdat ilmaistaan ääneen, ne ymmärrettiin vaarallisena irrottautumisena pysyvistä peruspilareista, kuten Signe Tandefelt teki puhuessaan futurismista *Der Blaue Reiter* -näyttelyn arvostelussa: ”Se ei ole sidottu muotoon, sitä eivät sido valöörit, se on abstraktimpaa kuin musiikki, joka rakentuu rytmille ja harmonioille, se on vapaampaa kuin runous, jota hallitsevat mitta ja riimi.”¹⁸⁴ Mitaton runous, perinteisten harmonioiden haastaminen ja tutusta muotokäsityksestä irtaantuminen olivat nimenomaan uusimman taiteen ydintä. Asian vastustajille se näyttäytyi ”taiteen kaikkien lakien rikkomisena”.¹⁸⁵ Signe Tandefelt ei suinkaan kieltänyt futurismin rajattomia kehitysmahdollisuuksia, vaikka ”se on yhä vain unta, vain kaaosta”, ja uskoi, että lahjakkaan maalarin käsis-

181 Mehtonen 2007, 45–49.

182 Edellisen vuosikymmenen *Euterpe* (1900–1905) jäi porvarillisuuden kritiikissään vielä täysin porvarillisten muotojen edustajaksi.

183 Venäläisistä futuristeista ja heidän julkaisuistaan Huttunen 2014, 9–45; Kovtun 2012.

184 S. Tandefelt 1914b. *Nya Pressen* 3.3.1914, 4. Myös Sigurd Frosteruksen mukaan mm. Sallinen, Ruokokoski edustivat omaperäistä modernismia, jossa ei ollut vaikutteita ranskalaisilta. Kallio 1991, 75.

185 Ludvig Wennervirta puhuessaan ”auttamattomasti kuolemaan tuomitusta” futurismista vuonna 1915. Wennervirta 1915. *Uusi Suometar* 7.4.1915, 4.

sä voi ”futuristisen koulukunnan tämän ajan väreistä” syntyä taiteellisia tuntemuksia. Niiden markkinoijaksi hän ei kuitenkaan ryhtynyt. Sillä ehkä olikin niin, kuten hän sanoi, että suomalaisten ekspressionististen boheemitaiteilijoiden (Tyko Sallinen, Jalmari Ruokokoski) tuotokset ovat taiteellisessa katsannossa melko lailla parempia kuin monet Der Sturmin esittelemät taulut.¹⁸⁶

Kotiin päin vetäminen on toki sallittua, ja Sallisen otteissa kieltämättä oli tuoretta voimaa. Se puhuttiinko arvosteluissa ekspressionismista, kubismista tai futurismista meidän käsittämällämme tavalla ei edes ole kaikin kohdin selvää.¹⁸⁷ Edeltävinä vuosina suomalaista kuvataidekeskustelua olivat hallinneet ensin värimaalauksen puolustukset, etenkin vuoden 1908 Pariisin Syyssalongista saadun palautteen jälkeen.¹⁸⁸ Kriitikkoina toimineet arkkitehdit Sigurd Frosterus ja Gustaf Strengell pääsivät muistuttamaan, että he olivat jo vuosien ajan kehottaneet taiteilijoitamme tutkimaan väriteoriaa ja impressionistien ”rohkean miehekästä tekniikkaa”.¹⁸⁹ Rohkean miehekkäästi, joskin eri tekniikalla, palettinsa uudistanut Magnus Enckell tekikin maalarina merkittävän käännöksen. Tässä asiassa liputettiin avoimesti kansainvälisten vaikutteiden puolesta: ”Mitä enemmän me pystymme saamaan ulkomaisesta taiteesta, sen parempi.”¹⁹⁰

Tätä vastaan asettui nouseva kotoperäisyyden vaade, jota puolisivat kriitikot Onni Okkonen ja Ludvig Wennervirta. Sodan vuoksi katkenneet yhteydet Eurooppaan osaltaan tukivat ajatusta. Juuri sodan alla Malmön näyttelyssä kesällä 1914 suomalainen taide oli näyttäytynyt omanaan ja edukseen – vertailun paikka oli kansainvälinen, mutta tällä kertaa rajatusti ”pohjoinen”. Mittatikkuna eivät enää olleet

186 S. Tandefelt 1914b. *Nya Pressen* 3.3.1914, 4. Molemmat Tandefeltit olivat yksimielisiä Ruokokosken ja Sallisen taiteellisesta arvosta, ks. Huusko 2007, 58–59 & 72–73. Heikki Tandefelt oli lisäksi Sallisen ystävä ja kollega.

187 Huusko 1996, 105.

188 Saksalaisten peruttua osallistumisensa suomalainen taide sai tilaisuuden esittäytyä omassa osastossaan. Kokonaisuutena palaute ei ollut välttämättä huonoa, mutta sellaisena se vastaanotettiin. Valkonen 1973, 25–28; *Pinta ja syvyys* 2001, 340.

189 Strengell 1908. *Hufvudstadsbladet* 18.10.1908, 7. Ks. myös Frosterus 1908. *Nya Pressen* 18.10.1908, 4.

190 Strengell, em.

Pariisin trendit. Myös miehekkyyttä aika määritteli uudelleen – nyt se oli Tyko Sallisen työväenluokkaista kotimaista karheutta, jota Heikki Tandefelt luonnehti joulukuussa 1914 sanoilla ”alkuvoimaisen ankara miehekkäisyys”.¹⁹¹ Sen tunnuspiirteisiin ei kuulunut täplillä maalaa-minen, mutta ei myöskään intellektuaalisuus tai ”koristeellisuus”, jol-laisena Kandinskyn abstraktiot nähtiin.

Euroopassa ja Venäjällä ekspressionismi ja futurismi, jopa kubismi, nojasivat kaikki muuhunkin kuin uudella tavalla maalattuihin taului-hin. Yleisellä tasolla ne ilmensivät elämäntunnetta, jota Venäjällä fu-turistirunoilijoiden teoreettiseksi puhemieheksi noussut 17-vuotias pietarilainen Viktor Šklovski sanoitti vuonna 1914:

Tätä nykyä vanha taide on jo kuollut, uusi ei vielä ole syntynyt; myös asiat kuolivat. Me menetimme kosketuksen maailmaan. Meidän kävi kuin sen viulistin, joka ei enää aistinut jousta ja kieliä [- -] Vain uusien taiteen muotojen luominen voi palauttaa ihmiselle maailman kokemuksen, he-rättää asiat kuolleista ja tappaa pessimismin.¹⁹²

Aikakausi oli vilkas kirjallisista julistuksista, joissa pyrittiin ilmaise-maan paitsi tavoitteita myös keinoja, joilla tuohon uuteen päästään. Suomeen nämä tekstit jäivät säännönmukaisesti rantautumatta, oli kyse sitten Henri Matissen pamfletista, jossa hän puhuu ekspressiosta (1908) tai Italian futuristien maalaustaiteellisesta manifestista (1910), jossa he vaativat alastoman ihmisaiheen poistamista taiteesta kym-meneksi vuodeksi.¹⁹³ Albert Gleizesin ja Jean Metzingerin kuvitettu kirjanen *Du “Cubisme”* (1912) sen sijaan herätti jo hieman kiinnos-tusta.¹⁹⁴ Wassily Kandinskyn kirjan mittainen manifesti ”henkisestä taiteesta”, *Über das Geistige in der Kunst* saapui samana vuonna Hel-singin Akademiska bokhandelnin uutuushyllyyn, josta muutama

191 H. Tandefelt 1914c. *Uusi Suometa* 17.12.1914, 4.

192 Šklovski 2014, 36. Suomennos Liisa Bourgeot ja Riku Toivola.

193 Matissen kirjoitus ”Notes d’un peintre” ilmestyi Pariisissa joulukuussa 1908 lehdessä *La Grande Revue*, futuristien manifesti milanolaisen *Poesia* -leh-den eripainatteena huhtikuussa 1910, ja myöhemmin näyttelyiden yhtey-dessä myös ranskaksi, saksaksi ja englanniksi. Kannattaa huomata, että futuristien vaatimus toteutui kaikissa kolmessa Strindbergin näyttelyssä.

194 Kirjaseen perehtyivät sekä taiteilijat että kriitikot, mm. Uno Alanco, Mag-nus Enckell ja Onni Okkonen. Valkonen 1972, 126–127.

suomalainen kriitikko sen poimi.¹⁹⁵ Kandinskyn kirjallisuushistoriallinen perusta gotiikan kaikuineen ("vanhat haudat avautuvat ja unohdetut henget nousevat niistä") jäi heille melko lailla hämäräksi.¹⁹⁶ Onni Okkosen arvio kirjasta oli laajin ja ilmestyi vuosi ennen *Der Blaue Reiter* -näyttelyä. Se vaikutti myös muihin lukijoihin, jopa niin että on epäselvää, lukivatko toiset kirjaa vai Okkosta. Okkonen ymmärsi kyllä sekä kubismin asiamiesten että Kandinskyn irtaantumisen aiemmasta, mutta ei nähnyt sitä lainkaan hyvänä.

Molemmat mainitsemani suunnat ovat epäilemättä syntyneet väsymyksestä entisen taiteen realismia, "luonnonmatkimista" vastaan. Ne osoittavat taiteen pakenevan konkreettisesta, silmin nähtävästä maailmasta abstraktiseen ilmapiiriin, missä ei hallitse kauneus tavallisessa merkityksessä, ei ruumiillisuus, ei ylimalkaan se, mitä kutsumme luonnollisuudeksi taiteessa, vaan omat erikoiset abstraktiset sääntönsä ja – säännöttömytensä.¹⁹⁷

Okkosen lähtökohta on ajatus maalauksesta ikkunana, josta näkyy jotakin "luonnollista". Hän ei siis hahmota taideteosta itsessään konkreettisena, silmin nähtävänä osana maailmaa, vaan odottaa sen näyttävän maailmasta jotakin, jonka hän ymmärtää konkreettiseksi ja hyväksyy ulkomuodoltaan kauniiksi.¹⁹⁸ Pelko luonnollisuuden rikkoutumisesta oli kuultu jo aiemmin myös Ludvig Wennervirran suusta hänen vastustaessaan pyrkimyksiä "abstraksionin viileään ilmapiiriin", missä "kaikki inhimilliset tunteet sammuvat, kuolevat".¹⁹⁹

195 Akademiska bokhandelns uutuudet. *Nya Argus* 3/1912, 11.

196 Kandinskyn kirjallisesta ilmaisusta ks. Mehtonen 2022, 75–90. Lainaus Kandinsky 1988, 47. Gotiikka tässä siis eri merkityksessä kuin taideteoreetikko Wilhelm Worringerilla.

197 Okkonen 1913a. *Uusi Aura* 14.2.1913, 4.

198 Raket Kallio on luonnehtinut 1910-luvun suomalaisen taidekritiikin lähtökohtaa "naturalistiseksi" tarkoittaen, että kuvan odotettiin suurin piirtein noudattavan luonnon- ja todellisuushavainnon lakeja: "Taiteen tuli kunnioittaa yhteiseksi uskottua todellisuuskokemusta ja tarjota sille analogisia muotoja." Kallio 1991, 73.

199 Wennervirta 1914d. *Aika* 2/1914, s. 92. Timo Huuskon mukaan kritiikeissä ilmeni vuosien 1914–1916 aikana muutoksia, joissa korostuivat tunne, elävä henki sekä "objektivistisen taidekäsitteksen tukahtuminen". Huusko 2007, 73–78; 106–115.

V Wassily Kandinsky 1916

Heinäkuussa 1916 taidemaalari Gabriele Münter postittaa Tukholmasta Salon Strindbergille pienen ranskankielisen kirjeen, jonka liitteenä on Wassily Kandinskyn teosluettelo.²⁰⁰ Kandinsky itse on lomailemassa Odessassa ja kirjoittaa sieltä elokuun alussa Helsinkiin luvaten toimittaa hintatiedot heti kun on palannut Moskovaan.²⁰¹ Lista saapuu kolme viikkoa myöhemmin, mutta Kandinsky jää ihmettelemään epäselvyyttä:

Kunnioitettu herra

Liitteenä luettelo tauluista, jotka pyysin lähettämään teille Tukholmasta. Niitä on ainoastaan 13. Te kerrotte, että 17 saapui. En tiedä mitä ylimääräisiä 4 ovat. Ehkä ne ovat pieniä temperoita, joita toivoitte. Olisitteko ystävällinen ja ilmoittaisitte minulle mitkä taulut saitte. Olisin teille hyvin kiitollinen.

Kandinsky²⁰²

Kandinsky on pitänyt Tukholmassa helmikuussa 1916 yksityisnäyttelyn Carl Gummesonin taidegalleriassa ja teokset on lähetetty sieltä.²⁰³

200 Gabriele Münterin kirje 5.7.1916, Salon Strindbergin arkisto.

201 Wassily Kandinskyn kirje 1./14.8.1916, (valokopio) Salon Strindbergin arkisto.

202 Wassily Kandinskyn kirje 17./30.8.1916, (valokopio) Salon Strindbergin arkisto.

203 Kandinsky oli itse Tukholmassa 25.12.1915–16.3.1916. Tästä ajasta, Tukholman näyttelystä sekä Kandinskyn ja Münterin monivuotisen suhteen päättymisestä ks. Barnett 1989; myös Valkonen 1998, 44–47.



Wassily Kandinsky, *L'hiver 1 (Talvi)*, 1909, öljy pahville, 71,5 x 97,5. Eremitaasi, Pietari. Valokuva: Art Resource / Erich Lessing. ARTstor Digital Library.

Sven Strindberg, joka on asettunut uuteen toimeen Tukholmassa, on sopinut Helsingin näyttelyn Gummesonin kautta. Mutta jostain syystä Helsingistä Salon Strindbergiltä ei vastata Kandinskyn kirjeeseen, mikä saa taiteilijan raivostumaan. Sitä ennen avataan kuitenkin näyttely.

Koska teoksia on vähän, on ripustus kahteen aiempaan näyttelyyn verrattuna lähes paljaaksi riisutun väljä. Avartumista tapahtuu myös vastaanottajien puolella, asenteiden muutokset ovat olleet nähtävissä jo hyvän aikaa. Mahdollisuus, että Kandinskyn musiikillisena pidetty värimaalaus löytäisi Suomessa ymmärtäjiä, on aiempaa lähempänä. Päivälehdistö ei tee näyttelystä minkäänlaista numeroa, ei vitsiä eikä muuta, ja kriitikkokuntakin on vuosien kuluessa tarkistanut kantaansa nykyaikaiseen väri-ilmaisuun. Hyvä esimerkki on Ludvig Wennervirta. Kun hän vuonna 1909 katsoi Ellen Thesleffin maalausten värejä, hänestä tuntui ”kuin ne läheltä hiipaisivat luvallisen äärimmäistä

rajaa²⁰⁴. Vuotta myöhemmin Thesleffin ääressä Wennervirta jo kysyi: ”Mutta onko tämä enää tervettä taidetta? [– –] jotain muutakin todellisuutta on mielestäni maalaukselta sentään vaadittava, kuin mitä väreillä ja viivoilla sinänsä on.”²⁰⁵ Pariisissa vuonna 1911 hän edelleen piti tuiki käsittämättöminä taideteoksia, joissa on vaan hiukan väriä ja muutamia viivoja.²⁰⁶ Tätä vasten hänen suhtautumisensa Kandinskyn töihin *Der Blaue Reiter* -näyttelyssä Helsingissä 1914 oli yllättävän myötämielinen. Sama vaikutelma vahvistui Malmön Itämerenmaiden näyttelyssä, kun Wennervirta ilmoitti pitävänsä maalausta *Soutu* ”nautittavana, jopa erittäin kauniina taideteoksena”.²⁰⁷ Muutoksen taustalla epäilemättä vaikutti tutustuminen kirjaan *Über das Geistige in der Kunst* ja taiteilijan kasvava kansainvälinen maine.²⁰⁸

Kandinskyn yksityisnäyttelystä Wennervirta ei kuitenkaan tällä kertaa kirjoita mitään, akateemisen kriitikon tonttia hoitaa nyt Onni Okkonen. *Der Blaue Reiteriin* ja *Venäläiseen taidenäyttelyyn* verrattuna arvostelut ovat yleisesti ottaen keskittyneempiä ja pohtivampia. Kun esillä on ainoastaan yksi taiteilija, jonka status on kaiken lisäksi varmistettu Ruotsissa, eivät kriitikot enää jää lähtökuoppiin ismejä ihmettelemään. Tukholmassa Kandinskyn näyttelyn avajaisten yhteydessä julkaistiin taiteilijan haastattelu, missä hän kiisti olevansa futuristi.²⁰⁹ Tämä huomioidaan suomalaisten arvioissa eikä sanaa ei enää käytetä. Kandinskyn Tukholman valloitus tosin jäi kaksijakoiseksi, sillä ruotsalaisyleisö ei noin vain tyytynyt ammattilaisten arvioon. Kun *Stockholms Dagbladetin* kriitikko päätyi kiittelemään taiteilijaa, luki-

204 Wennervirta 1909. *Suomalainen Kansa* 17.11.1909, 3.

205 Wennervirta 1910. *Suomalainen Kansa* 29.10.1910, 6.

206 Wennervirta 1911. *Suomalainen Kansa* 6.5.1911, 5.

207 Wennervirta 1914e. *Aika* 7/1914, 383. Myös Sigurd Frosterus, Axel Haartman ja Edvard Richter vierailivat näyttelyssä, mutta kirjoittivat lehtiartikkelissaan ainoastaan suomalaisten osuudesta.

208 Aikaa myöten kriitikon mieli taas muuttuu, kun ajatus kansallisesta taiteesta ja sen kotoisista aiheista vahvistuu. Vuonna 1922 Düsseldorfissa Wennervirta ei enää arvosta Kandinskyn teoretisointia ja maalauksia, vaan pyyhkii aiemman myötämielen pois toteamuksella: ”Kuten edellisillä kerroilla, jättivät ne nytkin välinpitämättömäksi.” L. Wennervirta 1922a. *Aika* 6–8/1922, 177.

209 Klein 1916. *Dagens Nyheter* 2.2.1916, 9.

jakirjeissä vastattiin: ”Seis, nyt riittää” ja ”Kuolkoon pois tämä uusi, epäterve sotku mukataide”.²¹⁰ Helsingissä ei vastaavia huudahduksia julkaista, niin kutsuttu suuri yleisö ohittaa Kandinskyn hiljaisuudessa. Taiteen ystävienkin kiinnostus osoittautuu paljon kahta edellistä näyttelyä pienemmäksi, kävijämäärä yltää juuri ja juuri kahteensataan henkeen.²¹¹ Syynä tuskin on markan pääsymaksun lisänä peritty sotavero.²¹²

Taiteen lapsuus

Onni Okkoselle viitekehys on taiteen varhaisin syntyhistoria, aihe, josta hän on vastikään kirjoittanut kokonaisen kirjan *Taiteen alku*. Kirjan johdannossa Okkonen myös ottaa puheeksi Kandinskyn ja viittaa tämän maalarin herkkyyteen mitä tulee muodon muuntuvuuteen sekä värien aistimiseen.²¹³ Näyttelyarvostelussaan Okkonen kuitenkin rinnastaa Kandinskyn ”piirrelmät” vanhemman kivikauden luolamaalauksiin – niissä ei toisin sanoen ole mitään uutta. Okkosen mukaan ensimmäisen paleoliittisen tyylin tuotteista voi löytää ”kuvioita, jotka melkein tarkalleen vastaavat Kandinskyn ’sielunäköaloja’, ovatpa joskus kenties niitä kauniimmatkin.”²¹⁴ Siirtämällä Kandinskyn premissit taiteen lapsuuskauteen Okkonen tehokkaasti ohittaa *Über das Geistige in der Kunst* -teoksen älylliset ajatukset korkeammalle kohoavasta etujoukosta. Tämän jälkeen on mahdollista kyseenalaistaa regressio.

Edellisellä en ole suinkaan tahtonut sanoa, että villien ja arkaisten taiteiden seuraaminen olisi semmoisenaan jotain moitittavaa. Päinvastoin täy-

210 Tillberg 2012, 333.

211 Gallerian ilmoittama tarkka kävijämäärä on 206. *Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1916*, 52.

212 Anon. 1916f. *Helsingin Sanomat* 9.9.1916, 4.

213 Okkonen 1916b, 20–21. Okkosesta kriittikkona, ks. Kallio 1997.

214 Okkonen 1916a. *Uusi Suometar* 10.9.1916, 10. Okkonen oli jo kolme vuotta aiemmin kirjoittanut, että ”paleoliittinen degeneratiotaide” on suuresti vaikuttanut futuristeihin ja että Kandinsky ”on nähtävästi saanut taiteensa juuret paleoliittista maalausta käsittelevistä kirjoista”. Okkonen 1913c. *Helsingin Sanomat* 19.10.1913, 11.

tyy tunnustaa, että mainituissa taiteissa on ominaisuuksia, jotka varmaan olisivat hyödyksi korkeammallakin oleville. [– –] Saattaa kuitenkin kysyä, onko uudenaikaisella ihmisellä syytä palautua alkuperäisyyden tavoittelessa niin kauas vaistomaisuuteen kuin Kandinsky on tehnyt.²¹⁵

Okkonen arvottaa vaistomaisuuden ei-toivottavaksi ja unohtaa sen, mitä kirjassaan kirjoittaa taiteen aikakausien keskinäisestä taistelusta.²¹⁶ Hän ei toisin sanoen hyväksy menossa olevaa erontekoa aiemmasta, koska ei itse pidä taiteilijan teoksista tai kokee ne tyhjiksi. Kandinskyn tarjoaman selityksen ”musikaalisesta ja sielullisesta sisällöstä” Okkonen vielä torjuu sillä, etteivät kaikki voi tutustua taiteilijan kovin ”henkisiin” kirjoituksiin.

[– –] eikä siitä ole seurauksena, että koko puheenaoleva taide tahtoo alentua jokseenkin kummalliseksi täytekuvasommitteluksi, joka omituisesti valtaa ja huvittaa kerran ja kaksi, mutta jossa vähitellen alamme kaivata jotakin syvempää ja todellisempaa sisällystä.²¹⁷

Voi kysyä, kuinka vähitellen kaipaus on Okkoseen hiipinyt, kun arvostelu ilmestyy heti näyttelyn avaamisen jälkeisenä päivänä. Syntyy vaikutelma, että hän pohjimmiltaan pitää kiinni siitä, mihin helmikuussa 1913 arvionsa Kandinskyn kirjasta päätti, eli toiveestaan, että tulevaisuus toisi tullessaan jotain muuta kuin abstraktin taiteen:

Kaikki, joille taide on kallis toivovat hartaasti, että nykyajan alati kuohuvasta henkisestä ahjosta voisi todellakin kerran tulla esille uusi voimakas ja kaunis taide, josta Puvis de Chavannes, Vincent van Gogh ja niin monet muut nykyajan taiteilijat ovat haaveilleet ja puhuneet.²¹⁸

Kun molemmat ”nykyajan taiteilijat” kuolivat jo 1890-luvulla, ennen lentokoneen keksimistä, tuntuu kuin Okkonen ei olisi täysin vielä

215 em.

216 ”Jokainen uusi aika luulee valloittaneensa ‘toden’, vieläpä ‘ideanmukaisen’ taiteen. Jokainen oppositio moittii edellistä polvea epätodellisuudesta, verettömyydestä, hataruudesta, kaavamaisuudesta. Taistelu taiteesta on ennen kaikkea taistelua taiteellisen kuvan totuudesta.” Okkonen 1916b, 261.

217 Okkonen 1916a. *Uusi Suometar* 10.9.1916, 10.

218 Okkonen 1913a. *Uusi Aura*, 14.2.1913, 4.

avannut silmiään nykyhetkelle. Voimakasta, kaunista ja figuratiivista taidetta odottaessa esteetti saattaa toki katsoa Kandinskyn näyttely: ”Hänellä on fantasiaa ja eräissä tapauksissa väriä, niin että häneen voi, vaikka vain omituisuutena, tutustua.”²¹⁹

Vieraat värit, vieraat tarkoituserät

Omituisuus on nyt toista maata kuin L. Onervan joitakin vuosia aiemmin Kandinskyyn liittämät ”kaatuvatautisen kammon-näyt” ja ”sairaiden aivojen kummitukset”. Tällä kertaa patologisia tulkintoja ei tehdä, ei vaikka ruotsalaisen kulttuurilehden *Ord och Bild* numerossa 7/1915 lääkäri Bror Gadelius on julkaissut mielisairaudesta ja taiteesta laajan artikkelin ja päättänyt sen Kandinskyyn – vieläpä kuvan kera. Esimerkkinä toimii suurikokoinen abstrakti maalaus *Komposition 6*, joka on esillä myös Helsingin näyttelyssä.²²⁰ Suomessa ei nähdä ongelmaksi Gadeliuksen tulkintaa omaan sieluunsa uppoutuvasta yksilöstä ja näin ilmenevästä autistisesta tendenssistä, vaan ”venäläiset värit”. *Dagens Pressin* Signe Tandefelt kirjoittaa arviossaan, miten Kandinsky komponeraa jotkin työnsä ”räikeän sinisin, punaisin ja vihrein värein, joita venäläiset rakastavat, mutta jotka auttamatta pistävät länsimaisiin silmiin miltei fyysisenä kipuna.”²²¹ Vaikutelma on tyystin toinen kuin Ludvig Wennervirran tunnelmoidessa kaksi vuotta aiemmin Malmön Itämerenmaiden näyttelyssä venäläisten osastolla:

Venäläiset ovat ensi luokan värिताiteilijoita. Voi, jos välttämättä tahtoo, väittää että heidän värinsä puuttuvat ranskalaisten hienoutta ja herkkyyttä – niillä on ennenkaikkea paljon voimakkaampi aksentti – mutta aistia, jota saksalaiset puuttuvat, ei heiltä saata kieltää. Venäläisten värit ovat väkeviä, kyllästettyjä, ne kohoavat kuin tuliliekit yötaivasta vasten tai välkehtivät ja säihkyvät kuin goottilaisten katedraalien lasi-ikkunat. Rohkeat punaiset, lakat ja karmiini, vihreät, siniset, violetit ja keltaiset pauhaavat rinnan, huumaten oudostaan katsojan.²²²

219 Okkonen 1916a. *Uusi Suometar* 10.9.1916, 10.

220 Gadelius 1915, 358.

221 S. Tandefelt 1916. *Dagens Press* 19.9.1916, 4.

222 Wennervirta 1914e. *Aika* 7/1914, 381.

Wennervirran ja Signe Tandefeltin perustava eronteko jakaa värikokemukset huumaukseen ja kipuun. Mutta aallonpituuksien sijaan teksteissä puhutaan kansallisista piirteistä ja ”länsimaisista silmistä”. Taiteen kansallista pohjaa korostava Wennervirta muistuttaa, miten ”tällä voimakkaalla väritäiteellä on aina juurensa kotoisassa maaperässä, kansantäiteessä”.²²³ Signe Tandefeltin kynä taas tuntuu alleviivaavan Suomen läntisyyttä valittuna kulttuurisena asenteena etnistä ”räikeyttä” vastaan. Ajan suomalaisessa rotukeskustelussa ajatus mongolisukulaisuudesta ei suosittu, ja Tukholmassa puoli vuotta aiemmin julkaistu Kandinskyn haastattelu paikansi hänet liiankin selvästi rajan toiselle puolen:

Perheeni asui alkuaan länsi-Siperiassa, mutta siirrettiin poliittisista syistä jo aikaa sitten kauas itään. Minun suonissani virtaa mongolista verta. Uskon, että väriaistini on jossain määrin seurausta tästä syntyperästä, ainakin rakkauteni disharmonioihin.²²⁴

Tarkan väriopin väsymätön esitaistelija Sigurd Frosterus ei kirjoita arvostelua Kandinskyn näyttelystä, mutta ottaa ikään kuin ohimennen kantaa hänen taiteeseensa näyttelyn jälkeisenä vuonna ilmestyvässä kirjassaan *Regnbågsfärgernas sergertåg*. Arvio on kiinnostava, sillä vuonna 1908 Frosterus oli julistanut:

Mitä vähemmän kirjalliseksi maalaus tulee, sitä henkisemmäksi ja ilmaisukykyisemmäksi tulee värien oma kieli. Sitä hienompia nyanseja voidaan ilmaista kääntämättöminä, ja lopullisessa muodossa.²²⁵

Nyt värillinen henkisyys, sellaisena kuin Kandinsky sen teoksissaan ilmaisee, ei Frosterukselle kelpaa koska hänen mukaansa Kandinskyn taiteen ”alleviivatun musikaalisiin pyrkimyksiin liittyy puhtaalle kolorismille, jopa koko maalaustaiteelle tyystin vieraita tarkoituseriä”.²²⁶

223 em.

224 Klein 1916. *Dagens Nyheter* 2.2.1916, 9. Tarina kasvaa ja vuonna 1963, kun taiteilijaa esitellään Suomessa uudelle sukupolvelle, puhutaan jo sukuun kuuluneesta ”mongoliprinsessasta”. Valavuori 1963, 122.

225 Frosterus 1908. *Nya Pressen* 18.10.1908, 4.

226 Frosterus 1917, 162. / Frosterus 2000, 98. Suomennos Rauno Ekholm.

Kandinskyn viivaa Frosterus niin ikään moittii tutusta koristeellisuuden synnistä: ”[– –] se on jo retorinen ja mahtipontisen barokkinen ja harhautuu tarkoituksettomiin kierukoihin ja voluuttoihin.”²²⁷ Frosterus, joka on internationalisti, perustaa oman torjuntalinjansa ”vierasta” vastaan horjumattomaan valon dogmatiikkaan.²²⁸ Häntä ei häiritse se, että Kandinskyn värit ovat venäläisiä, vaan se, että taiteilija soinnuttelee niitä täysin ilman optista värioppia. Frosterus ei hyväksy synesthesian mahdollisuutta, vaikka on itse kirjoituksissaan puhunut ”impressionistien akordeista”.²²⁹ Maalaustaiteen tarkoituksena, Frosteruksen ymmärtämällä tavalla, on ulkomaailman valon tutkiminen, ei taiteilijan pään sisäisen.

Tuntuu kuin värimusiikin *topos*, jota Kandinskyn kohdalla on toistettu Suomessa vuodesta 1913, lähestulkoon estää tarkastelemasta hänen teoksiaan maalauksina.²³⁰ Toinen pintaan nouseva teema on varmuus suuren yleisön kyvyttömyydestä ymmärtää tästä mitään. Jos asia *Der Blaue Reiter* -näyttelyn yhteydessä vielä esitettiin kärkevästi parodioiden, niin nyt äänensävyssä on sekoitus itseironiaa ja anteeksipyytelyä. *Hufvudstadsbladetissa* Axel Haartman, joka oli 1900-luvun alussa käynyt Münchenissä Kandinskyn opissa,²³¹ muotoilee asian kolmeen otteeseen:

Salon Strindbergin järjestämä venäläinen näyttely, joka viime keväänä sai ansaittua huomiota, on luultavasti edelleen tuoreessa muistissa niillä, joille se oli jotain muuta kuin bisarrien ja meidän olosuhteissamme epätavallisten taidetuotteiden esittely. [– –]

227 Frosterus 1917, 180. / Frosterus 2000, 110. Suomenos Rauno Ekholm. Frosterus oli nähnyt Kandinskyn teoksia aiemmin ainakin vuoden 1914 Itämeren maiden näyttelyssä Malmössä, joten kyse ei ole hätäisestä arviosta.

228 Ilmaisun *Dogmatik des Lichtes* lainaan Carl Einsteinilta, joka viittaa tällä tiettyihin neoimpressionisteihin. Einstein 1926, 10.

229 Frosterus 1908. *Nya Pressen* 18.10.1908, 4.

230 Ensimmäisenä ilmaisu käyttää ilmeisesti Onni Okkonen arviossaan Kandinskyn kirjasta. *Uusi Aura* 14.2.1913, 4.

231 Haartman opiskeli Kandinskyn Phalanx-koulussa talven 1902–1903. Rinne 1929. *Uusi Aura* 17.11.1929, Kotoa ja ulkoa, 2.

Aivan rehellisesti sanoen, on olemassa luultavasti vain muutamia, jotka pystyvät häntä täysin arvostamaan ja nauttimaan siitä mitä hän luo, eikä tämä ryhmä löydy suuresta yleisöstä vaan hänen ammatillisen lahkonsa tai heidän kaltaistensa piiristä. [– –]

Tässä yhteydessä voitaisiin puhua yrityksestä antaa teokselle äänirunon ominaisuudet, antaa värien soida sinfoniana ja rakentaa uusi kauneuden maailma. On asia erikseen, onko Kandinsky onnistunut vai tulisiko meidän, kunnolla arvostaaksemme mitä hän meille tarjoaa, omaksua sama asenne kuin Siamin kuningas, jonka korvissa orkesterin instrumenttien virittäminen oli oopperaillan musiikillisen nautinnon kohokohta.²³²

Värimusiikiksi ”puolalaisen W. Kandinskyn” maalauksia kuvailee poikkeuksellisen kiittävässä arviossaan myös Arttu Brummer-Korvenkontio, joka vielä *Venäläisen taidenäyttelyn* yhteydessä vyörytti sanojaan värien räikeydestä ärsyyntyneenä. Mutta Haartmanin tavoin hänkin epäilee josko ”kehittymätön näyttelyssä kävijä” saa täyttä luottamusta Kandinskyn taiteeseen. Kehittyneemmän yleisön aisteihin Brummer-Korvenkontio sen sijaan uskoo ja ensimmäisenä – jos myös ainoana – sanoo tämän ääneen: ”Mielellään soisi Ateneumin kokoelmiin lunastettavaksi vaikkapa ’Kompositio’ N:o 1, N:o 12 tai N:o 17.”²³³

Uutta ja outoa (edelleen)

Jos Onni Okkonen paikantaa Kandinskyn maalaukset ”regressiivisesti” taiteen lapsuuskauteen, niin *Helsingin Sanomissa* Edvard Richter

232 Haartman 1916d. *Hufvudstadsbladet* 16.9.1916, 7. Puhe sinfonisesta vai-
kutelmasta on uutta suomalaisessa kritiikissä, mutta selvästi omaksuttu
Ruotsista, ks. Klein 1916. *Dagens Nyheter* 2.2.1916, 9.

233 Brummer-Korvenkontio 1916b. *Helsingin Kaiku* 23.9.1916, 299–300.
Brummer-Korvenkontio viittaa näyttelyluettelon numeroihin. Numerolla
yksi luettelossa oli näyttelyn suurin teos *Komposition 6*, kahta muuta en
pysty identifioimaan. Ludvig Wennervirta ei kirjoita Kandinskyn näytte-
lystä, mutta toteaa puoli vuotta myöhemmin, että ”olisi aika ryhtyä hank-
kimaan Ateneumin kokoelmiin myöskin Venäjän rikasta ja omalaatuista
taidetta edustavia teoksia”. Wennervirta 1917. *Turun Sanomat* 4.4.1917, 4.

pohtii, kuinka lapselle pienestä pitäen opetetaan ja tyrkytetään, mikä on kaunista ja mikä on rumaa. Lapsi uskoo, mutta samalla oma, kaikkein alkuperäisin kauneustunne ei ole päässyt kehittymään. Ja kun tulee jotakin aivan uutta, joka ei ole minkään edellisen kaltainen, niin silloin ollaan ymmällä; ”Silloin pelästytään tai suututaan ja sanotaan, että sellainen kuva ei ole ollenkaan taidetta.”²³⁴ Richter yrittää näin selventää lukijalle syytä tämän (oletettuun) hämmennykseen Kandinskyn taiteen äärellä. Kyse ei ole vain siitä mitä lapselle opetetaan, vaan myös siitä mitä Suomessa maalataan.

Voisi lyödä vetoa, että meillä tuskin on yhtä henkilöä sataa vastaan, joka mielihyvällä, täydellä nautinnolla ja ymmärryksellä, pystyy heti ensi silmäyksellä katselemaan tämän venäläisen mestarin maalauksia. [– –]

Kun meikäläinen näyttelyssäkävijä näkee jonkun maalauksen, niin hän miltei poikkeuksetta kysyy joko itseltään tai muilta: mitä tuo nyt tuossa esittää? Ja useimmiten hän saakin vastauksen, joka häntä hyvin tyydyttää, sillä enimmäkseenhän meillä nähdään maalattavan puita, pensaita, järviä, lehmiiä, ihmisiä y.m.s.²³⁵

Richter intoutuu pohtimaan ei-esittävien taideteosten luonnetta. Vaikka hän toteaa jokaisen järkevän ihmisen huomaavan, etteivät ne ensinkään kuulu kirjallisuuden alaan, vaan ovat yksinomaan maalauksia, niin hänen oma mielipiteensä jää lopulta arvailujen varaan:

Kandinskyn taide on meille ihan uutta ja outoa. Meidän olisi sanottava, onko se hyvää vai huonoa. Joku mahdollisesti tahtoisi tietää, onko siinä lainkaan oikeata taiteellista makua ja aistia. [– –] Kun tähän asti pidettiin taideteoksena sitä, mikä muistutti jotakin kouluopetuksessa mainittua teosta, niin pitävät monet taideteoksena nyt sitä, mikä ei muistuta mitään. On todellakin tullut aika, jolloin ei ole aivan helppoa olla n.s. taiteenymmärtäjä.²³⁶

234 Richter 1916b. *Helsingin Sanomat* 10.9.1916, 11.

235 em.

236 em. Erkki Anttonen arvelee Richterin varovaisuuden johtuvan siitä, että Kandinsky oli saavuttanut kansainvälistä mainetta. Kotimaisilla taiteilijoilla tätä auraa ei ollut ja kuusi vuotta myöhemmin Richter saattoi ilkkua estoitta Edwin Lydéin maalauksia. Anttonen 1997, 97.



Wassily Kandinsky, *Järvi (Venematka)*, 1910, öljy kankaalle, 98 x 103. Tretjakovin galleria, Moskova. Valokuva: Scala, Florence.

Richter, joka oli nähnyt Kandinskyn abstrakteja töitä jo kaksi vuotta aiemmin *Der Blaue Reiter* -näyttelyssä ja Malmössä, kokee edelleenkin olevansa uuden ja oudon äärellä, eikä osaa sanoa oikein mitään. Hän kuvailee tilannetta, jossa ihminen ei uskalla olla kiittämättä uutta, ensisilmäyksellä vastenmieliseltä vaikuttavaa, koska pelkää muutenvoutuvansa tyhmien kirjoihin. Lopputulema on, ettei Richter itsekään uskalla sanoa mielipidettään Kandinskyn teoksista, vaan ehdottaa että ”siitä lienee parasta puhua vielä toiste lisää”.

Alennusmyynti

Galleristi Nadežda Dobyčšina on kesällä 1916 hoidattamassa itseään Hyvinkään parantolassa ja käy Suomessa uudelleen syyskuun lopulla katsomassa Kandinskyn näyttelyn Strindbergillä. Hän kirjoittaa taiteilijalle Moskovaan ja kiittää maalausten väljää ripustusta. Samalla hän pohtii jo tämän tulevaa Pietarin näyttelyä ja arvelee sen voivan onnistua marraskuussa.²³⁷ Kandinsky puolestaan kirjoittaa samaan aikaan Salon Strindbergille Moskovasta:

Hyvät herrat,

olen saanut kirjeen herra Strindbergiltä, joka tiedustelee, suostunko puuttamaan yhden maalaukseni hintaa Helsingin museolle. Olen jo aikaa sitten lähettänyt teille hintalistan, ja pyytänyt teitä kertomaan vastaako se saamianne tauluja. Ikäväkseni en ole saanut teiltä mitään vastausta. Tämä hämmästyttää minua suuresti, etenkin kun herra Strindberg on kertonut käskeneensä lähettämään minulle listan saapuneista tauluista.

Museolle suostun alentamaan hintaa 25%.

Odotan teidän vastaavan niin pian kuin mahdollista.

Kandinsky²³⁸

Kandinskyn turhautuminen on ymmärrettävää. Helsingin taidesalongin asiat ovat siirtyneet Sven Strindbergiltä uudelle johtajalle Arvid Lydeckenille, ja viestejä lähetellään milloin milläkin kielellä. Kandinsky on jo 1914 sotasensuurin vuoksi vaihtanut kirjeenvaihtokieltensä saksasta ranskaan, kun taas Dobyčšinan galleria kommunikoi venäjäksi. Marraskuun 23. päivä Kandinsky kirjoittaa edelleen Dobyčšinalle, ettei tiedä tarkalleen mitä Helsingissä on ollut esillä,

237 Dobyčšinan kirje Kandinskyille 28.9.1916, lainaus Avtonomova 1990, 74. Hyvinkään parantolassa Dobyčšina on ollut ajanjakson 3.–31.7.1916. Hyvinkään parantola, Tilityskirja № 7, 393. Avtonomovan mukaan Dobyčšina oli Hyvinkäällä hoidattamassa tuberkuloosiaan, mutta tämä tuskin pitää paikkaansa, sillä tartuntavaaran vuoksi parantola ei ottanut tuberkuloosipotilaita, lievempiä keuhkotauteja sairastavia kyllä. Parantolaa on saattanut Dobyčšinalle suositella runoilija Anna Ahmatova (Gumiljova), joka vietti siellä kaksi viikkoa lokakuussa 1915. Hyvinkään parantola, Tilityskirja № 6, 370.

238 Kandinskyn kirje Salon Strindbergille 28.9.1916, Salon Strindbergin arkisto.

mutta toivoo että jotain olisi myyty. Hän toteaa taloutensa olevan niin heikko, että hänen oli pakko luopua perintötalostaan Moskovassa.²³⁹ Taiteilijan toive osoittautuu turhaksi – Helsingistä ei löydy ostajia. Edes Ateneumin museolle luvattu hinnanalennus ei tuota tulosta. Kandinsky lähettää vielä kaksi kiukkuista sähköä. Ensimmäisessä hän kehottaa venäjäksi toimittamaan taulunsa välittömästi Dobyštšinalle Pietariin, koska näyttely siellä on vaarassa viivästyä.²⁴⁰ Viimeisessä, viiden sanan mittaisessa yhteydenotossaan hän yhä vaatii ranskaksi vastausta kirjeeseensä.²⁴¹

Helsinki on vaitonainen.

239 Avtonomova 1990, 75–76.

240 Kandinskyn sähkö Salon Strindbergille 21.11.1916, Salon Strindbergin arkisto. Kandinskyn teokset ehtivät omaksi osastokseen Dobyštšinan uudistettuun *Venäläisen nykymaalustaiteen näyttelyyn*, joka avautui 27.11.1916. Esillä oli 15 maalausta ja 9 akvarellia. Avtonomova 1990, 74–75.

241 Kandinskyn sähkö Salon Strindbergille 25.11.1916, Salon Strindbergin arkisto.

VI *Suomalaisen taiteen näyttely* Pietarissa 1917

Pahasti myöhästyneestä Helsingin-junasta kampeaa ulos pienessä laitamyötäisessä suomalainen kuvanveistäjä Ville Vallgren. Puolen vuorokauden matka on ollut sangen rattoisa ja matkaseura mainiota – muiden muassa kollegat Akseli Gallen-Kallela, Eero Järnefelt, Magnus Enckell, A.W. Finch, sekä Ateneumin intendentti Gustaf Strengell.²⁴² Odottamassa vilkkaalla asemalaiturilla on tuttua väkeä: Juho Rissanen, Tyko Sallinen ja Alvar Cawén. He ovat lähteneet suomalaisia mestareita vastaan ”oikein entisen keisarin tallista” haetuin juhlavaunuin ja hevosin.²⁴³ Ollaanpa tultu Venäjälle, missä kaikki on suurempaa kuin kotona.²⁴⁴

Hevoset ja hienot kärryt ovat jääneet vapaampaan käyttöön, sillä tsaari Nikolai II on pakon edessä luopunut kruunustaan. Eletään huhtikuuta 1917 ja suuren mullistuksen ensimmäinen vaihe, maaliskuun vallankumous, oli juuri näytelty.²⁴⁵ Leipä on asetettu kortille, mutta sitä Pietariin saapuneet suomalaistaiteilijat eivät juurikaan ehdi huomata. Heidät kiidätetään suoraan pääsiäisherkkujen ääreen ja istutetaan myöhemmin Mariinski-teatterin keisarilliseen aitoon.

242 Anon. 1917d. *Uusi Suometar* 21.4.1917, 7. Tiedot pohjaavat Robert Kajanusen haastatteluun. Hänen mukaansa junamatka oli ”erinomaisen hauska ja toverillinen mieliala jo silloin ylhäällä katossa”. Myöhästyneen junan odotuksesta Haartman 1917a. *Hufvudstadsbladet* 20.4.1917, 7.

243 Anon. 1917e. *Suomen Kuvalehti* 19/1917 (12.5.1917), 12.

244 Yksityiskohtaisin tutkimus suomalaisen näyttelyn järjestelyistä on Hellman 2002. Luvun teksti on laajennettu ja täsmennetty versio artikkelistani Siukonen 2003.

245 Aikamääreet on tässä ilmaistu läntisen kalenterin mukaisesti. Venäjällä käytetyn ajanlaskun mukaan vallankumous tunnetaan helmikuun vallankumouksena.

Vallankumous tai ei, yläluokka nauttii täysin rinnoin kulttuurin antimista.²⁴⁶ Ville Vallgrenilla ei ole mitään moista kulttuuria vastaan, etenkin kun hän on matkassa vain edustusmielessä. Syy Pietariin lähtemiselle on suomalaisen nykytaiteen näyttely, mutta Vallgrenin, Gallen-Kallelan tai Enckellin töitä ei ole mukana. He ovat pelkästään osa juhlallista delegaatiota, jonka vastapuolena on Venäjän kulttuurin parhaita voimia. Tarkoitus on lujittaa Suomen ja Venäjän kansojen välistä ystävyyttä ja edistää molempien maiden taide-elämää. Se tarkoittaa, kuten Vallgrenkin tietää, lukuisia juhlapuheita ja iloisia illallisia maljoineen.

Itse näyttelyyn on jättänyt töitään kolmekymmentäyhdeksän taiteilijaa. Rissanen ja Sallinen ovat toimineet valitsijoina ja lähteneet Pietariin ripustamaan. Kelpo kuraattorin valtuuksin Rissanen on varannut yhden kuudesta näyttelysalista omille töilleen, muut viisi salia saavat ottaa loput teokset, pitkälti yli kaksisataaviisikymmentä työtä. Näyttelypaikka on Nadežda Dobyčšinan kuulu taidegalleria, joka on esittänyt sekä Mir iskusstvan että avantgardistien näyttelyt. Suomalainen katselmus on kuitenkin gallerian ensimmäinen kokonaan ulkomaalainen tapahtuma, minkä vuoksi on tärkeää saada paikalle mahdollisimman korkeatasoinen edustus.²⁴⁷ Vallgren on pakannut mukaan Ranskan kunnialegioonan ja Suomen Taiteilijaseuran kunniamerkinsä.

Venäläiset ovat järjestäneet näyttelyn avajaisiin paitsi puheita myös tanakkaa musiikkia. Aluksi torvisoittokunta kajauttaa Porilaisten marssin, hieman myöhemmin Marseljeesin, sitten taas Porilaisten marssin ja vielä kertaalleen tai kahdesti Marseljeesin.²⁴⁸ Välissä lau-

246 Pääsiäisherkuista Haartman 1917a. *Hufvudstadsbladet* 20.4.1917, 7. Vierailusta Mariinskissa Anon. 1917d. *Uusi Suometar* 21.4.1917, 7.

247 Dobyčšina oli joulukuussa 1916 pyytänyt Ateneumista lainaan suomalais-taiteilijoiden teoksia sekä ehdottanut museolle vastavuoroisen venäläisen näyttelyn järjestämistä. Kumpaankaan ei suostuttu. Suomen taideyhdistyksen pöytäkirjat 5.12.1916 ja 19.12.1916. Yhteistyötahona ei Helsingissä ole enää Strindberg, vaan sen kilpailija Stenmanin taidesalonki, josta näyttelyyn on lainattu mm. Sallisen maalaukset. Uutisoitinta näyttelyn valmisteluista, ks. Wennervirta 1917. *Turun Sanomat* 4.4.1917, 4.

248 Yksityiskohtaisin kuvaus avajaisista on Haartman 1917b. *Hufvudstadsbladet* 22.4.1917, 9. Marseljeesi oli musiikkina vallankumouksellista, sillä sen esittäminen oli tsaarinvallan aikana kielletty.

sutaan juhlavia sanoja ja talutetaan sisään kaksi vanhaa tsaarinvallan vastustajaa ja vallankumousliikkeen marttyyria: kaksikymmentä vuotta eristyskopissa istunut Vera Figner sekä puolet elämästään van-kiloissa virunut Jekaterina Breško-Breškovskaja. Tsaarin luovuttua kruunustaan vallankumoukselliset maan kaikista kolkista ovat kilvan rientäneet pääkallonpaikalle, eikä suomalaisen nykyaidekatselmuk-sen kaltaista näyttäytymistilaisuutta sovi jättää käyttämättä.²⁴⁹ Onhan kyse sentään yhteisen vihollisen kaatumisesta; Helsingissä venäläi-set sotilaat ovat jo järjestäneet vallankumousparaatin ja katkaisseet Kauppatorilla seisovan Keisarinnan kiven huipun. Vallankumouksen ikäneidot saavatkin suomalaisilta innostuneen vastaanoton ja yli 70-vuotias Breško-Breškovskaja kannetaan kultatuolissa kadulle asti. Paikalla on myös Venäjän uutta poliittista johtoa, muun muassa väli-aikaisen hallituksen ulkoministeri Pavel Miljukov, jonka habitus on niin lähellä kunniamerkeissään pullistelevaa kuvanveistäjä Vall-grenia, että sekaannuksilta ei vältytä.²⁵⁰ Puheenpitäjien joukossa on myös Gallen-Kallelan ystävä, kirjailija Maksim Gorki, joka kerää suo-sionosoitukset lausumalla neljä sanaa: ”Eläköön Suomi! Rakastan Suomi!”²⁵¹ Itse taidenäyttely on jäädä yleisessä humussa toissijaiseksi.

”Rieska ja hunaja valui virtanaan”²⁵²

Edessä on kuitenkin vielä avajaisten hauskempi osuus eli juhlaillalli-nen ravintola Dononissa. Paikalle on kutsuttu ainakin sataviisikym-mentä henkeä, eikä leipäkorttien todellisuudesta ole tietoaakaan. Vuoa-lat puheet suomalais-venäläisestä ystävyyydestä jatkuvat, ja maljoja kohotetaan urakalla. Tunnelma alkaa olla riehakas, tarjolla on kaviaa-

249 Figner ja Breško-Breškovskaja eivät ole paikalla suomalaisten vuoksi, vaan pikemmin kytkös on Dobytsina. Lehtitieto kertoo hänen kuuluvan val-lankumoukselliseen puolueeseen ja oppineen tsaarinvallan aikana tun-temaan venäläisten vankiloiden ”vähemmän miellyttävät olosuhteet”. Anon. 1917g. *Veckans Krönika* 28.4.1917, 6.

250 em.

251 Anon. 1917c. *Helsingin Sanomat* 20.4.1917, 7.

252 Anon. 1917e. *Suomen Kuvalehti* 19/1917, 12.

ria och litet därtill.²⁵³ Kielivaikeudet ovat kuitenkin varsin suuria. Suomalaisista vain ani harva taiteilija puhuu venäjää, lähinnä tätä puolta hoitavat Eero Järnefelt ja Pietarissa opiskellut Juho Rissanen. Venäläiset eivät osaa lainkaan suomea ja ruotsia, joten yhteistä kieltä haetaan ranskasta. Ville Vallgrenille tämä ei ole ongelma. Hän intoutuu esittämään sukkelan ranskalaistyypin puheenvuoron, joka nostattaa tukun aplodeja ja hurrauksia.

Sivummalle, turvallisen etäisyyden päähän poliittisen johdon ja arvostetun intelligentsian tiivistymästä on istutettu ryhmä nuoria taiteilijoita ja kirjailijoita. Äänekkäin ja näyttävin heistä on kaksikymmentäneljävuotias futuristirunoilija Vladimir Majakovski. Hänen seurassaan ovat frakkiin ja silinteriin mieltynyt futuristitoveri David Burljuk sekä nuoret älyköt Osip Brik ja Roman Jakobson. Mukana ovat myös *zaum*-runoilija Ilja Zdanevitš ja taiteilija Natan Altman. Majakovski on puhunut jo avajaisissa,²⁵⁴ mutta nyt hän pääsee omaan elementtiinsä: provosoimaan. Kun ”hysterisen mielistelevät” puheet seuraavat toisiaan, alkaa Majakovski huudella väliin.²⁵⁵ Ranskan suurlähettiläs yrittää hillitä häntä, mutta häviää pian kamppailun ilmatilasta. Majakovski hyppää tuolille lausumaan runojaan. Hyvään humalaan ehtineistä suomalaisista tämä on reipasta ja hauskaa, muuta he eivät asiasta ymmärrä. Tosiasiassa heidän silmiensä edessä käydään yksi monista venäläisen kirjallisuuden jäsentenvälisistä; Majakovskin vastapuolena ovat vanhemman polven kirjailijat, sellaiset kuin sittemmin Nobel-palkittu Ivan Bunin, jota kovaääninen futurismirunoilu ja nokkava käytös erityisesti korventaa. Buninin muistelmien mukaan Majakovski olisi kaiken lisäksi tunkenut istumaan Gorkin ja Gallen-Kallelan väliin ja syönyt heidän lautasiltaan.²⁵⁶

Kun maljoja on kohoteltu kylliksi, alkavat suomalaistenkin kielenkannat irrota. Roman Jakobson, yhdeksäntoistavuotias opiskelija, josta myöhemmin tulee maailmankuulu formalistisen kirjallisuuden-

253 Haartman 1917c. *Hufvudstadsbladet* 25.4.1917, 7.

254 Anon. 1917c. *Helsingin Sanomat* 20.4.1917, s. 7. Muista läsnäoleista avantgardisteista *Veckans Krönika* 28.4.1917, 6. Zdanevitšin mainitsee Valentin Katanjan, ks. Hellman 2002, 34.

255 Bunin 1950, 54.

256 em.

tutkimuksen edustaja, joutuu pakkorakoon tulkkaamaan ”kuuluisan suomalaisen arkkitehdin” ja Maksim Gorkin välistä dialogia. Seurueen ainoa rakennustaiteen edustaja on Ateneumissa palkkatyötä tehnyt Gustaf Strengell, joka on kolmetoista vuotta aiemmin julkaissut yhdessä Sigurd Frosteruksen kanssa modernia aikakautta puolustavan arkkitehtuuripamfletin. Nyt Strengelliä kenties ärsyttää se maalaismainen näkemys Suomesta, jota Gorki on viljellyt näyttelyluetteloon kirjoittamassaan esipuheessa. Kirjailija kun ihastelee, miten ”soittensa ja järviensä keskellä, karuilla maillaan” suomalaiset ovat kyenneet luomaan kaiken sen, mitä sivistysvaltio tarvitsee.²⁵⁷ Reilusti juopunut Strengell kaappaa Jakobsonin tulkikseen ja antaa yhtä lailla päissään olevalle Gorkille takaisin: ”Koko maailma ajattelee, että te olette nero – *nero* – mutta minäpä sanon: te olette imbesilli. Kääntäkää ja kääntäkääkin tarkalleen! Ei, ei, ei, te ette käännä kuten minä sanoin! *Imbesilli*, miten se sanotaan venäjäksi?”²⁵⁸ Gorkin vastauksesta ei ole tietoa. Yleinen häly alkaa olla melkoinen, Majakovski jatkaa huuteluaan, eikä Ranskan suurlähettilään onnistu häntä vieläkään hiljentää. Buninia ärsyttävät entisestään nämä monokkelein ja lornjetein varustautuneet futuristit, jotka paitsi hohottavat äänekkäästi, ulvovat, vinkuvat ja röhkivät myös hakkaavat pöytää ja tömistävät jalkojaan.²⁵⁹ Suomalaisista professori Robert Kajanus muistaa kotiin palattuaan vain että ”mieliala illallisilla oli sydämellisen innostunut eikä pöydän antimissa, sivumennen sanoen, ollut toivomista niissäkään”.²⁶⁰

Suomen asemalla

Illan aikana Osip Brik erkanelee ystävästään ehtiäkseen vastaan Suomen asemalle saapuvaa junaa. Satojen muiden tavoin hän haluaa olla paikalla, kun kuuluisa sosialistijohtaja Lenin palaa maanpaosta.

257 Gorkin esipuhe näyttelyluetteloon, käännetty artikkelissa Hellman 2002, 32–33.

258 Jakobson 2012, 53.

259 Bunin 1950, 54.

260 Anon. 1917d. *Uusi Suometar* 21.4.1917, 7

Sodan heikentämässä Saksassa on nimittäin keksitty, että vihollis-
maa Venäjää voisi tsaarin kukistumisen jälkeen horjuttaa sisältäpäin.
Niinpä siellä oleskelleet venäläiset vallankumouspolitiikot, ennen
muuta vaarallisena pidetty Lenin, pakataan lukittuun junanvaunuun
ja lähetetään kotiin Pietariin. Tieto Haaparannan, Tornion ja edelleen
Riihimäen kautta kulkevasta junasta saadaan sähköitse ja vastaanot-
tajia ehditään kerätä runsaasti. Lenin pitää väkijoukolle puheen, jon-
ka ydinlauseena on: ”Eläköön sosialistinen vallankumous!” Osip Brik
palaa asemalta takaisin futuristiystäviensä seuraan ja antaa oman ar-
vionsa: ”Mies on selvästi mielenvikainen, mutta hyvin vakuuttava.”²⁶¹

Illallinen on päättynyt ja suomalaiset taiteilijat ja venäläiset futuris-
tit lähtevät jatkamaan iltaa omille teilleen. Toista kohtaamista ei enää
tule. David Burljuk on innokkaasti ehdottanut futuristisen taidenäyt-
telyn järjestämistä Helsinkiin, Gösta Stenmanin taidesalonki puoles-
taan sopinut pysyvän suomalaisen taiteen esittelypisteen avaamisesta
Pietariin.²⁶² Molemmat hankkeet kariutuvat Leninin kotiinpaluun jäl-
keisiin tapahtumiin. Ville Vallgrenin Pietarissa kiireellä muovaile-
ma Breško-Breškovskajan rintakuva, jota lupailtiin valmistettavan
tuhansin kappalein, päättyy saman tien historian roskakoriin.²⁶³
Bolševikkien kaapattua vallan Burljuk matkustaa ensin Siperiaan
ja sieltä edelleen Japaniin ja Yhdysvaltoihin, Zdanovitš puolestaan
Istanbulin kautta Pariisiin. Pari vuotta heidän jälkeensä Jakobson läh-
tee Prahaan. Majakovski jää Venäjälle, hylkää futurismin ja ryhtyy
vallankumousrunoilijaksi. Äänekäs hän on edelleen. Osip Brik liittyy
puolueeseen ja työskentelee Tšekalle, mutta puolustaa avantgardea.
Kotiin palanneet suomalaiset totuttautuvat hekin uuteen maailmaan,
kahdeksantuntiseen työpäivään ja leipäkortteihin, pian myös sisällis-
sodan raakuuteen. Muisto Pietarin avajaisista säilyy paitsi hauskana
myös hivenen ahdistavana.

261 Jakobson 2012, 54.

262 Burljukin aloitteesta Haartman 1917b. *Hufvudstadsbladet* 22.4.1917, 9; Stenmanin suunnitelmasta em., 12.

263 *Uusi Suometar* 26.4.1917, 5; *Hufvudstadsbladet* 26.4.1917, 10; *Tampereen Sanomat* 26.4.1917, 3; *Vaasa* 28.4.1917, 5.

”Me odotimme jotain muuta”

Nadežda Dobyština kiitti jo ennen avajaisia *Helsingin Sanomissa* suomalaisia taiteilijoita ”siitä ystävällisestä kohtelusta, jota he ovat osoittaneet rva Elsa Radlowille, joka on ottanut aloitteen suomalaisen taidenäyttelyn järjestämiseksi Pietariin”.²⁶⁴ Sihteerinsä kiitosten lisäksi Dobyština toivoi, että näyttelyn ilmeinen menestys tulee muodostumaan suuriarvoiseksi taiteelliseksi merkkitapaukseksi. Pietarin lehdistössä näyttelyn avajaiset saivatkin huomiota ja ensimmäisten päivien aikana myytiin kymmenkunta työtä, muun muassa Alanco, Collin, Cawén, Engberg, Rissanen ja Thesleff.²⁶⁵ Suomalainen lehdistö saattoi riemuita suurenmoisesta vastaanotosta ja menestyksestä.²⁶⁶ Varsinaiset arvostelut ilmestyivät kuitenkin myöhemmin. Avajaisiin matkustanut ja *Hufvudstadsbladetin* laajan reportaasin kirjoittanut Axel Haartman totesi, ettei hänen käy aavistella näyttelyn saamaa tuomiota: ”[-] on venäläisten kriitikoiden asia arvioida se mitä olemme lähettäneet, mutta ilman vaaraa voi todeta että taiteilijoidemme työt otettiin vastaan rehellisellä lämmöllä ja ymmärryksellä.”²⁶⁷ Aivan näin hyvin ei arvosteluissa käynyt. Niistä Suomessa pysyteltiin hiljaa.

Kriittinen ja pettynyt oli ensinnäkin Pietarin taiteen voimahahmo Alexandr Benois, joka oli osallistunut juhlintaan ja kutsunut suomalaistaiteilijat kotiinsa. Hän ei lähtenyt samanlaiseen suoraan tyrmäykseen kuin *0,10* -näyttelyn avantgardisteista kirjoittaessaan – yksinkertaisesti siksi, ettei mitään avantgardea nähty – mutta löi silkkihansikkainkin melko lujaa.

Me odotimme jotain muuta; tiedä josko parempaa, mutta joka tapauksessa toisenlaista. Ja siltihän näyttelylle toivoo menestystä. Se paljastui hyvin vaatimattomaksi, hiljaiseksi ja hieman liian harmaaksi ja tylsäksi näyttelyksi, jolla kuitenkin on taiteellinen ilme ensimmäisestä kuvasta viimeiseen. Jos näyttely ei tuota vähäistäkään hilpeyden vaikutelmaa ja siitä kokonaisuutena huokuu tietty puhtaasti suomalainen synkkämielisyyys, niin

264 Anon. 1917a. *Helsingin Sanomat* 7.3.1917, 8.

265 Haartman 1917b. *Hufvudstadsbladet* 22.4.1917, 9.

266 Anon. 1917c. *Helsingin Sanomat* 20.4.1917, 7; Anon. 1917d. *Uusi Suometar* 21.4.1917, 7; Anon. 1917e. *Helsingin Sanomat* 24.4.1917, 5.

267 Haartman 1917b. *Hufvudstadsbladet* 22.4.1917, 9.

silti sen katsominen suo taiteellista tyydytystä, jota eivät häiritse huonon maun tai lukutaidottomuuden riitasoinnut.²⁶⁸

Mainittu dissonanssien puuttuminen taas häiritsi kriitikko Lev Pumpjanskia, jonka foorumina oli arvostettu taiteen aikakauslehti *Apollon*. Hän katsoi näyttelyn päällimmäiseksi puutteeksi sen, etteivät suomalaisen taiteen parhaat mestarit olleet mukana, mutta oli yhtä lailla pettynyt siihen, ettei Suomesta noussut nuoria, radikaaleja ja teoreettisesti edistyneempiä tekijöitä.

[– –] näyttelyssä ei ole mukana äärimmäisen vasemmistosiiven kannattajia, joita luultavasti löytyy suomalaisista, jotka yleensä ovat niin herkkiä eurooppalaisille vaikutteille. Tätä puutetta korvaavat vain pieneltä osin Alvar Cawénin melko naiivit kokeilut. Hän on eniten ”vasemmalla”, mutta myös näyttelyn vähiten kiinnostava näytteilleasettaja.²⁶⁹ Toki suomalaisen ”futuristien” olemassaolo on pelkästään meidän oletuksemme, eikä sitä tue virallinen tieto Helsingin museosta, joka, sivumennen sanoen, on hankinnoissaan hyvin edistyksellinen mutta ei ylitä Cawénin kyseenalaisen futurismin rajaa.

Toisaalta suomalaisen maalauksen keskilinja, joka vastaa suurin piirtein neoimpressionismia ja ranskalaisen taiteen koristeellis-synteettistä suuntaa, on huoneiden rajallisuudesta huolimatta esitelty huomattavan täydellisesti. Tämän tekee valitettavan helpoksi näytteillä olevien taiteilijoiden teoreettinen kapea-alaisuus, he kun eivät juuri loukkaa hyväksi havaittua kaavaa ja kerran valittua ohjenuoraa. Vanhemman sukupolven mestareiden huomattavaan monipuolisuuteen ja laaja-alaisuuteen verrattuna puute on erityisen silmiinpistävä.²⁷⁰

Toisen laajan ja näkyvän kritiikin julkaisi ”Suomen rakastajan” Maksim Gorkin perustama aikakauslehti *Letopis*. Kirjoittaja Andrei Levinson otti vertailupisteen edellisen vuosisadan lopusta.

268 Benois 1917. *Новая жизнь* 30.4.1917, 3.

269 Cawénin ”kubismia” oli kotimaassa jo moittinut Heikki Tandefelt: ”[– –] hänen teoksensa osoittavat, ettei hän edes ole ymmärtänyt mistä tässä on kysymys.” H. Tandefelt 1914c. *Uusi Suometar*, 17.12.1914, 5. Aivan vastakaista näille arvioille on myöhemmin esittänyt Soili Sinisalo: ”Esimerkiksi Alvar Cawénin joskus hyvinkin värikylläiset maalaukset edustavat kubo-futurismia komeimmillaan.” *Pinta ja syvyys* 2001, 238.

270 Pumpjanski 1917. *Аполлон* 4–5, 1917, 75–76.

Suomalaisten edellinen ja pitkään vaikuttanut esiintyminen silloin nousseen *Taiteen maailman* perustajien kanssa ei jäänyt pelkäksi muistoksi: se tuli tarpeeseen ja muodostui virstanpylvääksi Venäjän taiteellisen tietoisuuden kehityksessä. Kaksi vuosikymmentä sitten suomalaiset olivat monessa suhteessa meidän opettajiamme, meille he olivat Eurooppaan avautunut ikkuna. Myös tällä kertaa taiteilijamme juhlivat ottaakseen oppia veljelliseltä kansalta. Ajattelemattomia sanoja, riemun synnyttämää itsensä alentamista!

Tänä päivänä meidän tarvitsee ainoastaan oppia ymmärtämään Suomen kansaa ja rakastaa heitä parhaamme mukaan. Mitään syytä heidän jalkojensa juuressa kytkemiseen ei ole. Tällä kertaa he eivät enää tuoneet meille hyvää sanomaa, enää heistä ei siihen ollut.²⁷¹

Pumpjanskin ja Levinsonin arvostelut olivat perusteellisia ja raketuivat hyvälle tietopohjalle. Suomalaisen taiteen mestarit (Edelfelt, Gallen-Kallela, Enckell, Simberg) ja heidän teoksensa tunnettiin tarkkaan. Nyt ne puuttuivat tyystin eikä nuoremmilta koettu löytyvän samaa omaperäisyyttä. Kuten näyttelyn vaiheet selvittänyt Ben Hellman toteaa, kritiikeissä katsottiin suomalaisen taiteen hukanneen kansallisen identiteettinsä.²⁷² Mutta yhtä lailla selväksi kävi, että Suomessa oltiin uuden taiteen suhteen teoreettisesti takapajulla ja tyydyttiin tunnollisesti toistamaan opittuja ranskalaisen taiteen malleja. Levinson jopa leukaili suomalaisten näyttelyn olevan lähinnä muistuma Montparnassen työhuoneilta tai Pariisin Syyssalongin peränurkasta.²⁷³ Venäläiset itsehän mielellään kiistivät oman taiteensa ulkomaiset vaikutteet silloinkin, kun ne olivat ilmiselviä.²⁷⁴ Yleisesti kiinnostavimpana taiteilijana pidettiin Tyko Sallista. Levinson kuitenkin totesi, että Sallisen ryhmäkuvien monotonisuus lähestyi lähes yksivärisestä paletistaan tunnetun Eugène Carrièren värimaailmaa ja piti tulosta luotaantyöntävänä: ”isoja kankaita, joiden tekstuuri on likainen ja levoton, epämääräisiä nokiläiskiiä ja valkoista sylkeä viis-toon pyyhkäistyinä vetoina.”²⁷⁵

271 Levinson 1917. *Летопись* 2–4, 1917, 364–365.

272 Hellman 2002, 38.

273 Levinson 1917, 367.

274 Bowlit 2008, 316; Polyakov 2013, 41; venäläisen kirjallisen avantgarden osalta Huttunen 2012, 62.

275 Levinson 1917, 369.

Ennen kaikkea kriitikon silmissä taidenäyttely tyypistyi pelkäksi julkiseksi juhlaiksi. Sellaisena se riitti kohottamaan tunnelmaa Helsingistä matkanneiden sekä Pietarin suomalaisväestön ja inkeriläisten kesken.²⁷⁶ Venäläisten taiteen tuntijoiden perspektiivit olivat laajemmat, sikäläiset taiteilijat puolestaan ohittaneet suomalaiset vasemmalta ja menneet menojaan. Paremman puutteessa suomalaiset saattoivat uskotella itselleen, kuten kotimaahan palannut Robert Kajanus, että näyttelyn raskaus johtui huonosta valaistuksesta.²⁷⁷

276 ”Suomalaisten taiteilijain näyttely Pietarissa”, *Inkeri* 4.4.1917, 3.

277 Anon. 1917d. *Uusi Suometar* 21.4.1917, 7.

VII Jälkiviisaus

Saksalaisen ja venäläisen avantgarden vierailut Suomessa ja suomalaisten näyttely Pietarissa eivät tuottaneet näyttelyjärjestäjien toivomaa tulosta, mutta painoivat monen katsojan mieleen muistijälkiä ja avoimia kysymyksiä, joihin palattiin 1920-luvun alun uudessa maailmantilanteessa. Loppuvuonna 1921, kun kotimainen taidekeskustelu oli pyörinyt taas kerran Tyko Sallisen ympärillä, päätti nimimerkki A. Es. osallistua ”kuvariitaan”. Hän muisteli:

Keväällä 1914, ellen erehdy, oli Strindbergin taidesalongissa futuristis-, kubistis- y.m. -istinen taidenäyttely, joka merkitsi mielestäni laakson pohjasakkaa nykyisessä taidekehityssarjassa. Kandinskyt olivat johdossa. Näyttely oli lyhyesti epämiellyttävä nähtävyys. [– –] Olin käsittävinäni, että se oli liioiteltua abstraktiota siitä, mikä edellisessä taiteessa oli ollut erikoista ja eniten uusien taiteilijain harrastusta herättävää; tauluilla sellaisilla, joissa muistaakseni heleän sininen lehmä laukkasi tulipunaisella kedolla ja jotka esittivät pitkänokkaisten naisten päitä, joiden poskilla palloivat viheriät ruusut, tahdottiin ehkä hienosti huomauttaa yleisölle, että kysymys oli vain väreistä eikä muusta.²⁷⁸

Kirjoittaja jatkoi, että hän on ollut huomaavinaan saman tyyppistä maneeria nyt myös nuoremassa kotimaisessa taiteessa. Tämä heitto sai kriitikko Ludvig Wennervirran reagoimaan. Neljä päivää myöhemmin kirjoittaessaan runoilija Aaro Hellaakosken tuoreesta tutkielmasta Sallisesta, Wennervirta vastasi:

278 Anon. 1921. *Iltalehti* 16.12.1921, 4.

Nimerkki A. Es. on valinnut lähtökohtansa huonosti. Se yksinkertaisesti ei kestä. Kuinka saattaakaan vakavasti verrata Suomen nykyistä maalaus-taidetta, se on, Collinin, Mäkelän, Sallisen ym. aitoja, tunnepohjaltaan kotoisesti lämmittäviä, kansallisia teoksia Marcin, Kandinskyn, Burljukin y.m. kansainvälisten teoreetikkojen ja eksperimentaattorien *ennen maailmansotaa* valmistuneihin kylmiin aivotuotteihin.²⁷⁹

Kansallisen linjan puolustaja Wennervirta katsoi, että kotona, itse-näisessä Suomessa lämmin tunne selätti vieraan aivotyön. Hän myös painotti nykyhetkeä – avantgarde oli vuosia sitten – mutta unohti mainita, ettei nykyhetki hänelle silloin kelvannut. Menneeseen oli- vat tehneet eroa muutkin. Maalareiden johtohahmoksi noussut Tyko Sallinen vakuutti jo vuonna 1919 suomalaisen taiteen esittäytyessä Tanskassa, että Picasson ja Kandinskyn kokeellinen modernismi oli Suomessa ”aikaa sitten ohitettu vaihe”.²⁸⁰ Voi sanoa, että vaihe ilman pysähdystä. Aaro Hellaakosken suulla kansakunta onnitteli itseään siitä, ettei mitään ollut tapahtunut:

Ekspressionismin äärimmäisyyksiin (futurismi ja kubismi) eivät meikä-läiset taiteilijat ole menneet. He ovat suhtautuneet uudistusvirtauksiin pohjoismaisella kylmäverisellä kritikillä, säilyttäen useimmiten jotakin taiteemme realististen traditionien tukevasta luonnehtivasta toteamisesta. Ehkäpä juuri sentakia on uusi maalaustaiteemme ollut niin rikasta ja sy-vältä pulppuavaa.²⁸¹

279 Wennervirta 1921. *Iltalehti* 20.12.1921, 5. Wennervirta unohtaa, että *Der Blaue Reiter* -näyttelyn luettelossa julkaistussa tekstissään Kandinsky oli älyn sijaan korostanut tunnetta taiteen tavoittamisen ehtona.

280 Sallisen vastaus tanskalaislehdistön kysymykseen näyttelyn moderniuudesta. Hän jatkoi: “[– –] pidämme kokeellista taidetta tyhmänrohkeutena, johon on vaarallista jäädä, vaarallista nähdä se tuloksena näiden maala-reiden kyvystä. Kubismi, poikkeuksena Picasson alkuperäiset kuvat, tulee ottaa pelkästään skemaattisesti, teknisesti, uutena käsittelytapana, mut-ta ei taideteoksina, joiden mukaan maan nuorisoa tulee mitata.” Anon. 1919a. *Dagens Press* 15.11.1919, 2. Suomessa kinattiin siitä, oliko näytte-lyän vastaanotto kansalliselta kannalta positiivinen vai ei, ks. esim. Anon. 1919b. *Iltalehti* 31.12.1919, 4.

281 Hellaakoski 1921, 14. Voi sanoa, että ”pulppuamisen” sijaan varhaista suo-malaista modernismia leimaa pikemminkin askeettisuus. Hjelm 2009, 23.

Taide, joka Suomessa koettiin onnellisesti ohitetuksi, oli lähinaapurissa kuitenkin voimissaan. Neuvostovenäjällä kokeellisuus kuului kohonneen uusiin mittoihin, kokonaisen valtion esteettiseksi ohjelmaksi. Katsomaan ei vielä uskallettu, mutta rajan takana käyneiden kertomuksia luettiin mielenkiinnolla. Tatlinin konetaiteesta ja jättiläistornin suunnitelmasta uutisoitiin myös meillä.²⁸² Laajemman artikkelin Neuvostovenäjän taiteesta kirjoitti Suomen ainoan taidelehden *Stenmans Konstrevyn* kevätnumeroon 1921 toimittaja Hjalmar Dahl. Siinä mainittiin myös Helsingissä esittäytyneitä tekijöitä.

Wassily Kandinsky on milteipä ainoa venäläisistä postimpressionisteista, joka on meillä hiukan tunnettu. Hän onkin varmasti omintakeinen ja taitava maalari sekä jossain määrin edelläkävijä jopa eurooppalaisessa katsannossa. Mutta hänen vaikutustaan uusimpaan venäläiseen maalaukseen ollaan ehkä taipuvaisia yliarvioimaan. [– –] Ranskalaiset vaikutteet, etenkin Picasso, näkyvät vahvasti taiteilijaryhmässä ”Bubnonyi valet” – *Ruutusotamies*, jolla on esitellä koko joukko vakavasti etsiviä maalareita, kuten Aristarh Lentulov, N. Gontšarova, N. Kulbin, D. Burljuk. Johdonmukaisista kubisteista, jotka ovat tehneet kestäviä teoksia, on Filonov huomionarvoisimpia. Ja tähän joukkoon kuuluu vielä Mark Hagal [sic] juutalaisaiheinen. [– –] Äärimmäisyytensä tämä suuntaus saavuttaa ns. suprematismissa, jonka perustaja K. Malevitš etsi ”taiteen nollapistettä”. Hänen kuuluisa teoksensa ”Valkoista valkoisella” jo määritteli tämän kaltaisen maalauksen viimeisen rajan. Erittäin lahjakas taiteilijatar oli nyttemmin kuollut Olga Rozanova, eräs Malevitšin seuraajista.²⁸³

Dahlin tiedot eivät olleet aivan päivantasaisia – Ruutusotamies oli lopettanut toimintansa jo 1917 ja Rozanovan lisäksi myös Kulbin oli kuollut. Burljuk ja Gontšarova olivat poistuneet maasta, ja lehden ilmestymisen aikaan lähtöä valmisteli myös Kandinsky. Useimmat kuvatkin olivat vallankumousta edeltäneeltä ajalta. Artikkelin äänensävy oli kuitenkin toinen kuin vuoden 1916 näyttelyarvioissa; viidesssä vuodessa oli tapahtunut paljon. Nyt määreitä olivat edelläkävijyyys,

282 *Hufvudstadsbladet* 1.6.1920; *Heinolan Sanomat* 1.12.1920; *Suur-Karjala* 2.12.1920; *Wasabladet* 18.3.1921; *Åbo Underättelser* 1.5.1921.

283 Dahl 1921, 53–54. Dahlin lähteinä ovat Saksassa ilmestyneet Konstantin Umanskin ja Arthur Holitscherin kirjat.

vakava etsiminen, johdonmukaisuus ja lahjakkuus – jopa äärimmäiselle rajalle edenneen Malevitšin maalaus tunnustettiin kuuluisaksi. Asiat saattoivat Suomessa olla ”ohitettuja”, mutta muualla ne kirjoit-tautuivat jo osaksi 20. vuosisadan rakentuvaa taidehistoriaa. Tätä meillä ei haluttu nähdä.

Keltainen vaara

Suomalaisten taiteilijoiden ja kriitikoiden torjuva suhtautuminen kansainvälisen avantgarden ilmiöihin tahdottiin selittää oman terveen taiteen kehittyneisyytenä, mutta perusteet vaihtelivat. Sallisen kaltaiselle tekijälle kyse oli pohjimmiltaan tekniikasta, kriitikot sen sijaan lukivat mukaan muutakin. Vuonna 1922 Ludvig Wennervirta matkusti Düsseldorfin katsomaan Saksan taiteen nykytilaa ja kohtasi näyttelyssä tuttuja nimiä: Der Sturm, Kandinsky, Jawlensky, Chagall. Hän ei ollut tilanteeseen tyytyväinen.

Yleensä täytyi tuontuostakin ihmetellä *venäläisten* taiteilijain suurta vaikutusvaltaa nykyhetken saksalaisessa taide-elämässä. [– –] Suomalaiseen tämä venäläisten ihailu tekee oudon ja vieroittavan vaikutuksen. Eikä lie epäilystäkään siitä, etteivätkö juuri nämä ”Itämaiden viisaat” suurelta osalta ole syypäät siihen kaaosmaiseen, perittyjä kansallisia taidetraditioita vierovaan sävyyn, mikä huomattavassa määrässä haittaa Saksan uutta taidetta. Emme enää tunne vanhan Saksan tutunomaisia kasvoja: ne ovat peittyneet vieraan naamarin alle.²⁸⁴

284 Wennervirta 1922a. *Aika* 6–8/1922, 177–178. Wennervirta vähättelee Kandinskya, mutta toteaa: ”Chagall on muuten sekä mielenkiintoinen että hyvä maalari.” Pechstein, Kirchner ja Heckel noteerataan myös, joten Helsingin näyttelyiden jälkeen mieli on ehtinyt muuttua. Kun Ate-neumissa lokakuussa 1922 vierailee suuri saksalaisen taiteen katselmus, jossa ovat mukana myös Heckel, Kirchner, Marc ja Pechstein, ei Wenner-virta enää puhu mitään ”jotensakin vähäpätöisistä kykyistä”, vaan nyt he olivat ”Saksan nuorimman polven huomattavimpia edustajia”. Näyttely-luettelo *Austellung Deutscher Kunst im Ateneum zu Helsingfors, Oktober 1922*; Wennervirta 1922b. *Uusi Suomi* 30.9.1922, 1.

Täsmällisemmän nimen ”vieraalle naamarille” antoi vuotta myöhemmin Pariisista artikkelin *Nya Argus* -lehteen lähettänyt maisteri Bertel Hintze. Hänen tulkintansa ranskalaisesta näkökulmasta on yhdistelmä muodikasta spengleriläistä kulttuuriteoriaa ja ahdistusta länsimaisen kulttuurin rappiosta.

[– –] alkaa käydä selväksi, että vanhojen ja ekspressionistien välisessä kamppailussa ei ollut, kuten yleensä, kyse kahdesta taiteen koulukunnasta, jotka taistelevat kunnes uusi pakosta voittaa, vaan tällä kertaa vastakkain oli kaksi sivilisaatiota – tai oikeammin sanoen uusi, orientaalinainen, joka on jo varkain vallannut eurooppalaisten ”sensibilitén” ja nyt uhkaa ottaa haltuunsa myös heidän intellektinsä. Vaara aasialaisen ajattelutavan invaasiosta on sitäkin uhkaavampi, koska ihmisjoukot Euroopassa ovat katastrofin kaltaisen nopean sosiaalisen ja ekonomisen kehityksen vuoksi menettäneet kaikki siteet menneisyyteen ja ympäristöönsä, ja ovat siksi helppo saalis itämaisille ideoille. Sillä koko tälle itämaiselle hengelle ovat luonnon, selkeyden ja harmonisen tyyneyden käsitteet – ikivanha länsimainen kulttuuriperintö – tyystin vieraita. Se haluaa tunkea kaikkialle hermoheikot hallusinaationsa, fantasiahekumointinsa ja kaaoksensa – mikä on jo pitkälti onnistunut Saksassa, missä maaperä oli erityisen suotuisa. Sen tähden kaikkein moderneinta taidetta siellä ei voi kutsua muuta kuin itämaisten aatteiden uudeksi painokseksi, Venäjällä värjäytyksi! Eikä ole vaillo merkitystä, että Archipenkon, Kandinskyn ja Chagallin laatuiset venäläiset ilmoittivat tavoitteen ja marssitahdin Saksassa. Mitä on saksalaisen ekspressionismin hehkuva loisto, aggressiivisten värien kohtuuttomuus, epäharmoniset sävyt ja toisiaan vastustavat linjat jollei orientalisimia, yhtä kaikki venäläisten ja juutalaisten välittämää?²⁸⁵

Lopuksi Hintze muistuttaa Euroopan yleisestä itsepuolustuksen tarpeesta itämaisen hengen kaikkia muotoja vastaan, keltaisesta vaarasta, jota useimmat eivät näe. Artikkelin lienee yksi suomalaisen taidekirjoittelun hämärimmistä, samaan salaliittoon kun saadaan luettua itämaalaiset, venäläiset, juutalaiset ja saksalaiset. Myöhemmin tyydyttiin yleensä juutalaisiin.²⁸⁶ Hintze ei kuitenkaan lukitse mieli-

285 Hintze 1923. *Nya Argus* 5/1923, 83–84.

286 Wennervirta kirjoitti 1930-luvulla: ”Tulee aina epäilleeksi juutalaisten osuutta, kun puhe johtuu kansainväliseen taiteeseen. Hehän sitä luonnollisesti ovat etupäässä ajaneet.” Hänen mukaansa myös Picassolla oli suonsaan juutalaista verta, ks. Levanto 1997, 51. Juutalaisia nähtiin myöskin

pidettään, vaan seuraa kansainvälisen keskustelun kehitystä. Kun hän Helsingin Taidehallin intendentiksi kohottuaan vuonna 1930 julkaisee ensimmäisen suomalaisen kokonaiskatsauksen 1900-luvun taiteeseen, ovat Kandinsky ja Marc sen sivuilla jo kiistattomia suuruuksia. Koska Kandinskyn töistä kuitenkin puuttuu ”merkitsevä muoto” – nyt on luettu Roger Fryn ja Clive Bellin tekstejä – Hintze julistaa Marcin Der Blaue Reiterin ”luultavasti vahvimaksi ja täysipainoisimmaksi taiteilijaksi”.²⁸⁷ Yhtä lailla merkittävänä huomioidaan Chagallin taide.²⁸⁸

Kuten pilkka ja torjunta aikanaan opittiin ulkomailta, niin sieltä tulivat myös hyväksyntä ja uudenlainen kaanon. Hintzen lähteisiin kuului saksanjuutalaisen Carl Einsteinin vuonna 1926 ilmestynyt *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, yli 500-sivuinen ja upeasti kuvitettu teos, jota hankittiin Suomeen muidenkin opiksi.²⁸⁹ Einsteinin tyyppillisen mutkikkaat avaussanat tuskin järkyttivät ketään:

Liian pitkään vallinneen kauneustoimialan, joka tavanomaisessa professoraalisen maalaustaiteen piirissä oli käynyt puhdittomaksi, täytyi jossain vaiheessa murtua niiden uusien maalauksellisten kokemusten ja elämysten edessä, joita oli mahdotonta luokitella perityn skeeman puitteissa.²⁹⁰

Kymmenen vuotta aiemmin Onni Okkonen oli ilmaissut lähes saman asian, jos toki eetokselleen ominaisella totuuspainotuksella:

kotimaassa; Viljo Kojon ”taiteilijaromaanissa” *Suruttomain seurakunta* tarkimmin kuvattu henkilöahamo on taidekauppias Israel Lönnkammer. Kojo 1921, 165–169.

287 Hintze 1930, 244–252. Marc julistetaan ”huomattavimmaksi tosi-saksalaiseksi modernistiksi” myös erikoisessa artikkelissa, jossa vierailaan Der Sturmin galleriassa. Anon. 1923. *Aamulehti* 25.8.1923, 5.

288 Hintze 1930, 252–256.

289 Ylioppilaskunnan kirjastoon ja Ateneumin kirjastoon teos on hankittu heti ilmestymisvuonna. Einsteinin näkemys on ansiokas, mutta 20. vuosisadan ensimmäisen neljänneksen taiteeseen hän on saanut mahtumaan ainoastaan yhden naisen – hänetkin kuolleena (Paula Modersohn-Becker). Einstein 1926, 127.

290 Einstein 1926, 9.

Jokainen uusi aika luulee valloittaneensa »toden», vieläpä »ideanmukaisen» taiteen. Jokainen oppositio moittii edellistä polvea epätodellisuudesta, verettömyydestä, hataruudesta, kaavamaisuudesta. Taistelu taiteesta on ennen kaikkea taistelua taiteellisen kuvan totuudesta.²⁹¹

Ajatus uudenaikaisesta taiteesta vanhan paikan ottajana ei siis ollut suomalaisille kriitikoille vieras – kyse oli vain siitä, mikä osa uudesta totuudesta katsottiin hyväksyttäväksi. Muutosten sulattelu vei vuosikymmeniä, sillä ne eivät tapahtuneet vakiintuneessa järjestyksessä. Kirjansa uudistetussa laitoksessa vuonna 1931 Carl Einstein hahmoteli 1900-luvun ensi vuosikymmeniä leimanneen ilmiön seuraavasti:

Uusi ei nouse esiin loogisessa kehityksessä, mikä tahtoo liikkua pikemmin samanlaisen sisällä, vaan se rakentuu visionäärisessä välityksessä, jossa ensimmäiseksi kiistetään [aiemman] olemassaolo, työskennellään syöksyttiin ja vailla logiikkaa ristiriidassa historialliseen perintöön. Myöhempien katsojien silmissä tällainen konflikti perspektiivisesti tasoittuu, erillinen lähestyvä historiallisesti edelläolevaa.²⁹²

Uuden ilmaantuessa näkyvillä on vain katkos, yhteydet hahmottuvat vasta myöhemmin. Aikalaisten arviot on ymmärrettävä suhteuttaa tähän. Heidän on usein vaikea hyväksyä sitä, että uudet taiteilijat – Viktor Šklovskin sanoin – tietoisesti rypistävät ja rikkovat sanoja, ”että ne tuntuisivat korvissa, että ne nähtäisiin eikä tunnistettaisi”.²⁹³ Kestää aikansa havaita, miten tämäkin repiäisyys asettuu osaksi taiteen jatkumoa. Uutta ilmiötä olikin Suomessa aluksi helpompaa lähestyä, selittää ja perustella taidehistorian sijaan psykologisin termein.

Tätä toteutti Hans Ruin vuonna 1923 teoksellaan *Nutidskonst i psykologisk belysning*. Kirjan aineiston pääosa oli peräisin saksalaisesta ekspressionismista, mutta kuvituksena oli myös kaksi Helsingissä nähtyä teosta, Kandinskyn *Komposition 6*, joka oli jo tässä vaiheessa Eremitaasin kokoelmassa, sekä David Burljukin *Pää*, joka oli tuhoutunut kuusi vuotta aiemmin. Ruinille *Komposition 6* oli esi-

291 Okkonen 1916b, 261.

292 Einsteinin teoksen *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* kolmannesta, laajennetusta painoksesta (Berlin 1931), alkutekstin sitaatti Zeidler 2015, 258, n. 27.

293 Šklovski 2014, s. 36. Suomennos Liisa Bourgeot ja Riku Toivola.

merkki ekspressionistin halusta vangita sisäinen voima jo *ennen* muotoutumispyrkimystä, joka ilmenee kontuurina ja saa aikaan objektin. Burljukin maalauksessa Ruin puolestaan näki kuvauksen ilmiöiden runollisesta läpikuultavuudesta: ”Pää, kuin mystinen harhanäky, piirrettyä jokimaisemaa vasten ilman että se vähääkään peittyi. Syntyy vaikutelma, että näky on jotakin enemmän kuin puhdas konstruktio.”²⁹⁴ Ruinin lukutapa erosi kriitikoiden esteradasta (vieras, räikeä, tyhmä, hölynpöly, primitiivinen, kosmopoliittinen, humpuuki) ja lähestyi teosten maailmaa avoimella katseella. Teoksia selittävän ja arvioivan ”tieteen” sijaan psykologinen viitekehys kääntyi Ruinilla nimenomaan katsomisen kuvaukseksi.

Uutta lukutapaa opittiin myös aikakauden runouden kautta, kun modernismi vähitellen sai Suomessa jalansijaa. Ei liene vain sattumaa, että Elmer Diktonius vuonna 1925 valitsi yhdeksi taiteilijoiden joulualbumin runon aiheeksi ”Stilleben av Kandinsky”.²⁹⁵

Vaikutuksia?

”Venäläinen näyttely 1916 ei ilmeisesti ollut myöskään niin abstraktisvoittoinen kuin sitä sivuavissa tutkielmissa on tähän asti arveltu”, kirjoittaa Soili Sinisalo vuonna 1993.²⁹⁶ Havainto pitää paikkansa. Aikakausi kuvitteli venäläisen avantgarden abstraktimmaksi kuin se oli. Neuvostoliiton taidemuseoiden varastot oli hiljattain avattu ja kansainvälisessä taidemaailmassa oli nähty varsinainen avantgarde-näyttelyiden buumi. Suomessakin oli vuonna 1984 käyneen Costakis-kokoelman jälkeen katsottu useita venäläisen taiteen näyttelyitä. Mielikuvissa (ja julisteissa) vilahtelivat Malevitšin suprematistiset abstraktiot, mutta tosiasiaa suurin osa venäläisestä 1910-luvun

294 Ruin 1923, 30–31, 37–39.

295 Diktonius 1925, 47.

296 Sinisalo 1993, 63. Näyttelyn abstraktiuden olettaa vielä Salmela-Hasán 1993, ja häntä seuraten Olli Valkonen, jota toteaa, ettei Chagallilla ollut vuoden 1916 näyttelyssä ”oikein mitään paikkaa” kubistien, malevitšiläisten konstruktivistien ja kandiskyläisen tai larionovilaisen abstraktismin kannalta. Valkonen 1993, 55. Konstruktivismia ja abstraktismia näyttelyssä ei kuitenkaan ollut.

avantgardesta oli otteeltaan ”perinteisempää” taidetta. Silti yllättää, että *Venäläinen taidenäyttely* paljastuu teosten identifioinnin myötä täysin puhtaasta abstraktiosta vapaaksi. Pjotr Mituritšin *Kuvioita* -nimellä esittämät kuusi teosta kuulostavat lupaavilta, mutta taiteilijalta ei tunneta tältä ajalta abstrakteja teoksia.²⁹⁷ Näyttelyn kaikki 139 työtä edustivat jotain muuta, äärilaitana Punin kubistiset kollaasit ja Kandinskyn akvarellit. Tällä on merkitystä, kun mietitään toista Sinisaloon kirjaamaa havaintoa: ”Puhtaasti abstraktin muodon pohtiminen ei tuottanut kovin paljon tuloksia 1910-luvun suomalaisessa modernismissa.”²⁹⁸

Salon Strindbergin esittämän kolmen näyttelyn kaikki abstraktit teokset olivat Kandinskyn maalauksia. Eheimmän sarjan muodostivat vuoden 1914 näyttelyssä nähty iso *Komposition 5* ja kolme *Improvisaatiota* (21, 22, 28). Vuoden 1916 yksityisnäyttelyssä oli mukana mahtava kolmimetrinen *Komposition 6*, mutta myös useita selkeästi figuratiivisia maalauksia (esimerkiksi *Krinoliinit*, *Kupoleja* ja *Talvi*). Jos siis suomalaiset taiteilijat saivat Strindbergin näyttelyistä kimmokkeita abstraktiin maalaukseen, eivät jäljet johda Kandinskya kauemmas. Ja kuten Sinisalo toteaa, tuloksena ei ollut ”kovin paljon” – pikemminkin todella vähän. Etsimällä Kandinskyn teosten vaikutusta löytää parista Ragnar Ekelundin pienestä maalauksesta vuodelta 1914, siinä kaikki.²⁹⁹ Aika ei yksinkertaisesti ollut Suomessa kypsä – kysymys kubismista tuotti jo aivan kyllin hankaluuksia, ja värimaalauksen suhteen kolorismin pappien opit olivat tyystin toiset kuin Kandinskyn.

Huomattavasti helpompi onkin havaita muutamia suomalaisia jälkiä Marc Chagallin teoksista, jotka nähtiin vuoden 1916 *Venäläisessä taidenäyttelyssä*. Taiteilijan veikeä kuvamaailma selvästi inspiroi nuoria taiteilijoita Greta Hällforsia ja Sulho Sipilää.³⁰⁰ Pohdittavaksi on myös esitetty monta astetta raskasmielisemmän Tyko Sallisen *Taiteilijan äiti* -maalauksen yhteyttä Chagallin *Rukoilevaan juutalaiseen*.³⁰¹

297 Petr Mituritš 2018.

298 *Pinta ja syvyys* 2001, 237.

299 Ks. em., 249.

300 Ks. esim. *Pinta ja syvyys* 2001, 271 & 273. Myös Konttinen 2017, 17–18.

301 Huusko 2018.

Niin tai näin, lopputulemaksi jää vain se, ettei suomalainen maalaus-taide paljoakaan Strindbergin kolmesta näyttelystä omaksunut. Kenties teosten värimaailma koettiin aivan vieraaksi ja vääräksi. Neljättä tilaisuutta vaikuttumiseen ei tullut, sillä elokuussa 1923 lehdistössä kiertänyt ennakkotieto Suomeen saapuvasta ja syyskuun alussa avautuvasta Der Sturmin näyttelystä osoittautui vääräksi hälytykseksi. Näyttely, ”johon kuuluvat maailman tunnetuimmat ekspressionistit ja kubistit” nähtiin lopulta Göteborgissa.³⁰² Taiteilijoiden nimilista oli pitkälti tuttu, muun muassa Franz Marc, Marc Chagall, Wassily Kandinsky, sekä ukrainalaissyntyinen kuvanveistäjä Aleksandr Archipenko.

”Hyljätään”

Voi sitä numeroillakin osoittaa entisajan ihmisten maun ja aistin puutteen.³⁰³

Vuorossa on kaikkein helpoin luku, se missä kirjoittaja saa vihdoin yli sadan vuoden suomalla jälkiviisaudella kertoa, miten Helsingissä olisi pitänyt toimia. Eihän taiteen hankkiminen *niin* vaikeaa ole. Tosiasiassa uuden ostaminen Ateneumin kokoelmaan oli kaikkea muuta kuin yksinkertaista. Ennen itsenäisyyttä Suomen Taideyhdistys lunasti muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta vain kotimaista taidetta,³⁰⁴ mutta ulkomaisen taiteen kohdalla varsinainen ostaja oli Antellin valtuuskunta. Sen jäsenten kiinnostuksen kohteet ja maut vaihtelivat – toistuvasti päähuomio oli muinais- ja kansatieteellisessä aineistossa ja numismatiikassa, ei suinkaan nykytaiteessa.³⁰⁵ Kaikki

302 *Iltalehti* 20.8.1923, 4; *Svenska Pressen* 20.8.1923, 3; *Keskisuomalainen* 22.8.1923, 3. Toteutuneesta näyttelystä Sjöholm Skrubbe 2022, 27.

303 Edvard Richter kertoo, miten Millet sai maalauksestaan 3000 frangia ja miten siitä hänen kuoltuaan maksettiin nelinkertainen summa. Richter 1916b. *Helsingin Sanomat* 10.9.1916, 11.

304 Maininnan arvoinen poikkeus on vuonna 1914 hankittu Gauguinin maalaus. *Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1914*, 16.

305 Lahjoittaja Herman Antell oli itse innokas rahojen keräilijä ja painotus näkyi testamentissa. Talvio 1993, 29–32.

kunnia vanhoille kolikoille, mutta olisivathan kokoelmien kartuttajat voineet tehdä rahakkaampiakin sijoituksia. Taideostoissa kuitenkin ajankohdan konservatiivinen maku ja tulevaisuudessa toteutuvat arvostukset käyvät helposti ristiin. Jossittelussa ei ole kyse vain siitä, mitä jätettiin ostamatta vaan myös siitä, mitä todellisuudessa ostettiin. Eniten varoja poltettiin vuonna 1904 monelle suomalaistaiteilijalle tärkeän muralistin Pierre Puvis de Chavannesin pastelliharjoitelmaan *Naismalli*, jonka taidehistoriallinen painoarvo on tämän kirjoittajan silmissä vaatimaton. Teoksen hankintahintaa vastaavalla summalla olisi voitu ostaa vuoden 1916 *Venäläisestä taidenäyttelystä* kahdeksan Chagallin maalausta, kolme Rozanovaa, kaksi Eksteriä ja kolme Punia, minkä jälkeen rahaa olisi vielä jäänyt kaikkien tarjolla olleiden Kandinskyn grafiikoiden hankkimiseen.³⁰⁶

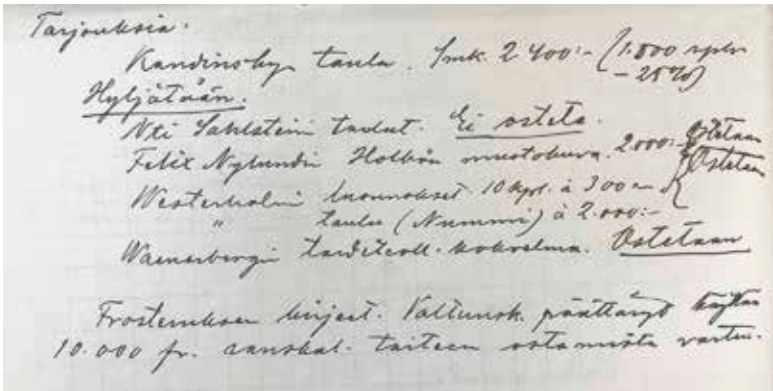
Parempiakin ratkaisuja toki tehtiin. Vuonna 1903 Antellin valtuuskunta hankki Vincent van Goghin maalauksen, vaikka puheenjohtajan mielestä se ei todellakaan ollut ostamisen arvoinen. Päätöksestä tuli merkittävä, sillä kyseessä oli ensimmäinen julkisiin kokoelmiin hankittu van Gogh missään.³⁰⁷ Seuraavan kymmenen vuoden kuluessa kokoelman taiteilijoihin lisättiin muun muassa Cézanne, Gauguin ja Munch, mutta ei suin surminkaan ”radikaaleja” kuten Matissea tai Picassoa.³⁰⁸ 1910-luvun puolivälissä Antellin valtuuskunta osti enää lähinnä kotimaista taidetta. Siihen nähden ei yllätä, että Salon Strindbergin 25 % alennuksella tarjoama Kandinskyn maalaus hylättiin valtuuskunnan kokouksessa joulukuussa 1916 – Chagallista ei koskaan edes keskusteltu.³⁰⁹ Rahaan hankinnat eivät missään vaiheessa kaa-

306 Vuonna 1904 Puvis de Chavannesin työstä maksettiin 10000 frangia eli sama summa markkoina. Talvio 1993, 87–88. Tämä vastaa vuoden 1916 rahassa 18470 markkaa. *Tilastokeskus*, Rahanarvonmuunnin. Summalla olisi saatu kaikki mainitut teokset näyttelyluettelon mukaisin hinnoin ilman alennusta. Salon Stringberg, *Venäläisen taidenäyttelyn* painettu teosluettelo, toukokuu 1916. Salon Strindbergin arkisto.

307 Talvio 1993, 47–48 & 89.

308 em., s. 90–96. Matisseen ja Picasson maalauksia ei kokoelmassa ole edelleenkaan.

309 Antellin valtuuskunnan kokouspöytäkirjoissa on käsitelty ainoastaan Kandinskyn maalausta. *Venäläisen taidenäyttelyn* ja vuoden 1914 *Der Blaue Reiter* -näyttelyn teoksista ei ole mainintoja. Toisin sanoen Strindberg ei ole niitä edes tarjonnut.



Pöytäkirjaluonnos, Antellin valtuuskunnan kokous 13.12.1916. Eduskunnan kirjasto.

tuneet, kyse oli muista arvoista. Alpo Sailon veistämästä Mathilda Wreden marmorisesta rintakuvasta maksettiin 3 000 markkaa, kuin myös saman tekijän vapaaherra, metsänhoitaja Gustav Wredeä esittävistä rintakuvasta. Chagallin *Yli kaupungin* olisi maksanut 1 035 markkaa, Kandinskyn maalaus alennuksineen 2 400 markkaa.³¹⁰ Päätäjien silmissä kiveen hakatut Wreden suvun päät olivat varmasti kansakunnan kannalta tarpeellisia. Ne onkin pidetty hyvässä tallessa, eikä niitä ilmeisesti viimeiseen sataan vuoteen ole asetettu esille.³¹¹

Kandinskyn maalauksen hankinnasta vuonna 1916 käytyä keskustelua on mahdotonta rekonstruoida. Pöytäkirjassa se on vain yksi valtuuskunnalle tehdyistä tarjouksista, joka merkitään hylätyksi.³¹² Jopa teoksen nimi puuttuu, ainoa tieto on alkuperäinen alentamaton hinta 1 500 ruplaa. Kandinskyn gallerialle lähettämässä hintalistassa on

310 Markkamääräiset hintatiedot: "Matilda Wrede", Antellin valtuuskunnan kokouspöytäkirja 29.9.1916, § 9; "Gustav Wrede", *Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1916*, 17; "Yli kaupungin", Salon Strindberg, teosluettelo toukokuu 1916, teos n:o 105; "Kandinskyn maalaus", Antellin valtuuskunnan kokouspöytäkirjan luonnos 13.12.1916.

311 Alpo Sailo. *Mathilda Wreden muotokuva* (1914), Antellin valtuuskunnan osto B 284; *Vapaaherra Gustav Wreden rintakuva* (1915), Antellin valtuuskunnan osto B 275. *Antellin kokoelmat 1975*, 132–133.

312 Antellin valtuuskunnan kokouspöytäkirja 13.12.1916, § 15.

neljä tuon hintaista maalausta, ja yksi niistä on Ludvig Wennervirran Malmössä vuonna 1914 ihastelema *Soutu*.³¹³ Oletetaan siis, että nimenomaan tämä teos jää Ateneumilta saamatta. Päätöksen taustalla vaikuttaneita motiiveja on kuitenkin mahdollista valaista hieman tarkemmin. Taidehankintojen suhteen Suomen Taideyhdistyksen ja Ateneumin museon intendentin Gustaf Strengellin osuus on keskeinen. Tässä toimessa hän on jo palkannut piirustuskoulun ulkopuoliseksi tarkastajaksi vanhan ystävänsä Sigurd Frosteruksen.³¹⁴ Nyt Frosteruksen nimi nousee esiin myös samassa Antellin valtuuskunnan kokouksessa, jossa Kandinsky hylätään:

Merkittiin pöytäkirjaan, että Valtuuskunta oli päättänyt käyttää 10.000 fr. ranskalaisten taideteosten ostamiseksi ja oli asian lähempi järjestäminen ja ehdotusten tekeminen uskottu arkkitehti Sigurd Frosterukselle.³¹⁵

Kokousaineistossa on kopiot Frosteruksen kolme vuorokautta ennen kokousta päivätyistä kirjeistä taidemaalareille Paul Signac ja Theo van Rysselberghe.³¹⁶ Näin siis Frosterus, joka on jo menettänyt avainasemansa suomalaisessa taidekeskustelussa, onnistuu vielä kerran vetämään salkoon neoimpressionismin täplämaalatun lipun ja juonii Strengellin tuella Ateneumin kokoelmiin omaa makuaan hiveleviä maalauksia (olisihan ”ranskalaisia taideteoksia” saanut myös Matiselta tai Braquelta, mutta tästä ei neuvotella).³¹⁷ Frosterus tietää, että museon avulla hän voi yhä taistella näkemyksensä historiallisen

313 Rakkaalla teoksella on monta nimeä. Münsterin lähettämässä listassa se on *Les canots*, Kandinskyin listalla *Lac*, Salon Strindbergin listassa *Meri*. Salon Strindbergin arkisto. Kun Tretjakovin gallerian kokoelmiin kuuluva teos vieraili toistamiseen Suomessa vuonna 1998 sen nimenä oli *Järvi (Venematka)*. Ks. teostiedot *Kandinsky* 1998, 138.

314 *Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1916*, 40–41.

315 Antellin valtuuskunnan kokouspöytäkirja 13.12.1916, § 14.

316 Kopiot Frosteruksen konekirjoitetuista kirjeistä, päiväys 10.12.1916, joissa ilmoitetaan halukkuudesta täydentää Helsingin museon kokoelmaa vastaanottajien teoksilla. Antellin valtuuskunnan kokouksen 13.12.1916 aineisto.

317 Kirjeiden tulos on, että kokoelmiin ostetaan kaksi teosta taidemaalariilta Charles Guérin sekä yksi teos taiteilijoilta Maximilien Luce, Henri Manguin, Theo van Rysselberghe, Jeanne Selmersheim-Desgrange, Paul Sérusier ja Paul Signac. *Antellin kokoelmat* 1975, 46; 68; 69; 80; 84.

aseman puolesta. Me taas ”tiedämme”, että Ateneumin kokoelmien kannalta raha meni väärään osoitteeseen. Kandinskyn maalauksen hylkääminen näyttääkin taantumuksen voimien suorittamalta taidepoliittiselta kampanjoilta. Toista tarjousta Kandinskylta ei tule, mutta sillä ei ole enää sanottavaa merkitystä. Inflaatio tekee ulkomaisen taiteen hankkimisen ylipäänsä vaikeaksi, tilaisuus on menetetty.

Rahan arvosta

Vuonna 1966, puoli vuosisataa Strindbergin näyttelyjen jälkeen, Wassily Kandinskyn töitä nähtiin vihdoinkin uudelleen Suomessa. Ateneumiin saapui taiteilijan lesken myötäväikutuksella pieni kokoelma, josta osa oli myytävänä. Yksi tarjolla olleista oli vuonna 1923 maalattu akvarelli. Pyydetty hinta oli jo huomattava, vuoden 2022 rahassa yli 60 000 euroa,³¹⁸ eikä Ateneum sitä hankkinut, kuten ei yhtään muutakaan teosta. Jos kuitenkin todetaan, että toinen Kandinskyn akvarelli vuodelta 1923 myytiin huutokaupassa vuonna 2014 hieman yli 1,3 miljoonalla eurolla, niin jättämällä kaupat tekevä vuonna 1966 Ateneum teki ilmeisen huonot kaupat.³¹⁹ Tahtoa varmasti oli, rahaa ei. Taidemuseon hankintabudjetti on sittemminkin matanut niin alhaisella tasolla, ettei kansainvälisen kokoelman aukkoja ole millään pystytty täyttämään.³²⁰

Kansainvälisten taidemarkkinoiden kasvu 1900-luvun lopussa ja 2000-luvun alussa on kohottanut 1910-luvun avantgardeteosten arvot täysin irrationaalisiiin sfääreihin. Kun tarkastellaan vuoden 1914 *Der Blaue Reiter* -näyttelyä Strindbergillä, niin nykypäivän ”hankintahinnoilla” 100 miljoonan euron summa saavutettaisiin jo muutamalla työllä: Gontšarovan asetelma 10 milj. euroa, Marcin keltainen lehmä

318 Konekirjoitettu luettelo *W. Kandinsky -näyttely, Ateneum, 1966. Myytävänä olevat akvarellit ja quassit*, No 8. Kansallisgallerian kirjasto, N UTS Kandinsky.

319 Ketterer Kunst, München. Auktion 415, Lot 347.

320 Kommenttina turhauttavaan tilanteeseen ks. Siukonen 2010.

25 milj. euroa, Kandinskyn viides kompositio 65 milj. euroa.³²¹ *Venäläisen taidenäyttelyn* kohdalla tilanne on sama; yksi Rozanova, yksi Ekster ja pari Chagallia rikkoisivat helposti 100 miljoonan euron rajan. Vähävaraisen vaihtoehtoiksi jäisi vielä tämän jälkeenkin kasapäin tauluja miljoonan tai kahden kappalehintaan.³²² Suomalaiset eivät olleet ainoita, jotka antoivat tilaisuuden lipua ohi. Ei siis oltu hitaampia kuin muut, vaan täsmälleen yhtä hitaita. Erot syntyivät myöhemmin.

*Wohin wanderte eigentlich die „gelbe Kuh“?*³²³

Voi sanoa, että 1910-luvulla radikaalin taiteen hankkiminen edellytti myös yhteiskunnallista radikalisoitumista. Lähes kaikki Wassily Kandinskyn yksityisnäyttelyssä Helsingissä syksyllä 1916 esillä olleet maalaukset päättyivät pian vallankumouksen jälkeen Neuvostovenäjän museoihin. Kandinsky itse johti bolševikkien museotoimiston hankintakomiteaa marraskuusta 1919 keväeseen 1921 ja pystyi tässä roolissa ostattamaan ja sijoittamaan myös omia maalauksiaan tulevan sosialistisen valtion kokoelmiin.³²⁴ Sama bolševikkien kulttuurimyönteinen politiikka, jota avantgardistit hetken aikaa hallinnoivat, auttoi myös muita Suomessa esittäytyneitä venäläistaiteilijoita kuten Natan Altman, Marc Chagall, Pjotr Miturits ja Olga Rozanova. Maasta poistuttaessa maalaukset eivät kuitenkaan olleet helpoimpia matkatavaroita; lähtiessään vuonna 1919 laittomasti Suomen kautta Berliiniin Ivan Punin ja Ksenija Boguslavskajan oli jätettävä pääosa varhaisista teoksistaan Pietariin, missä ne tuhoutuivat. Maalausten

321 Strindbergin näyttelyn hintatietoja en ole löytänyt, mutta ensimmäisessä *Der Blaue Reiter* -näyttelyssä teosten alkuperäishinnat vaihtelivat 200 Saksan markan (Campendonk, *Springendes Pferd*) ja 3 000 Saksan markan (Kandinsky, *Komposition 5*) välillä. Hintalistat esillä näyttelyssä *Gruppen-dynamik – Der Blaue Reiter*, Lenbachhaus, München, 2021–2022.

322 Summat heijastavat toteutuneita huutokauppahintoja, mutta ovat luonnollisesti täysin spekulatiivisia. Joitakin myyntihintoja on mainittu teostietojen yhteydessä.

323 ”Mihin keltainen lehmä mahtoi mennä?” Franz Marcin kysymys kirjjeessä 10.10.1915 Herwarth Waldenille. Marc 1915.

324 Kandinskyn roolista johtajana, ks. Avtonomova 1990, 78–83; Gough 2003. Bolševikkien perustamista taidemuseoista ks. Post 2012.

kiilapuille oli käyttöä sisällissodan kylmänä talvena 1919, jolloin kamiinoinhin työnnettiin myös veistosjalustoja, huonekaluja, kirjahyllyjä ja kirjoja.³²⁵ Nadežda Dobyšinan taidetoimiston toiminta päättyi samana vuonna, eikä uudessa, köyhemmässä yhteiskunnassa enää ollut välitöntä tarvetta kaupalliselle galleristille. Monet Dobyšinalle kuuluneet teokset ovat kadonneet, mutta vuosikymmenten jälkeen osa Altmanin ja Chagallin maalauksista löysi tiensä neuvostoliittolaisten yksityiskeräilijöiden kuten leningradilaisen Abram Tšudnovskin kokoelmiin. Tärkeimmät Helsingin näyttelyssä nähdyistä töistään Chagall vei mukanaan Pariisiin lähtiessään Neuvostoliitosta vuonna 1923.

Berliinissä 1920-luvun alun hyperinflaatio teki Der Sturmin toiminnan mahdottomaksi ja Waldenien laajalle levittäytynyt näyttelytoiminta ja taidekauppa loppui vuonna 1924.³²⁶ Suurin osa myydyistä teoksista oli ostettu yksityiskokoelmiin. Yksi näistä kuului Nell Waldenille, joka oli ryhtynyt vuodenvaihteessa 1913–1914 hankkimaan palkkarahoillaan Der Sturmin esittelemien taiteilijoiden töitä. Marraskuussa 1915 hänellä oli 160 teosta eurooppalaisilta avantgardisteilta, neljä vuotta myöhemmin teosluettelossa oli töitä jo pitkälti yli 300.³²⁷ Kokoelmaan, jota oli esitelty yleisölle Waldenien asunnossa, päätyi myös kolme Helsingissä nähtyä maalausta: Franz Marcin *Keltainen lehmä* ja *Lampaat*, sekä Heinrich Campendonkin *Hyppäävä hevonen*. Nell Walden siirsi kokoelmansa 1930-luvun alussa Sveitsiin, mutta alkoi toisen maailmansodan jälkeen myydä teoksia museoille sekä suoraan että huutokauppojen kautta. Hilla von Rebay hankki New Yorkin Museum of Non-Objective Paintingin (tulevan Guggenheim-museon) kokoelmaan *Keltaisen lehmän*, Saarbrückenin museo puolestaan osti *Lampaat* ja *Hyppäävän hevosen*.³²⁸

325 Петербург в блокаде (1923), Šklovski 2018, 296–297.

326 Herwarth Walden jatkoi julkaisutoimintaa vielä tämän jälkeenkin, kuten kertoo Hagar Olssonin artikkeli ”Ekspressionistinen haastattelu”. Olsson 1928. *Turun Sanomat* 15.5.1928, 8.

327 Kokoelmasta Sjöholm Skrubbe 2022, 42–55. Teosluettelo *Sammlung Walden* 1919.

328 Sjöholm Skrubbe 2022, ss. 187–189. *Sammlung Walden* 1919, nrot 39, 236, 237.



Herwarth Waldenin työhuone, Berliini, 1910-luku. Kirjoituspöydän yllä ripustettuna Nell Waldenin ostamat Franz Marcin maalaukset *Lampaat ja Keltainen lehmä*. Valokuva: bpk / Staatsbibliothek zu Berlin.

Saksalaisiin julkisiin kokoelmiin oli hankittu jo 1920-luvun alussa ekspressionistien teoksia, mutta 1930-luvulla natsien taidepolitiikka systemaattisesti tyhjensi museot monien Helsingissäkin esittäytyneiden taiteilijoiden tuotannosta. Yksi näistä teoksista oli Essenin Folkwang museolle kuulunut Kandinskyn maalaus *Improvisation 28*, joka oli mukana *Der Blaue Reiter* -näyttelyssä 1914. Teoksen hankki vuonna 1936 poistomyyntistä saksalainen galleristi, joka myi sen samana vuonna edelleen Hilla von Rebayn myötävaikutuksella Solomon R. Guggenheimin kokoelmaan.³²⁹ Toisen maailmansodan jäl-

329 Helsingissä esillä oli teosluettelon mukaan *Improvisation 28*, mutta Kandinskyn *catalogue raisonné* käyttää teoksesta nimeä *Improvisation 28 (second version)*. On epäselvää, onko Kandinsky tehnyt maalauksen kahdesti vai ei. Guggenheimin maalaus on joka tapauksessa signeerattu vuodelle 1912 kuten Helsingissä nähty työ.

keen taidemaailman painopisteen siirtyessä New Yorkiin myös Helsingissä vuonna 1916 tarjolla ollut Marc Chagallin maalaus *Syntymäpäivä* päättyi sinne, tarkemmin sanottuna Museum of Modern Artin seinälle.³³⁰ Yhdysvaltoihin ovat matkanneet myös Jawlenskyn *Sulkahattu*, Macken *Metsäpuro* ja Pechsteinin *Poika sohvalla*.³³¹

Gabriele Münter piilotti omat teoksensa (ja monet Kandinskyn varhaistyöt) toisen maailmansodan ajaksi natseilta ja lahjoitti valtaosan lopulta Lenbachhaus museolle Müncheniin. Saksalaisiin museokokoelmiin on hankittu myös Strindbergillä esiteltyjä Heckelin, Jawlenskyn ja Macken maalauksia. Kandinskyn *Komposition 5*, Chagallin *Rukoileva juutalainen* ja Kirchnerin veistos puolestaan ovat sveitsiläisten yksityiskokoelmien helmiä. Kandinskyn aikoinaan omistamaan Gontšarovan maalaukseen voi tutustua Pariisin Pompidou-keskuksessa. Kaikkiaan miltei puolet Helsingissä 1914 ja 1916 nähdystä teoksista on mahdollista yhä jäljittää. Jotkut maalauksista ovat vierailleet Suomessa 1990- ja 2000-luvuilla. Historialliseen taustaan perehdyttivät Retretin näyttelyt *Chagall* (1993) ja *Kandinsky* (1998), joista edelliseen haaveiltiin jopa ”rekonstruktiota” vuonna 1916 nähdystä teoksista.³³² Natan Altmanin muotokuva Dobytsinasta, muutamat Chagallin maalaukset, Franz Marcin *Keltainen lehmä* ja Kandinskyn *Improvisaatio 28* on nähty Ateneumin ja Wäinö Aaltonen museon näyttelyissä.³³³ Pjotr Mituritšin hieno muotokuva Artur Luriesta on käynyt vierailulla Turussa, Olga Rozanovan kaupunkimaisema puolestaan Helsingissä. Tämä on tietenkin sitä aitoa internationalismin henkeä, jota 1910-luvun taiteessa puolustettiin: taide ei ole vain ”meille”, vaan meille kaikille.

Silti tarinaa on vaikea lopettaa nousevaan nuottiin. Aikakauden kansallisten ja kolorististen linjanvetojen vuoksi kukaan ei milloin-

330 Chagallin maalaus hankittiin MoMAN kokoelmiin 1940-luvun lopulla.

331 Kaksi ensin mainittua ovat museokokoelmissa, Pechsteinin työ oli yksityiskokoelmissa Yhdysvalloissa vuodesta 1937. Nykyinen olinpaikka ei ole tiedossani, ks. Liite 1.

332 Valkonen 1993, s. 55. Retrettiin saatujen teosten joukossa oli kymmenen teosta vuoden 1916 näyttelystä sekä yksi väärin sellaiseksi identifioitu teos.

333 *Avantgarde 1900–1930* 1993; *Chagall ja Venäjän vuodet* 1997; *Kandinsky* 1998.

kaan voi Ateneumin kokoelmaripustuksessa nähdä Olga Rozanovan kirkuvan punaista kaupunkinäkömää ja Gabriele Münter'in tummaa asetelmaa, ei Aleksej von Jawlenskyn hypnoottisesti tuijottavaa naista eikä yhtä ainoata Wassily Kandinskyn teosta. Kappale tyhjää seinää kertoo, ettei Suomessa 1910-luvulla syntynyt mitään henkistä yhteyttä tähän taiteeseen, eikä sellaisen rakentaminen myöhemminkään ole onnistunut.



Marc Chagall, *Syntymäpäivä*, 1915, öljy pahville, 80,6 x 99,7. The Museum of Modern Art, New York. Acquired through the Lillie P. Bliss Bequest. Digitaalinen kuva © 2023 The Museum of Modern Art / Scala, Florence.

Liitteet

Liite 1. Teoslista

Lista sisältää kaikki näyttelyiden varmuudella identifioidut teokset ja viisi *todennäköistä* teosta. Taiteilijan nimen jäljessä on ilmoitettu esillä olleiden teosten kokonaismäärä.

Teoksen nimen edessä on teoksen järjestysnumero näyttelyluettelossa. Teosten nimet on ilmoitettu näyttelyluettelon mukaisesti, ja mikäli nimi nykyisessä kokoelmassa poikkeaa olennaisesti alkuperäisestä, se on mainittu hakasuluissa.

Der Blaue Reiter 1914

Taiteilijat ovat näyttelyluettelon mukaisessa järjestyksessä. Teokset merkinnällä (A) olivat mukana ryhmän ensimmäisessä näyttelyssä Münchenissä 1911, merkinnällä (B) Der Sturmin ensimmäisessä näyttelyssä Berliinissä 1912. Teoksia on esitetty myöhemmin Suomessa näyttelyssä (C) *Mestariteoksia Guggenheimin museosta, Ate-neum 1994*.

Albert Bloch (5)

[1] *Impression Sollnhofen*, 1912. Tuhoutunut. Kuva: *Der Blaue Reiter Almanach 1912*. (B)

[2] *Flötender Pierrot*, 1911, öljy kankaalle 99,5 x 77,8. Yksityiskokoelma. Kuva: Hoberg & Adams 1997, cat. 12.

[3] *Der Tanz*, 1912. Tuhoutunut. Kuva: *Albert Bloch and the Blue Rider 2014*. On mahdollista, että tämän teoksen sijaan Helsingissä esillä oli toinen maalaus.

David Burljuk (2)

[7] *Kopf*, n. 1911, öljy kankaalle. Tuhoutunut. Kuva: *Der Blaue Reiter näyttelyluettelo 1911*. (A B)

[8] *Pferde*, n. 1908, öljy kankaalle. Olinpaikka tuntematon. (A B) Tallessa on yksi saman sarjan teos, Venäläinen museo, Pietari.

Vladimir Burljuk (2)

[9] *Landschaft*, [*Blühende Bäume im Frühling*] 1911, öljy kankaalle, 73,2 x 92,5. Yksityiskokoelma, Saksa. (A B)

[10] *Porträtstudie*, 1911, öljy kankaalle, n. 85 x 55. Tuhoutunut. Kuva: *Der Blaue Reiter* näyttelyluettelo 1911. (A B)

Heinrich Campendonk (7)

[11] *Springendes Pferd*, 1911, öljy kankaalle, 85 x 65. Saarlandmuseum, Saarbrücken. (A B)

[12] *Musik 1*, 1912. Tuhoutunut. Kuva: *Kodin kuvasto* 22.2.1914.

[16] *Stilleben mit Geige*, 1912, öljy kankaalle, 100,5 x 80,5. Kadonnut, aiemmin Westfälisches Landesmuseum, Münster. Kuva: Firmenich 1989.

[17] *Selbstporträt*, n. 1912, öljy kankaalle, 85,5 x 65,5. Kunstmuseum Den Haag.

Elisabeth Epstein (1)

[18] *Porträt*. 1911?, öljy kankaalle?, n. 75 x 50. Oletettavasti tuhoutunut. Kuva: *Der Blaue Reiter* näyttelyluettelo 1911. (B)

Natalia Gontšarova (1)

[19] *Stilleben* [*Nature morte au homard*], 1909–1910, öljy kankaalle, 73 x 88,1. Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou, Paris. (B)

Erich Heckel (1)

[20] *Segelschiffe* [*Segelschiffe im Hafen*], 1911, öljy kankaalle, 75 x 85. LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster.

Alexej von Jawlensky (6)

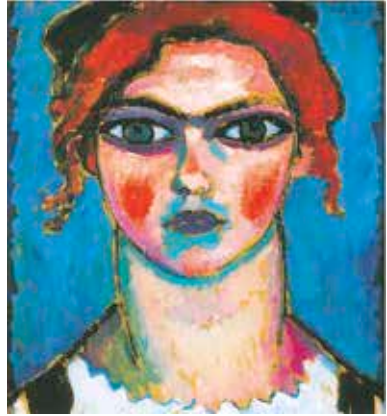
[21] *Federhut* [*Feather Hat - Olga*] n. 1912, öljy paperille, kiinnitetty kankaalle, 53,3 x 49,5. Norton Simon Museum of Art, Pasadena.

[22] *Frauenkopf*, 1912, öljy pahville, 61 x 51. Nationalgalerie, Berlin.

[24] *Grüne Augen*, n. 1910, öljy pahville, 53,5 x 49,5. [Myyty Christie's 2002, 3 309 500 USD.]

[26] *Prerow*, 1911, öljy pahville, 49 x 53. Merzbacher Kunststiftung, Küsnacht.

Alexej Jawlensky, *Grüne Augen*,
n. 1910, öljy kartongille,
53,5 x 49,5. Kuva: Christie's 2002.



Wassily Kandinsky (5)

[27] *Komposition 5*, 1911, öljy kankaalle, 190 x 275. Yksityiskokoelma, Sveitsi. (A B)

[28] *Improvisation 22*, 1911, öljy kankaalle, 120 x 140. Tuhoutunut 1944. (A B)

[29] *Pastorale*, 1911, öljy kankaalle, 106 x 157. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

[30] *Improvisation 21*, 1911, öljy kankaalle, 108 x 108. Yksityiskokoelma, Saksa, lainassa Franz Marc Museum, Kochel.

[31] *Improvisation 28 [toinen versio]*, 1912, öljy kankaalle, 111,4 x 162,1. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. (C)

Ernst Ludwig Kirchner (2)

[32] *Plastik [Nakte, mit untergeschlagenen Beinen sitzende Frau]*, 1912, maalattu plataanipuu, 47 x 22,9 x 19. Sammlung Merzbacher, Kunsthaus Zürich. (B)

[33] *Porträt*. Todennäköisesti *Porträt des Herrn E. H.* (B)

Paul Klee (2)

[34] *Milbertshofen*, 1911, lyijykynä, 10,7 x 25,4. [Myyty Galerie Kornfeld 2018, 30 000 CHF.]



Gabriele Münter, *Stilleben (rosa)*, 1911, öljy kankaalle, 88 x 100. Saarlandmuseum, Saarbrücken. Kuva: Heller 1997.

August Macke (4)

[36] *Sturm*, 1911, öljy kankaalle, 84 x 113. Saarlandmuseum, Saarbrücken. (A B)

[37] *Stilleben [Blumenstrauß und Agave]*, 1910, öljy kankaalle, 62 x 48. Yksityiskokoelma. Kuva: Heiderich 2008, No. 182.

[38] *Mutter und Kind*, 1911, öljy paperille, kiinnitetty kankaalle, 61,5 x 47,5. Yksityiskokoelma. Kuva: Heiderich 2008, No. 298.

[39] *Waldbach*, 1910, öljy kankaalle, 61,5 x 61,5. Eskenazy Museum of Art, Indiana University, Bloomington.

Franz Marc (4)

[40] *Gelbe Kuh*, 1911, öljy kankaalle, 140,5 x 189,2. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. (A B C)

[41] *Reh im Wald*, 1911, öljy kankaalle, 129,5 x 100,5. Yksityiskokoelma.

[43] *Schafe*, 1912, öljy kankaalle, 49,5 x 76. Saarlandmuseum, Saarbrücken.

Gabriele Münter (7)

[44] *Stilleben (rosa)*, 1911, öljy kankaalle, 88 x 100. Saarlandmuseum, Saarbrücken. (A B)

[45] *Stilleben (dunkel)*, 1911, öljy kankaalle, 78,5 x 100,5. Lenbachhaus, München. (A B)

[46] *Gelbes Haus, [Das gelbe Haus]* 1911, öljy pahville, 51,8 x 75. Bayerische Staatsgemäldesammlung, Neue Pinakothek, München. (A B)

Max Pechstein, *Knabe am Sofa*,
1910, öljy kankaalle, 69,9 x 78,5.
Kuva: Sotheby's 2004.



Marianne von Werefkin, *Rote Stadt 1909?*, tempera paperille,
74,5 x 111. Yksityiskokoelma.
Kuva: Fäthke 2001.



[49] *Stilleben mit Figürchen*, 1910, öljy paperille, 70 x 51. Saarland-
museum, Saarbrücken.

[50] *Stilleben mit Buch*, 1912, öljy kankaalle, 70 x 78. LWL-Museum
für Kunst und Kultur, Münster.

Max Pechstein (1)

[51] *Knabe am Sofa*, 1910, öljy kankaalle, 69,9 x 78,5. (B) [Myyty
Sotheby's 2004, 1 072 000 USD.]

Marianne von Werefkin (3)

[52] *Abgebrannte Stadt*, todennäköisesti *Rote Stadt 1909?*, tempera
paperille, 74,5 x 111. Yksityiskokoelma.

Venäläinen taidenäyttely 1916

Taiteilijat ja teokset painetun näyttelyluettelon mukaisessa järjestyksessä. Teoksia on esitetty Suomessa myöhemmin seuraavissa näyttelyissä: *Olga Rozanova*, Helsingin kaupungin taidemuseo 1992 (A), *Marc Chagall*, Retretti 1993 (B); *Avantgarde 1900–1930*, Ateneum 1993 (C); *Chagall ja Venäjän vuodet*, Wäinö Aaltosen museo 1997 (D); *Kandinsky*, Retretti 1998 (E).

Natan Altman (6)

[1] *Nuoren juutalaisen pää*, 1916, kipsi, kupari, puu, 51 x 31 x 7. Venäläinen museo, Pietari.

[2] *Muotokuva (N. Dobyština)*, 1913, öljy kankaalle, 83,5 x 65. Tšudnovskin kokoelma, Pietari. (C)

[6] *La Ruche des Arts (Paris)*, 1911, öljy kankaalle pahvilla, 43,5 x 35. Venäläinen museo, Pietari. (D)

Lev Bruni (5)

[9] *Runoilija O. Mandelstam*, 1916, öljy kankaalle? Yksityiskokoelma, Venäjä.

[11] *Sateenkaari*, 1915, öljy kankaalle, 67 x 67. Venäläinen museo, Pietari.

Ksenija Boguslavskaja (8)

[18] *Tyyny*, 1916?, kirjontatyö. Myyty näyttelystä, olinpaikka tuntematon. Mahdollinen kuva: *Pionery suprematizma* 2019.

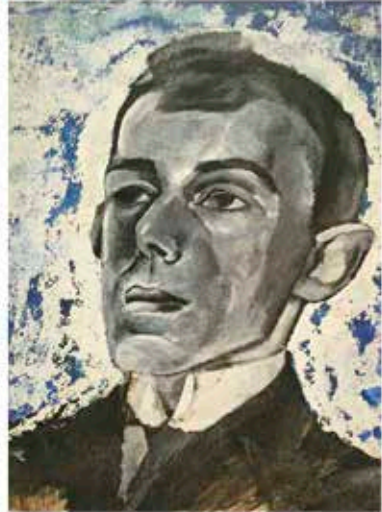
Wassily Kandinsky (16)

[38] *Sininen ritari*, 1911, värillinen puupiirros, 28,1 x 22,2. Lenbachhaus, München.

[39] *Talvi [Dame mit Muff]*, 1903, puupiirros, 24,8 x 14,8. Lenbachhaus, München.

[40] *Nainen*, 1903, värillinen puupiirros, 24,4 x 14,6. Lenbachhaus, München,

[41] *Ero*, 1903, värillinen puupiirros, 30,5 x 30,9. Lenbachhaus, München. (E)



Venäläisen taidenäyttelyn muotokuvat esittivät yhtä poikkeusta lukuun ottamatta suomalaisille enimmäkseen tuntemattomia henkilöitä. Ylhäällä vasemmalla Nikolai Kulbin, *Strindberg*, 1912, litografia. Kuva: Kalaušin 1995. Ylhäällä oikealla Nikolai Kulbin, *N. N. Jevreimovin muotokuva*, n. 1914, sekatekniikka paperille, 32 x 27,5. Kuva: Kalaušin 1995. Alhaalla vasemmalla Nikolai Kulbin, *Runoilija M. A. Kuzminin muotokuva*, 1913, litografia, 24,4 x 22. Alhaalla oikealla Lev Bruni, *Runoilija O. Mandelstam*, 1916, öljy kankaalle? Kuva: Rakitin & Sarabjanov 2013–2014.

[42] *Iltatunnelma*, 1903, puupiiirros, 5,4 x 13,9. Lenbachhaus, München.

[43] *Puupiiirros* [kirjasta *Klänge*], 1911, puupiiirros, 14,9 x 21. Lenbachhaus, München.

[45] *Laulajatar*, 1903, värillinen puupiiirros, 19,2 x 14,5. Lenbachhaus, München.

Nikolai Kulbin (11)

[50] *Väittely*, 1913, piirros, 92 x 62. Olinpaikka tuntematon. Kuva: *Erster Deutscher Herbstsalon* 1913.

[52] *Strindberg*, 1912, litografia. Kuva: Kalaušin 1995.

[54] *N. N. Jevreimovin muotokuva*, n. 1914, sekatekniikka paperille 32 x 27,5. Konstantinovski-säätiö.

[57] *Runoilija M. A. Kuzminin muotokuva*, 1913, litografia, 24,4 x 22. Anna Ahmatova museo, Pietari.

Pjotr Mituritš (12)

[60] *Säveltäjä Artur L. muotokuva*, 1915, öljy kankaalle, 102 x 101,5. Venäläinen museo, Pietari. (D)

[71] *Syksy, harjoitelma*, 1915, öljy pahville, 38 x 30,5. Venäläinen museo, Pietari.

Ivan Puni (4)

[73] *Teepöytä*, sekatekniikka? Oletettavasti tuhoutunut. Kuva (mahdollisesti väärästä teoksesta): *Helsingin Kaiku* 27.5.1916.

Olga Rozanova (3)

[76] *Maisema*, todennäköisesti *Городской пейзаж*, 1910, öljy kankaalla, 62 x 53. Venäläinen museo, Pietari. (A)

Valentina Hodasevitš (15)

[83] *Muotokuva* (V. F. Hodasevitš), 1915, öljy kankaalle, 143 x 106. Hopea-ajan kirjallisuuseumuseo, Moskova.

[87?] *Luonnos bibliasta*. Myyty näyttelystä, olinpaikka tuntematon.

[90] *Krinoliinit*. Myyty näyttelystä, olinpaikka tuntematon.

[91] *Muoti*. Myyty näyttelystä, olinpaikka tuntematon.

Marc Chagall (36)

[98] *Juutalainen*, todennäköisesti *Der Jude in Grün*, 1914, öljy pahville, kiinnitetty kovalevyllä, 100,5 x 81,5. Stiftung Im Obersteg, deponoitu Kunstmuseum Basel.

[100] *Syntymäpäivä*, 1915, öljy pahville, 80,6 x 99,7. MoMA, New York.

[101] *Peili*, 1915, öljy pahville, 100 x 81. Venäläinen museo, Pietari (B D)

[102] *Ikkuna [Ikkuna maalla]*, 1915, öljy ja guassi pahville, 100,2 x 80,3. Tretjakovin galleria, Moskova. (B)

[103] *Rukoileva juutalainen [Der Jude in Schwarz-Weiss]*, 1914, öljy kankaalle, 104 x 84. Stiftung Im Obersteg, deponoitu Kunstmuseum Basel.

[104] *Juutalainen pusseineen [Der Jude in Rot]* 1914, öljy paperille, kiinnitetty kankaalle, 101 x 84. Stiftung Im Obersteg, deponoitu Kunstmuseum Basel.

[105] *Yli kaupungin*, 1914–1918, öljy kankaalle, 141 x 198, [teoksen toinen versio]. Tretjakovin galleria, Moskova. (B)

[109] *Kanoja*, 1914, öljy pahville, 49,5 x 38. Olinpaikka tuntematon. Kuva: Meyer 1961.

[111] *Mandoliinin soittaja*, 1914, öljy paperille, 50 x 37,5. Kansallisgalleria, Ateneum, Helsinki. (B)

[112] *Kello*, 1914, öljy, guassi ja värikynä paperille, 40 x 37. Tretjakovin galleria, Moskova. (B)

[113] *Marjasenka koirineen*, 1914?, öljy pahville. Pihkovan museo, oletettavasti tuhoutunut 1940. Kuva: Meyer 1961.

[119] *Näköala ikkunasta [Näkymä ikkunasta. Vitebsk]*, 1914–15, guassi paperille, 49 x 36,3. Tretjakovin galleria, Moskova. (B)

[123] *Kadunlakaisija*, 1915, guassi ja vesiväri paperille, 28 x 24. Tšudnovskin kokoelma, Pietari. (B C D)

[125] *Marjasenka*, tempera pahville, 51 x 36, 1914. Yksityiskokoelma, Pietari. (B)

[131?] *Rakastavia [vaaleanpunainen]*, 1915, öljy pahville, 67 x 48. Tšudnovskin kokoelma, Pietari. (B C D)

[132?] *Rakastavia [sininen]*, 1915, guassi ja pastelli paperille, kiinnitetty pahville, 49 x 44. Yksityiskokoelma, Pietari. (B D)

Några utställningsbilder.



Marc Chagall: „Över staden“, 1914–17. Statens konstmuseum, Leningrad.

Marc Chagall toteutti Helsingissä nähdyn teoksensa kokonaan uudelleen. Erot voi havaita historiallisissa kuvissa.

Yli kaupungin, 1914. Kuva: *Veckans Krönika* 27.5.1916.

Yli kaupungin, 1917. Kuva: Hintze 1930. Tämä versio on nykyisin Tretjakovin galleriassa Moskovassa.

[133?] *Rakastavia [vihreä]*, 1915, öljy ja guassi pahville, 48 x 45,5. Yksityiskokoelma, Moskova. (B)

Aleksandra Ekster (6)

[134] *Nature morte*. Todennäköisesti joko *Asetelma*, 1914, öljy kankaalle, 89 x 72, Rostovin Kremlin valtiollinen museo tai *Asetelma*, 1914, öljy kankaalle, 88 x 70, Venäläinen museo, Pietari.

Wassily Kandinsky 1916

Teokset on lueteltu Gabriele Münter'in lähettämän teoslistan mukaisesti. Teoksia on esitetty Suomessa myöhemmin seuraavissa näyttelyissä: *Venäläinen symbolismi 1890–1920*, Galleria Otso, Espoo 1997 (A); *Kandinsky*, Retretti 1998 (B); *Värin voima*, Helsingin taidemuseo 2011 (C).

[1] *Les crinolines*, 1909, öljy kankaalle, 96,3 x 128,5. Tretjakovin galleria, Moskova. (B)

[2] *Rocher jaune*, 1909.

[3] *L'hiver I*, 1909, öljy pahville, 71,5 x 97,5. Eremitaasi, Pietari.

[4] *Coupoles [Kallio. Punainen muuri]* 1909, öljy kankaalle, 83 x 166. P. M. Dogadinille nimetty taidemuseo, Astrahan.

[5] *Improvisation 4*, 1909, öljy kankaalle, 108 x 158,5. Nižni Novgorodin taidemuseo. (B C)

[6] *Improvisation 5*, 1910

[7] *Improvisation 7*, 1910, öljy kankaalle, 131 x 97. Tretjakovin galleria, Moskova. (B)

[8] *Improvisation 11*, 1910, öljy kankaalle, 97,5 x 106,5. Venäläinen museo, Pietari. (B)

[9] *Les canots [Järvi (Venematka)]* 1910, öljy kankaalle, 98 x 103. Tretjakovin galleria, Moskova. (B)

[10] *Improvisation 20*, 1911, öljy kankaalle, 94,5 x 108. Puškin museo, Moskova.

[11] *Improvisation 25*, 1911

[12] *Orient 3 [Arabit III]*, 1911, öljy kankaalle, 106 x 157. Armenian kansallisgalleria, Jerevan. (B)

[13] *Tableau à tache noir*, 1912, öljy kankaalle, 100 x 130. Venäläinen museo, Pietari.

[14] *St George 2*, 1912, öljy kankaalle, 107 x 95. Venäläinen museo, Pietari.

[15] *Komposition 6*, 1913, öljy kankaalle, 195 x 300. Eremitaasi, Pietari.

[16] *Tableau à demi-cercle bleu-rouge* [*Improvisation mit kalten Formen*], 1914, öljy kankaalle, 119 x 139. Tretjakovin galleria, Moskova.

[17] *Esquisse 2 au tableau au bord blanc*, 1913, öljy kankaalle, 70 x 106. Venäläinen museo, Pietari. (A)



Wassily Kandinskyn yksityisnäyttelyn teokset päättyivät aikoinaan Neuvostovenäjän uusiin taidemuseoihin eri puolille maata. *Coupoles (Kallio. Punainen muuri)* 1909, öljy kankaalle, 83 x 166. P. M. Dogadinille nimetty taidemuseo, Astrahan.

Liite 2. Biografiat näyttelyiden taiteilijoista, galleristeista ja keskeisistä arvostelijoista

Natan Altman (1889–1970)

Ukrainanjuutalainen kuvataiteilija, opiskeli Odessassa ja Pariisissa. Altman osallistui 1910-luvulla Venäjällä lukuisiin keskeisiin näyttelyihin (*Taiteen maailma*, *Nuorison liitto*, *Ruutusotamies* ja *0,10*) ja herätti huomiota runoilija Anna Ahmatovasta maalaamallaan kubisoidulla muotokuvalla (1914). Vallankumouksen jälkeen Altman oli yksi ensimmäisistä bolševikkien kulttuurihallinnossa työskennelleistä taiteilijoista, mutta sosialistisen realismin voittaessa 1930-luvulla hän vetäytyi julkisuudesta.

Albert Bloch (1882–1961)

Yhdysvaltalainen taidemaalari ja piirtäjä, opiskeli St. Louisissa ja matkusti vuonna 1909 Müncheniin, missä tutustui Kandinskyyn ja Marciin. Bloch osallistui *Der Blaue Reiter* -näyttelyihin alusta alkaen ja oli yksi ryhmän aktiivisimmista taiteilijoista. Sukutaustaltaan saksalainen Bloch työskenteli Saksassa koko sodan ajan, mutta palasi Yhdysvaltoihin 1920-luvun alussa ja toimi vuodesta 1923 alkaen Kansainvälisen taiteen ja taidehistorian opettajana.

Ksenija Boguslavskaja (1892–1972)

Venäläinen taidemaalari, kuvittaja ja organisaattori. Opiskeli Pariisissa 1910-luvun alussa ja palattuaan sodan sytyttyä Pietariin rahoitti futuristien antologian (joka takavarikoitiin) sekä ryhmänäyttelyt *I. futuristinen maalausnäyttely Raitiovaunu V* ja *Viimeinen futurististen maalausten näyttely 0,10 (nolla-kymmenen)*. Boguslavskaja oli myös yksi suprematistisen manifestin allekirjoittajista. Vuonna 1919 Boguslavskaja pakeni puolisonsa Ivan Punin kanssa jään yli Suomeen ja edelleen Berliiniin, mistä vuonna 1924 Pariisiin.

Arttu Brummer-Korvenkontio (alk. Karl Artur Brummer 1891–1951)

Suomalainen muotoilija ja kriitikko, vuodesta 1919 alkaen Taideteollisuuskeskuskoulun opettaja, myöhemmin sen johtaja.

Lev Bruni (1894–1948)

Venäläinen taidemaalari ja kuvittaja, opiskeli yksityisoppilaana Pietarissa ja Pariisissa ja ystävystyi jo ennen vallankumousta Mituritšin ja Tatlinin kanssa. Vallankumouksen jälkeen Bruni työskenteli Siperiassa ja osallistui Pietariin palattuaan mm. Tatlinin *Kolmannen internationaalien muistomerkien* rakentamiseen. 1920-luvun kuluessa Bruni etääntyi avantgardesta ja valitsi konventionaalisemman mutta poliittisesti turvallisemman taidekäsitteksen.

David Burljuk (1882–1967)

Ukrainalainen runoilija ja kuvataiteilija, opiskeli taidetta Kazanissa, Odessassa, Münchenissä ja Moskovassa. Vuonna 1910 Burljuk veljineen perusti Hylea-ryhmän, johon liittyivät mm. runoilijat Velimir Hlebnikov ja Vladimir Majakovski. ”Kubofuturisteina” tunnettu joukko hankki manifesteillaan ja esiintymisillään skandaalimaineen. Burljuk osallistui veljensä Vladimirin kanssa ensimmäiseen *Der Blaue Reiter* -näyttelyyn 1911 ja kirjoitti myös ryhmän seuraavana vuonna julkaisemaan almanakkaan. Venäjällä Burljuk osallistui mm. *Ruutusotamies* -näyttelyihin. Lokakuun vallankumouksen jälkeen hän työskenteli Siperiassa ja emigroitui Japanin ja Kanadan kautta Yhdysvaltoihin.

Vladimir Burljuk (1886–1917)

Ukrainalainen kuvataiteilija, opiskeli taidekouluissa Kazanissa ja Münchenissä. Burljuk osallistui näyttelyihin Venäjällä ja Saksassa (*Nuorison liitto*, *Ruutusotamies*, *Der Blaue Reiter*) ja teki kuvituksia moniin venäläisen futurismin julkaisuihin. Hän kaatui rintamalla Salonikissa.

Heinrich Campendonk (1889–1957)

Saksalainen taidemaalari ja graafikko. Opiskeli Krefeldin taideteollisuuskoulussa ja oli *Der Blaue Reiter* -ryhmän jäsen vuosina 1911–1912 sekä mukana näyttelykiertueella 1914. Vuonna 1926 Campendonk nimitettiin Düsseldorfin taideakatemian professoriksi. Hän siirtyi natsien valtaannousun jälkeen Belgiaan ja edelleen Hollantiin, missä toimi Amsterdamin Rijksakademien professorina ja lopulta johtajana. *Entartete Kunst* 1937.

Marc Chagall (alk. Moise Šagal, 1887–1985)

Venäjänjuutalainen taidemaalari. Opiskeli taidekouluissa Pietarissa ja työskenteli vuosina 1910–1914 Pariisissa osallistuen vuoden 1912 salonkeihin. Piti yksityisnäyttelyn Der Sturmin galleriassa Berliinissä 1914. Palattuaan sodan vuoksi Venäjälle Chagall esitti teoksiaan 1915 Moskovassa ja 1916 Pietarissa. Vallankumouksen jälkeen Chagall työskenteli uusissa taiteilijajärjestöissä ja perusti Vitebskin taidekoulun, mutta Malevitšin noustua koulun johtoon siirtyi pian Moskovaan ja lopulta emigroitui Ranskaan 1923. *Entartete Kunst* 1937.

Nadežda Dobytšina (1884–1950)

Venäjän ensimmäinen kaupallinen galleristi, jonka vuonna 1911 Pietariin perustaman ”taidetoimiston” toiminta päättyi vuosi bolševikkien vallankumouksen jälkeen. Dobytšina esitteli Mir iskustvan taiteilijoita, mutta myös avantgarden radikaaleinta laitaa, kuten joulukuussa 1915 avatussa *0,10* -näyttelyssä, johon osallistuivat mm. Malevitš, Tatlin, Rozanova ja Puni. Dobytšina organisoii Helsingissä vuonna 1916 nähdyn *Venäläisen näyttelyn* sekä järjesti huhtikuussa 1917 Pietarissa laajan suomalaisen taiteen näyttelyn.

Aleksandra Ekster (1882–1949)

Ukrainalaistaustainen taidemaalari, kuvittaja ja teatteritaiteilija, joka opiskeli Kiovan taidekoulussa. Ekster työskenteli 1910-luvulla useaan otteeseen Pariisissa, missä tutustui johtaviin nuoriin taiteilijoihin, mm. Picassoon ja Braqueen. Venäjällä Eksterin ystäväpiiriin lukeutuivat Burljukin veljekset ja lukuisat muut avantgardistit. Hän oli yksi *Raitiovaunu V* näyttelyn osanottajista. Monipuolinen Ekster opetti 1920-luvun alussa Moskovassa ja suunnitteli teatterilavastuksia ja puvustuksia, muun muassa neuvostoliittolaiseen tieteiselokuvaan *Aelita* vuonna 1924. Samana vuonna hän emigroitui Ranskaan.

Elisabeth Epstein (alk. Jelisaveta Hefter, 1879–1956)

Ukrainanjuutalainen taidemaalari, opiskeli Moskovassa ja Münchenissä, missä tutustui Werefkiniin ja Jawlenskyyn. Thomas Mann ikuisiti hänet novelliinsa *Tonio Kröger* (1903) nimellä Lisabeta Ivanovna. Epstein asui vuonna 1906 Pariisissa Sonia Terkin ja Aleksandra Eksterin kanssa ja esitti töitään Syyssalongissa, kuten myös 1908.

Kandinsky henkilökohtaisesti pyysi hänet mukaan *Der Blaue Reiter* näyttelyyn. Epstein toimi yhteyshenkilönä, joka esitteli Kandinskyn ja Marcin pariisilaiselle taide-elämälle ja vastaavasti ranskalaistaiteilijoita Münchenin piireille ja Herwarth Waldenille, joka puolestaan julkaisi *Der Sturm* -lehdessä kaksi Epsteinin taideteoreettista tekstiä, jälkimmäinen nimeltään ”Naurettavana olemisesta” (1913).

Sigurd Frosterus (1876–1956)

Suomalainen arkkitehti, taideteoreetikko ja kriitikko. Modernismin puolestapuhuja, Helsingin Stockmannin tavaratalon suunnittelija ja vankkumaton pointillistisen ja neoimpressionistisen valomaalauksen kannattaja.

Natalia Gontšarova (1881–1962)

Venäläinen kuvataiteilija, opiskeli Moskovassa ja esitti teoksiaan Pariisissa ensi kertaa vuonna 1906. Oli perustamassa vuonna 1910 näyttelyryhmää Ruutusotamies sekä kaksi vuotta myöhemmin ryhmää Aasin häntä. Teki useita kuvituksia futuristien runokirjoihin. Gontšarova ja hänen kumppaninsa Mihail Larionov olivat Venäjän uraauurtavat futuristikuvataiteilijat ja kehittivät myös oman tyyli-suunnan, raionismin. Gontšarova liittyi Der Blaue Reiterin jäsenistöön aloitusvuonna 1911 ja työskenteli useita vuosia Sergei Djagilevin Venäläisen baletin kanssa Pariisissa ja eri puolilla Eurooppaa. Asettui Larionovin kanssa Pariisiin vuonna 1915.

Aleksei Grištšenko (1883–1977)

Ukrainalainen taidemaalari, opiskeli Kiovassa ja Moskovassa. Osallistui 1910-luvulla mm. *Ruutusotamies* -näyttelyihin ja työskenteli loka-kuun vallankumouksen jälkeen Pietarissa, mutta emigroitui vuonna 1920 ensin Istanbuliin ja sieltä edelleen Pariisiin.

Axel Haartman (1877–1969)

Suomalainen taidemaalari. Haartman opiskeli Turun piirustuskoulussa, Suomen Taideyhdistyksen koulussa Helsingissä sekä ulkomailla Pariisissa ja Münchenissä. Hän kirjoitti 1910-luvulla taidekriitikoita ja työskenteli Stenmanin taidesalongissa. Vuodesta 1923 alkaen Haartman toimi Turun taidemuseon intendenttinä.

Erich Heckel (1883–1970)

Saksalainen taidemaalari ja graafikko, opiskeli lyhyesti arkkitehtuuria Dresdenissä, mutta oli kuvataiteilijana itseoppinut. Heckel oli vuosina 1905–1913 toimineen Die Brücke -ryhmän perustajajäsen ja keskeinen organisaattori ja työskenteli 1910-luvulta lähtien Berliinissä. Natsit poistivat Saksan museoista yli 700 Heckelin työtä, pääosin grafiikkaa. *Entartete Kunst* 1937.

Valentina Hodasevitš (1894–1970)

Venäläinen taidemaalari ja teatteritaiteilija, opiskeli Münchenissä ja Pariisissa 1910-luvun alussa ja sen jälkeen myös Vladimir Tatlinin oppilaana. Hodasevitš osallistui Nuorison liiton ja Ruutusotamies-ryhmän näyttelyihin. Hän työskenteli vuodesta 1919 lähtien teatterilavastajana ja -pukusuunnittelijana, vuosina 1922–1927 Euroopassa, palaten kuitenkin vuonna 1928 takaisin Neuvostoliittoon.

Aleksej von Jawlensky (1864–1941)

Venäläinen taidemaalari, alkujaan armeijan luutnantti. Opiskeli Pietarin taideakatemiassa ja tapasi taidemaalari Marianne von Werefkinin, jonka seurassa muutti Müncheniin 1894. Molemmat olivat Der Blaue Reiter -ryhmän perustajajäseniä ja mukana näyttelyssä *Erste Deutsche Herbstsalon* 1914. Maailmansodan aikana Jawlensky työskenteli Sveitsissä, mutta palasi vuonna 1921 Saksaan ja perusti Wassily Kandinskyn, Paul Kleen ja Lyonel Feiningerin kanssa ryhmän Die Blaue Vier. *Entartete Kunst* 1937.

Wassily Kandinsky (1866–1944)

Venäläinen taidemaalari ja taideteoreetikko. Etnografiaa opiskellut ja lakimieheksi kouluttautunut Kandinsky aloitti taideopinnot 30-vuotiaana Münchenissä, mutta perusti pian oman Phalanx -taidekoulun ja ryhtyi sen nimissä järjestämään kansainvälisiä näyttelyitä. Hän perusti Münchenin uuden taideseuran (NKVM) ja siitä irtaantuneen Der Blaue Reiter -ryhmän. Sodan sytyttyä Kandinsky siirtyi kumppaninsa Gabrielle Münterin kanssa Sveitsiin ja sieltä yksin Moskovaan. Työskenteli vuosina 1918–1921 bolševikkien taidehallinnossa ja palasi Saksaan 1921, missä toimi vuoteen 1933 saakka Bauhaus -koulun opettajana. Natsien valtaannousun jälkeen Kandinsky emigroitui Ranskaan. *Entartete Kunst* 1937.

Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938)

Saksalainen ekspressionistinen taidemaalari ja graafikko, Die Brücke -ryhmän perustajajäsen. Maailmansodan sytyttyä Kirchner ilmoitettiin vapaaehtoiseksi, mutta vapautettiin palveluksesta hermoromahduksen vuoksi. Lääkeriippuvuudesta ja alkoholismista huolimatta Kirchner loi 1910-luvulla huomattavan tuotannon. Viimeiset vuosikymmenensä Kirchner työskenteli Sveitsissä. *Entartete Kunst* 1937.

Paul Klee (1879–1940)

Sveitsiläissyntyinen taidemaalari, piirtäjä ja muusikko, opiskeli vuosiosadan vaihteessa Münchenin taideakatemiassa, mutta aloitti taiteellisen työnsä täysipainoisesti vasta kymmenen vuotta myöhemmin. Klee tutustui vuonna 1911 Mackeen ja Kandinskyyn ja osallistui Der Blaue Reiterin näyttelyihin. Hän teki keväällä 1914 taiteellisesti tärkeän matkan Tunisiaan yhdessä Macken kanssa. Herkän ja omaperäisen kuvakielen kehittänyt Klee toimi vuosina 1921–1931 Bauhaus-koulun mestarina. *Entartete Kunst* 1937.

Nikolai Kulbin (1868–1917)

Venäläinen sotilaslääkäri, muusikko, runoilija, teoreetikko ja kuvataiteilija. Kulbin oli yksi taiteilijayhdistys Nuorison liiton perustajista ja ikäerosta huolimatta tuki nuoria futuristeja ja julkaisi heidän kirjojaan. Hän kuului myös *Kulkukoira* -kabareen perustajiin ja organisoii futuristi Marinettin vierailun Pietarissa 1914. Maalarina ja graafikkona Kulbin osallistui mm. *Ruutusotamies* -näyttelyyn 1912 ja esitti teoksiaan myös Berliinissä, Pariisissa ja Roomassa.

August Macke (1887–1914)

Saksalainen taidemaalari, opiskeli Düsseldorfin taideakatemiassa. Macke tutustui 1910 Franz Marciin ja tuli tämän kautta Der Blaue Reiterin jäseneksi. Hän kirjoitti artikkelin ryhmän almanakkaan ja osallistui näyttelyihin 1911 ja 1912. Keväällä 1914 Macke teki yhdessä Paul Kleen ja Louis Moilliet'n kanssa maalausmatkan Tunisiaan. Samana syksynä hän kaatui rintamalla Ranskassa. *Entartete Kunst* 1937.

Franz Marc (1880–1916)

Saksalainen taidemaalari, opiskeli Münchenin taideakatemiassa ja haki itsenäisesti oppia Pariisista. Marc oli Der Blaue Reiter -ryhmän perustajajäsen ja ryhmän keskeinen kirjoittaja Kandinskyn ohella. Teoksissaan eläinten elinvoimaa kuvannut Marc menehtyi sotapalveluksessa Verdunissa. *Entartete Kunst* 1937.

Pjotr Mituritš (1887–1956)

Venäläinen kuvataiteilija, opiskeli Kiovassa ja Pietarissa. Mituritš työskenteli 1910-luvulla muun muassa Tatlinin ja Brunin piirissä, ja oli myöhemmin runoilija Hlebnikovin läheinen ystävä. Hän kehittäi ajatusta orgaanisesti liikkuvista koneista ja oli yksi venäläisen avantgarden omintakeisimpia taiteilijoita.

Gabriele Münter (1877–1962)

Saksalainen taidemaalari, Kandinskyn oppilas Münchenissä ja sittemmin kumppani vuosina 1904–1914 ja Der Blaue Reiter -ryhmän perustajajäsen. Vuosina 1915–1920 Münter asui ja työskenteli Tukholmassa ja Kööpenhaminassa, mutta palasi Baijeriin Murnauhun, josta hän oli Kandinskyn kanssa vuonna 1909 hankkinut talon. Natsivallan aikana Münter onnistui piilottamaan Kandinskyn ja oman varhaistuotantonsa.

Onni Okkonen (1886–1962)

Suomalainen taidehistorioitsija ja kriitikko. Okkonen oli vuodesta 1927 alkaen Helsingin yliopiston taidehistorian professori, missä asemassa hän vaikutti vahvasti suomalaiseen taidekenttään asettuen mm. abstraktia taidetta vastaan.

Max Pechstein (1881–1955)

Saksalainen expressionistinen taidemaalari. Pechstein opiskeli Dresdenin taideakatemiassa ja kutsuttiin Die Brücke -ryhmän jäseneksi, mutta erotettiin vuonna 1912, koska oli esittänyt teoksiaan muissa yhteyksissä. 1920-luvun alussa Pechstein nimitettiin Berliinin taideakatemian professoriksi. *Entartete Kunst* 1937.

Ivan Puni (1892–1956)

Kuokkalassa Suomessa syntynyt venäläinen taidemaalari, opiskeli 1910-luvun alussa Pariisissa. Pietariin palattuaan Puni toimi puolisonsa Ksenija Boguslavskajan kanssa Pietarin avantgardepiirien keskiössä. Vallankumouksen jälkeen Puni toimi hetken aikaa Pietarin ja Vitebskin taidekoulujen opettajana, mutta loikkasi vuonna 1919 puolisonsa kanssa Suomeen ja jatkoi Berliiniin, missä piti vuonna 1921 näyttelyn *Der Sturm* -galleriassa. Vuonna 1924 pariskunta asettui Pariisiin, missä Puni työskenteli nimellä Jean Pougny.

Edward Richter (1880–1956)

Suomalainen taidekriitikko ja filosofian maisteri, toimi *Helsingin Sanomien* taidearvostelijana vuodesta 1904 aina 1950-luvun alkuun. Richter vaikutti myös taiteilijoille apurahoja myöntäneessä ja teosostoja tehneessä Valtion kuvaamataidelautakunnassa sekä taidehistorian opettajana Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa ja Taide-teollisuuskeskuskoulussa.

Olga Rozanova (1886–1918)

Venäläinen taidemaalari, opiskeli Moskovassa. Vuonna 1910 Rozanova muutti Pietariin ja osallistui Nuorison liiton näyttelyihin. Vuonna 1914 hän osallistui Kulbinin ja Eksterin tavoin futuristisen maalaustaiteen näyttelyyn Roomassa. Seuraavana vuonna hän liittyi Malevitšin Supremus -ryhmään ja osallistui *0,10* -näyttelyyn. Rozanova lukeutui venäläisen avantgarden keskeisimpiin tekijöihin. Hän kuoli vuonna 1918 Moskovassa kurkkumätään.

Gustaf Strengell (1878–1937)

Suomalainen arkkitehti, kriitikko ja Suomen Taideyhdistyksen intendentti, joka yhdessä Sigurd Frosteruksen kanssa puolusti 1900-luvun alussa modernia arkkitehtuuria ja neoimpressionistista valomaalausta.

Sven Strindberg (1874–1954)

Ruotsalainen, New Yorkissa opiskellut ja konkurssin tehnyt liikemies, kirjailija August Strindbergin serkku, joka perusti Helsinkiin kehysliikkeen ja toimi vuosina 1913–1916 nimeään kantaneen taidesalon-

gin johtajana. Vuonna 1916 Strindberg valittiin Tukholman uuden Liljevalchin taidehallin intendentiksi. Hän myi yrityksensä Strindbergin nimellä toimintaa jatkaneelle Arvid Lydeckenille.

Heikki Tandefelt (1882–1943)

Suomalainen taidemaalari ja graafikko, opiskeli Helsingissä ja teki opintomatkoja Italiaan ja Ranskaan. Tandefelt toimi 1910-luvulla taideopettajana ja taidekriitikkona ja vuodesta 1918 alkaen Suomenlinnan museon intendentinä.

Signe Tandefelt (1879–1943)

Suomalainen taidekriitikko, oli naimisissa Heikki Tandefeltin kanssa vuosina 1904–1919. Tandefelt opiskeli Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa, mutta ei juurikaan esiintynyt taiteilijana. Hän nousi 1920-luvulla yhdeksi aikakauden keskeisistä taidekriitikoista.

Nikolai Tyrsa (1887–1942)

Venäläinen taidemaalari ja graafikko, opiskeli arkkitehtuuria ja kuvataiteita Pietarissa ja keskittyi maalarina maisema-aiheisiin. Tyrsa työskenteli vallankumouksen jälkeen opettajana ja kirjankuvittajana.

Herwarth Walden (oik. Georg Lewin, 1879–1941)

Saksalainen muusikko, joka perusti vuonna 1910 taidelehden *Der Sturm* ja kaksi vuotta myöhemmin samannimisen taidegallerian Berliiniin. Walden oli aikansa tärkein avantgarden puolestapuhuja Saksassa ja esitteli kotimaisten ekspressionistien lisäksi muun muassa italialaisia futuristeja ja ranskalaisia kubisteja. Waldenin laajoihin kontakteihin perustunut taidekauppa ajautui sodan jälkeisessä lamassa vaikeuksiin ja oikeusriitoihin mm. Chagallin ja Kandinskyn kanssa. Gallerian toiminta päättyi 1924, lehti jatkoi vuoteen 1932 jolloin Walden emigroitui Neuvostoliittoon. Hänen työnsä avantgarden puolustajana törmäsi stalinistiseen todellisuuteen ja päättyi kuolemaan vankilassa.

Nell Walden (alk. Nelly Roslund, 1887–1975)

Herwarth Waldenin puoliso ja työtoveri vuosina 1912–1924. Ruotsalainen Nell Walden oli *Der Sturm* -organisaation keskeinen toimija,

taidekeräilijä ja vuodesta 1915 alkaen myös taidemaalari, jonka teokset luetaan Ruotsin taiteen varhaisimpiin abstrakteihin töihin. Hän ylläpiti Der Sturmin ja Herwarth Waldenin muistoa ja julkaisi 1950-luvulla aiheen ensimmäiset perusteokset.

Ludvig Wennervirta (1882–1959)

Suomalainen taidehistorioitsija ja taidekriitikko, opiskeli Helsingin yliopistossa maisteriksi 1908 ja kirjoitti taidekriitikoita sen jälkeen aina 1940-luvulle asti. Hän toimi vuodesta 1922 alkaen Suomen Taiteilijaseuran puheenjohtajana.

Marianne von Werefkin (alk. Marianna Verjovkina, 1860–1938)

Venäläinen taidemaalari, opiskeli Pietarissa Ilja Repinin oppilaana. Von Werefkinin tavattua Jawlevskyn pariskunta lähti jatkamaan taideopintojaan Müncheniin. Werefkin luopui omasta urastaan aina vuoteen 1906 saakka. Münchenissä Werefkinin salonki muodostui tärkeäksi kohtaustilaksi, jossa muun muassa Kandinsky ja Marc tapasivat ensimmäisen kerran. Werefkin osallistui Der Blaue Reiterin perustamiseen vuonna 1911, mutta esitti töitään näyttelyissä vasta vuodesta 1913 lähtien. Ensimmäisen maailmansodan sytyttyä hän siirtyi Sveitsiin ja asettui Asconaan.

T. V. Žukovskaja

Ei tietoja elinajasta ja toiminnasta. Teokset *Venäläisessä taidenäyttelyssä* Strindbergillä vuonna 1916 mainitaan ”pukusuunnitelmiksi”.

Lähteet ja kirjallisuus

Painamattomat lähteet

Kansallisgalleria, Helsinki
Salon Strindbergin arkisto
Suomen Taideyhdistyksen pöytäkirjat 1916

Eduskunnan kirjasto, Helsinki
Antellin kokoelmat
Antellin valtuuskunnan pöytäkirjat 1916

Hyvinkään kaupunginmuseo
Hyvinkään parantola
Tilityskirja № 6 1915
Tilityskirja № 7 1915–1916

Painetut lähteet

- Anon. 1910: Märklig konstutställning i Petersburg. Finska artister deltaga – *Hufvudstadsbladet* 27.11.1910.
- Anon. 1911a: Parisin syssalunki – *Uusi Suometar* 15.10.1911.
- Anon. 1911b: „Kubismi”, uusi taidekoulu – *Uusi Suometar* 18.10.1911.
- Anon. 1912a: Sana uusimmasta maalaustaiteesta – *Aika* 2/1912.
- Anon. 1912b: Uusi taidesuunta Italiasta – *Helsingin Sanomat* 21.2.1912
- Anon. 1912c: Ryska taflor till Finland – *Hufvudstadsbladet* 24.2.1912.
- Anon. 1912d: Futurism. Den nyaste konstriktningen – *Hufvudstadsbladet* 17.3.1912.
- Anon. 1912e: „Futurismen” johtaja selittää suunnan tarkoituksperiä – *Uusi Suometar* 28.4.1912.
- Anon. 1912f: [L.] Konstnärernas wårutställning – *Tiden* 17&18/1912.
- Anon. 1912g: Ruotsalainen maalari kubismin merkityksestä – *Helsingin Sanomat* 4.6.1912.
- Anon. 1913a: Jens Thiisin esitelmät – *Uusi Suometar* 11.10.1913.
- Anon. 1913b: [O. W. W.] Kuutola ja Tuukkanen – *Wiipuri* 26.10.1913.
- Anon. 1913c: [T–n A. L–n.] Uno Alancon taidenäyttely Helsingissä – *Lahti* 16.11.1913.
- Anon. 1914a: [ei otsikkoa] – *Hufvudstadsbladet* 11.2.1914.
- Anon. 1914b: Huomattawa taidenäyttely Helsingissä – *Turun Sanomat* 14.2.1914.
- Anon. 1914c: Näyttelyjä – *Tuulispää* 20.2.1914.
- Anon. 1914d: Kubistit ja futuristit – *Uusi Aura* 20.2.1914.
- Anon. 1914e: [T. M.] Käynti kubistien, futuristien ja ekspressionistien näytellyssä – *Uusi Heinolan Sanomat* 21.2.1914.

- Anon. 1914f: [Flanör] I Salon Strindberg – *Fyren* 8–9/1914.
- Anon. 1914g: [ei otsikkoa] – *Kodin Kuvasto* 22.2.1914.
- Anon. 1914h: [Cerberus] Helsingfors-brev – *Österbottningen* 27.2.1914.
- Anon. 1914i: [E. K.] Futuristis-kubistinen näyttely – *Sana* 3/1914.
- Anon. 1914j: [T. A.] Taide-kirje Helsingistä – *Satakunta* 17.3.1914.
- Anon. 1916a: Выставка „Ноль–десять“ – *Вечер Петрограда* 20.1.1916.
- Anon. 1916b: 0,10 (Футуристическая выставка) – *Голось Русу* 21.1.1916.
- Anon. 1916c: Kort sagdt – *Hufvudstadsbladet* 30.1.1916.
- Anon. 1916d: Wenäläinen maalausnäyttely – *Helsingin Sanomat* 8.4.1916.
- Anon. 1916e: I förbigående – *Hufvudstadsbladet* 11.6.1916.
- Anon. 1916f: Taidenäyttelyjä – *Helsingin Sanomat* 9.9.1916.
- Anon. 1917a: Suomalainen taidenäyttely Pietarissa – *Helsingin Sanomat* 7.3.1917.
- Anon. 1917b: Suomalaisten taiteilijain näyttely Pietarissa – *Inkeri* 4.4.1917.
- Anon. 1917c: Suomalaisen taidenäyttelyn avaus Pietarissa – *Helsingin Sanomat* 20.4.1917.
- Anon. 1917d: [Hassan] Suomalainen taidenäyttely Pietarissa – *Uusi Suometar* 21.4.1917.
- Anon. 1917e: [–r] Suomalaiset taiteilijat Pietarissa. Suurenmoinen vastaanotto – *Helsingin Sanomat* 24.4.1917.
- Anon. 1917e: Suomalaisten taiteilijain näyttely Pietarissa – *Suomen Kuvalehti* 19/1917.
- Anon. 1917f: [H. B.] De finländska konstnärernas utställning – *Fyren* 9–13/1917.
- Anon. 1917g: [Banderillero: ei otsikkoa] – *Veckans Krönika* 28.4.1917.
- Anon. 1919a: Finländska konstutställningen i Köpenhamn – *Dagens Press* 15.11.1919.
- Anon. 1919b: Väittelyä T. K. Sallisen taiteesta – *Iltalehti* 31.12.1919.
- Anon. 1921: [A. Es.] Lisiä ”kuvariitaan” – *Iltalehti* 16.12.1921.
- Anon. 1923: [E. I.] Ultra-modernismi Keski-Euroopassa nykyisin – *Aamulehti* 25.8.1923.
- Benois, Alexandr 1916 = [Александр Бенуа] Последняя футуристская выставка – *Речь* 9.1.1916.
- Benois, Alexandr 1917 = [A. B.] Финская выставка – *Новая жизнь* 30.4.1917.
- Brummer-Korvenkontio, Arttu 1916a: Venäläistä taidetta – *Helsingin Kaiku* 27.5.1916.
- Brummer-Korvenkontio, Arttu 1916b: W. Kandinskyn näyttely – *Helsingin Kaiku* 23.9.1916.
- Bunin, Ivan 1950 = Бунин, И. А. 1950: *Воспомятая*. Париж: Возрождение – La Renaissance.
- Chagall, Marc 1983: *Elämäni*. Suomentanut Irene Sorsa. Helsinki: WSOY.
- Collin, Markus 1914: Dagens konstutställningar – *Studentbladet* 24.2.1914.
- Dahl, Hjalmar 1921: Sovjetryskt konstliv – *Stenmans Konstrevy*, 4–5/1921, 46–55.
- Der Blaue Reiter* s.a. [1913]: Berlin: Verlag Der Sturm.

- DER STURM. Erste Ausstellung* 1912: Tiergartenstrasse 34 a. Der Blaue Reiter – Franz Flaum – Oskar Kokoschka – Expressionisten. Berlin.
- Diktonius, Elmer 1925: *Stilleben av Kandinsky – Konstnärgillets julalbum* 1925.
- Einstein, Carl 1926: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Propyläen-Verlag.
- Elenius, Edvard 1912: Uutta taidetta Münchenissä – *Uusi Suometar* 3.12.1912.
- Erster Deutscher Herbstsalon* 1913. Berlin: Verlag Der Sturm.
- Frosterus, Sigurd 1908: [S. F.] Höstsalongen – *Nya Pressen* 18.10.1908.
- Frosterus, Sigurd 1917: *Regnbågsfärgernas segertåg*. Helsingfors: Holger Schildts Förlag.
- Frosterus, Sigurd 2000: *Väri ja valo. Kirjoituksia kuvataiteesta 1903–1950*. Suomentanut Rauno Ekholm. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Gadelius, Bror 1915: Om sinnesjukdom, diktning och skapande konst – *Ord och Bild* 7/1915, 337–358.
- Haartman, Axel 1911: [Axel Gabriels] Brev från Paris. XXXII. Kubisterna. – *Åbo Underrättelser* 26.11.1911.
- Haartman, Axel 1916a: [A. G–s.] Salon Strindberg. Den ryska utställningen – *Hufvudstadsbladet* 21.5.1916.
- Haartman, Axel 1916b: [G–s.] Helsingfors-konturer – *Åbo Underrättelser* 28.5.1916.
- Haartman, Axel 1916c: [A. G–s.] Salon Strindberg. Ryska utställningen – *Hufvudstadsbladet* 4.6.1916.
- Haartman, Axel 1916d: [A. G–s.] Salon Strindberg. Wasily Kandinskys utställning – *Hufvudstadsbladet* 16.9.1916.
- Haartman, Axel 1917a: [A. G–s.] De finländska konstnärerna och den „Finska veckan“ i Petrograd, I – *Hufvudstadsbladet* 20.4.1917.
- Haartman, Axel 1917b: [A. G–s.] De finländska konstnärerna och den „Finska veckan“ i Petrograd, II – *Hufvudstadsbladet* 22.4.1917.
- Haartman, Axel 1917c: [A. G–s.] De finländska konstnärerna och den „Finska veckan“ i Petrograd, III – *Hufvudstadsbladet* 25.4.1917.
- Hellaakoski, Aaro 1921: *T. K. Sallinen*. Hämeenlinna: Arvi A. Karisto.
- Helminen, Martta 1914: Vapaitten taiteilijain näyttelystä Parisissa – *Stylus* VII. Helsingfors, 32–34.
- Hintze, Bertel 1923: Nya konstopinioner i Frankrike – *Nya Argus* 5/1923, 83–84.
- Hintze, Bertel 1930: *Modern konst. 1900-talet*. Helsingfors: Söderström.
- Jakobson, Roman 2012 = Якобсон, Роман 2012: *Будетлянин науки. Воспоминания, письма, статьи, стихи, проза*. Москва: Гилея.
- Kandinsky [Wassily] 1988: *Taiteen henkisestä sisällöstä*. Suomentanut Marjut Kumela, toinen painos. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Kandinsky [Wassily] & Marc, Franz (toim.) 1912: *Der Blaue Reiter*. München: R. Piper & Co. Verlag.
- Klein, Ernst 1916: [Selim] Kandinski – färgsymfoniker – *Dagens Nyheter* 2.2.1916.
- Kojo, Viljo 1921: *Surottomain seurakunta*. Hämeenlinna: Arvi A. Karisto.

- Lahdensuo, Jalmari 1914: [J. L.] Kevätkauden taulunäyttelyitä – *Helsingin Kaiku* 28.3.1914.
- Laurila, K. S. 1912: [K. S. L.] Futuristit. Uusi mullistawa taidesuunta – *Helsingin Sanomat* 11.6.1912.
- Lehtonen, Hilja 1912: [L. Onerwa] Parisin Vapaanäyttelystä ja vähän muustakin – *Helsingin Sanomat* 13.4.1912.
- Lehtonen, Joel 1911: [Rusticus] Parisin kirje – *Helsingin Sanomat* 4.11.1911.
- Levinson, Andrei 1917 = [Андрей Левинсон] Пути финского искусства (Заметки по поводу «Выставки финского искусства») – *Летопись* No 2–4, 1917, 364–371.
- Lindström, Fredrik J. 1913a: Syyskauden taidenäyttelyt – *Valvoja* 1/1913.
- Lindström, Fredrik J. 1913b: Kevätkauden taidenäyttelyt – *Valvoja* 5–6/1913.
- Livshits, Benedikt 2004: *The One and a Half-Eyed Archer* [1933]. Translated by John E. Bowlt. St Petersburg: The State Russian Museum / Palace Editions.
- Marc, Franz 1915: Kirje Herwarth Waldenille 10.10.1915.
<https://sturm-edition.de/id/Q.01.19151010.FMA.01> [Viitattu 1.3.2022]
- Marc, Franz 1989: *Briefe, Schriften, Aufzeichnungen*. Leipzig: Gustav Kiepenheuer.
- Okkonen, Onni 1913a: [O. O–n.] Uusimpia virtauksia maalaustaiteessa – *Uusi Aura* 14.2.1913.
- Okkonen, Onni 1913b: [O. O–n.] Taidekatsaus – *Uusi Aura* 24.4.1913.
- Okkonen, Onni 1913c: Kuvauksia taiteen lapsuudesta – *Helsingin Sanomat* 19.10.1913.
- Okkonen, Onni 1916a: [O. O–n.] Kandinskyn maalausnäyttely – *Uusi Suometar* 10.9.1916.
- Okkonen, Onni 1916b: *Taiteen alku. Tutkimus taiteen synnystä, esteettisestä ja taiteellisesta muodostumisesta sekä tyylillisestä kehittämisestä*. Helsinki: Otava.
- Olsson, Hagar 1928: Ekspressionistinen haastattelu – *Turun Sanomat* 15.5.1928.
- Pauli, Georg 1915a: *I Paris, nya konstens källä*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Pauli, Georg 1915b: *Konstens socialisering. Ett program*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Pumpjanski, Lev 1917 = [Л. Пумпянский] Современное финское искусство (Выставка в бюро Добычиной) – *Аполлон* No 4–5, 1917, 75–84.
- Richter, Edvard 1914a: [E. R–r.] Ekspressionisti- ja kubistitaulunäyttely – *Helsingin Sanomat* 14.2.1914.
- Richter, Edvard 1914b: [E. R–r.] Strindbergin taidesalongissa. Mietelmiä eilispäivän awajaisista – *Helsingin Sanomat* 15.2.1914.
- Richter, Edvard 1914c: [E. R–r.] Maalausnäyttelyjä. Strindbergin salonki – *Helsingin Sanomat* 1.3.1914.
- Richter, Edvard 1915: [E. R–r] Stenmanin taidesalonki – *Helsingin Sanomat* 10.1.1915.

- Richter, Edvard 1916a: [E. R-r.] Wenäläinen taidenäyttely – *Helsingin Sanomat* 21.5.1916.
- Richter, Edvard 1916b: [E. R-r.] Eilen awatut taidenäyttelyt – *Helsingin Sanomat* 10.9.1916.
- Rinne, Antero 1929: Turkulaisia taiteilijoita IX. Axel Haartman – *Uusi Aura* 17.11.1929.
- Ruin, Hans 1923: *Nutidskonst i psykologisk belysning*. Helsingfors: Söderström & Co.
- Sammlung Walden. Gemälde – Zeichnungen – Plastiken*. Berlin 1919.
- Šklovski, Viktor 2014: Sanan ylösnousemus. Teoksessa Tomi Huttunen (toim.) *Venäläisen avantgarden manifestit*. Helsinki: Poesia, 29–38.
- Šklovski, Viktor 2018 = Шкловский, Виктор 2018: *Собрание сочинений. Том I: Революция*. Москва: Новое Литературное Обозрение.
- Strengell, Gustaf 1908: [G. S-II.] Konstnärernas höstutställning I – *Hufvudstadsbladet* 18.10.1908.
- Strengell, Gustaf 1916: [G. S-II.] Svenska konstböcker – *Hufvudstadsbladet* 16.1.1916.
- Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1914*, Helsinki 1915.
- Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1916*, Helsinki 1917.
- Tandefelt, Heikki 1912: [H. T-t.] Höstutställningen. IV. De unga – *Dagens Tidning* 24.11.1912.
- Tandefelt, Heikki 1914a: [H. T-t.] Salon Strindberg. En utsällning af tyska expressionister – *Dagens Tidning* 12.2.1914.
- Tandefelt, Heikki 1914b: [H. T-t.] Salon Strindberg. De tyska modernisternas utställning – *Dagens Tidning* 15.2.1914.
- Tandefelt, Heikki 1914c: [T.] Syssalonki. Suomen taiteen näyttely II – *Uusi Suometar* 17.12.1914.
- Tandefelt, Heikki 1914d: [H. T-t.] De tyska modernisternas utställning i Salon Strindberg. Rättelse – *Dagens Tidning* 10.3.1914.
- Tandefelt, Heikki 1915: *Hyvät ja huonot taiteilijat*. Helsinki: Otava.
- Tandefelt, Heikki 1916: [H. T-t.] Ryska konstutställningen – *Dagens Press* 23.6.1916.
- Tandefelt, Signe 1914a: [S. T-lt.] Kubismens entré i Helsingfors – *Nya Pressen* 14.2.1914.
- Tandefelt, Signe 1914b: [S. T-lt.] Kubistutställningen i Salon Strindberg – *Nya Pressen* 3.3.1914.
- Tandefelt, Signe 1916: [S. T-lt.] Vasili Kandinskys utställning – *Dagens Press* 19.9.1916.
- Tollet, A. M. 1912: [Publicus] Vårexpositionen i Ateneum – *Hufvudstadsbladet* 28.4.1912.
- Walsler, Robert 2012: Berlin und der Künstler [1910], *Berlin gibt immer den Ton an*. Herausgegeben von Jochem Greven. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 71–74.
- Wasastjerna, Nils 1913: [Nils W.] Det stundande konstsesongen – *Hufvudstadsbladet* 22.8.1913.

- Wasastjerna, Nils 1914: [Nils W.] Salon Strindberg – *Hufvudstadsbladet* 14.2.1914.
- Wennervirta, Ludvig 1909: [L. W.] Syysnäyttely. II – *Suomalainen Kansa* 17.11.1909.
- Wennervirta, Ludvig 1910: [L. W.] Suomen Taiteilijain XX näyttely – *Suomalainen Kansa* 29.10.1910.
- Wennervirta, Ludvig 1911: [L. W.] Parisin taidenäyttelyt – *Suomalainen Kansa*, 6.5.1911.
- Wennervirta, Ludvig 1912: Muutamia ajatuksia nykypäivien maalaustaiteesta – *Aika* 5/1912, 318–322.
- Wennervirta, Ludvig 1914a: [L. W.] Ekspressionisti-näyttely – *Uusi Suometar* 13.2.1914.
- Wennervirta, Ludvig 1914b: [L. W.] Ekspressionistien ja kubistien taide – *Uusi Suometar* 19.2.1914.
- Wennervirta, Ludvig 1914c: [L.W.] Taideyhdistyksen keväänäyttely – *Uusi Suometar* 22.4.1914.
- Wennervirta, Ludvig 1914d: Uusi taide ja taidearvostelu – *Aika* 2/1914, 91–97.
- Wennervirta, Ludvig 1914e: Maalaustaide Balttilaisessa näyttelyssä – *Aika* 7/1914, 370–383.
- Wennervirta, Ludvig 1914f: Suomen taiteilijain näyttely – *Aika* 9/1914, 522–533.
- Wennervirta, Ludvig 1917: Suomalainen taidenäyttely Pietariin. – *Turun Sanomat* 4.4.1917.
- Wennervirta, Ludvig 1921: Maalaustaiteemme ja Hellaakosken ”Sallinen” – *Iltalehti* 20.12.1921.
- Wennervirta, Ludvig 1922a: Vaikutelmia Saksan taiteesta – *Aika* 6–8/1922, 176–183.
- Wennervirta, Ludvig 1922b: Saksalainen maalausnäyttely – *Uusi Suomi* 30.9.1922.

Kirjallisuus

- Adolphs, Volker & Hobert, Annegret (toim.) 2014: *August Macke und Franz Marc. Eine Künstlerfreundschaft*. Ostfildern: Hadje Kantz.
- Ahlstrand, Jan Torsten 1985: *GAN Gösta Adrian-Nilsson. Modernistpionjären från Lund 1884–1920*. Lund: Bokförlaget Signum.
- Ahlstrand, Jan Torsten 2012: Berlin and the Swedish Avant-Garde – GAN, Nell Walden, Viking Eggeling, Axel Olson and Bengt Österblom. Teoksessa van den Berg, Hubert & Hautamäki, Irmeli & Hjartarson, Benedikt & Jelsbak, Torben & Schönström, Rikard & Stounbjerg, Per & Ørum, Tania & Aagesen, Dorthe (toim). *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900–1925*. Amsterdam: Rodopi, 201–227.
- Albert Bloch and the Blue Rider. The Munich Years* 2014. Introduced by Frank Baron. Photographs edited by Jon Blumb. Lawrence: University of Kansas Union.

- Antellin kokoelmat* 1975: I. Maalaukset ja veistokset. Helsinki: Ateneumin taidemuseo.
- Anttonen, Erkki 1997: Edvard Richter. Teoksessa Vihanta, Ulla & Paloposki, Leena (toim.) *Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekriittikkiä*. Helsinki: Valtion taidemuseo, 83–101.
- Anttonen, Erkki (toim.) 2004: *Salon Strindberg. Helsingiläisen taidegallerian vaiheita*. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Avantgarde 1900–1930. Tšudnovskin kokoelma Pietarista* 1993. Helsinki: Ateneum.
- Autonomova, Natasja 1990: Kandinsky's Return to Moscow. Paintings and Politics. Teoksessa *Nya Perspektiv på Kandinsky / New Perspectives on Kandinsky*. Malmö: Malmö Konsthall – Sydsvenska Dagbladet, 73–84.
- Barnett, Vivian Endicott 1989: *Kandinsky och Sverige*. Stockholm: Moderna Museet.
- Baschmakoff, Natalia 2012: Avant-Garde Encounters on Karelian Bedrock (1890s–1930s). Teoksessa van den Berg, Hubert & Hautamäki, Irmeli & Hjartarson, Benedikt & Jelsbak, Torben & Schönström, Rikard & Stounbjerg, Per & Ørum, Tania & Aagesen, Dorthe (toim.). *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900–1925*. Amsterdam: Rodopi, 351–370.
- Behr, Shulamith 2020: The dynamics of gendered artistic identity and creativity in Der Blaue Reiter. Teoksessa Price, Dorothy (toim.) *German Expressionism. Der Blaue Reiter and its Legacies*. Manchester: Manchester University Press, 34–50.
- Berg, Hubert van den & Hautamäki, Irmeli & Hjartarson, Benedikt & Jelsbak, Torben & Schönström, Rikard & Stounbjerg, Per & Ørum, Tania & Aagesen, Dorthe (toim.) 2012: *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900–1925*. Amsterdam: Rodopi.
- Bilang, Karla 2020: *Herwarth Walden und die russische, weißrussische und ukrainische Avantgarde, Künstler und Schriftsteller 1910–1938*. Berlin: trafo.
- Boissel, Jessica (toim.) 1995: *Nathalie Gontcharova, Michel Larionov*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Borkhardt, Sebastian 2021: „Der Russe Kandinsky“ Zur Beteutung der russischen Herkunft Vasilij Kandinskij's für seine Rezeption in Deutschland, 1912–1945. Köln: Böhlau Verlag.
- Brauer, Fae 2017: Dealing with Cubism. Daniel-Henry Kahnweiler's Perilous Internationalism. Teoksessa Catterson, Lynn (toim.) *Dealing Art on Both Side of the Atlantic, 1880–1940*. Boston: Brill, 115–158.
- Bowlt, John E. 2008: *Moscow and St. Petersburg in Russia's Silver Age 1900–1920*. London: Thames & Hudson.
- Chagall ja Venäjän vuodet* 1997. Turku: Wäinö Aaltosen museo.
- Christenson, Göran & Ericsson, Anne-Marie & Pehrsson, Per-Jan 1989: *Baltiska utställningen 1914*. Malmö: Museers årsbok 1989. Malmö: Bokförlaget Signum.

- Daase, Heike 2000: Die Stationen der Tournee: Oslo, Helsinki, Trondheim, Göteborg. Teoksessa Hopfengart, Christine (toim.) *Der Blaue Reiter. Kunsthalle Bremen 25. März bis 12. Juni 2000*. Köln: DuMont, 79–82.
- Dmitrieva, Marina 2019: 'Distance Passes Through Me': Herwarth Walden, Modernism and the Cosmopolitan Utopia. Teoksessa Ashby, Charlotte ym. (toim.) *Imagined Cosmopolis. Internationalism and Cultural Exchange, 1870s–1920s*. Oxford: Peter Lang, 109–127.
- Drutt, Matthew (toim.) 2015: *In Search of 0,10. The Last Futurist Exhibition of Painting*. Basel: Fondation Beyeler.
- Egbert, Donald Drew 1970. *Social Radicalism and the Arts. Western Europe*. New York: Alfred A. Knopf.
- Fauchereau, Serge 1990: Pohjoisen taide etäältä nähtynä. Teoksessa *Moderismin läpimurto. Pohjoismainen maalaustaide 1910–1920*. Uudevalla: Pohjoismaiden ministerineuvosto, 13–22.
- Firmenich, Andrea 1989: *Heinrich Campendonk 1889–1957. Leben und expressionistisches Werk. Mit Werkkatalog des malerischen Oeuvres*. Recklinghausen: Bongers.
- Friedel, Helmut & Hoberg, Annegret (toim.) 2008: *Kandinsky. Das druckgrafische Werk. Complete Prints*. München: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kustbau / Wieland Verlag.
- Futurismus in Russland 2000*. Wuppertal: Von der Heydt-Museum / Palace Editions.
- Fäthke, Bernd 2001. *Marianne Werefkin*. München: Hirmer Verlag.
- Gee, Malcolm 1981. *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting. Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930*. New York: Garland Publishing, Inc.
- Gough, Maria 2003: Futurist Museology. – MODERNISM/modernity, Vol 10, Number 2 (April 2003), 327–348.
- Hautamäki, Irmeli & Piippo, Laura & Sederholm, Helena (toim.) 2021: *Avantgarde Suomessa*. Helsinki: SKS.
- Heller, Reinhold 1997. *Gabriele Münter. The Years of Expression 1903–1920*. Munich: Prestel.
- Hellman, Ben 2002: "Mnogo! Mnogoo! Mnogoo!" Suomalainen taidenäyttely Petrogradissa 1917. – *Idäntutkimus* 4/2002, 27–40.
- Henze, Wolfgang 2002: *Die Plastik Ernst Ludwig Kirchners. Monografie mit Werkverzeichnis*. Bern: Verlag Galerie Henze & Ketterer.
- Hjelm, Camilla 2009: *Modernismens förespråkare. Gösta Stenman och hans konstsalong*. Helsingfors: Statens konstmuseum / Centralarkivet för bildkonst.
- Hoberg, Annegret & Adams, Henry (toim.) 1997: *Albert Bloch. Ein amerikanischer Blauer Reiter*. München: Prestel.
- Hoberg, Annegret & Fiedel, Helmut (toim.) 1992: *Gabriele Münter 1877–1962. Retrospektive*. München: Prestel.
- Hoberg, Annegret & Fiedel, Helmut (toim.) 1999: *Der Blaue Reiter und das Neue Bild*. München: Prestel.

- Hobert, Annegret 2021: Is All Art Created Equal? The Blue Rider and Widening Horizons. Teoksessa Mühling, Matthias & Hobert, Annegret & Straetmans, Anna (toim.) *Group Dynamic. The Blue Reider*. Berlin: Hadje Cantz, 25–79.
- Hopfengart, Christine (toim.) 2000: *Der Blaue Reiter. Kunsthalle Bremen 25. März bis 12. Juni 2000*. Köln: DuMont.
- Howard, Jeremy 1992: *The Union of Youth. An artists' society of the Russian avant-garde*. Manchester: Manchester University Press.
- Huttunen, Tomi (toim.) 2014: *Venäläisen avantgarden manifestit*. Helsinki: Poesia.
- Huusko, Timo 1996: Sanomista taidehistorian lehdille – 1910-luvun taidekriiikin merkityksenanto ja taidehistorialliset uudelleentulkinnat. Teoksessa *Taidehistoriallisia tutkimuksia 17*. Helsinki: Taidehistorian seura, 103–110.
- Huusko, Timo 2007: *Maalauksellisuus ja tunne. Modernistiset tulkinnat kuvataidekriitikissä 1908–1924*. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Huusko, Timo 2018: Suomalaisen tarinan saksalais-venäläinen säie: Tyko Sallisen kansankuva ja primitivismi. – *Tahiti* 3/2018. <https://doi.org/10.23995/tht.77449>
- Kalaušin, Boris 1994 = *Калаушин, Борис 1994: Кулбин. Книга первая. Альманах "Аполлон", Том 1, книга 1*. Санкт-Петербург: Аполлон.
- Kalaušin, Boris 1995 = *Калаушин, Борис 1995: Кулбин. Книга вторая. Альманах "Аполлон", Том 1, книга 2*. Санкт-Петербург: Аполлон.
- Kallio, Rakel 1987: Taidekriitikki ja sukupuoli-ideologia. Teoksessa *Taidehistoriallisia tutkimuksia 10*. Helsinki: Taidehistorian seura, 233–249.
- Kallio, Rakel 1991: Taiteen henkisyyttä tavoittamassa. Ekspressionismin tulkintaa suomalaisessa 1910-luvun taidekriitikissä. Teoksessa *Taidehistoriallisia tutkimuksia 12*. Helsinki: Taidehistorian seura, 67–89.
- Kallio, Rakel 1997: Retoriikan ruusuihin kätketty nyrkki. Onni Okkonen kuvataidekriitikkona. Teoksessa Vihanta, Ulla & Paloposki, Leena (toim.) *Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekriitikkiä*. Helsinki: Valtion taidemuseo, 57–81.
- Kamensky, Aleksandr 1989: *Chagall. The Russian Years 1907–1922*. New York: Rizzoli.
- Kovtun, E. F. 1988 = *Ковтун, Е. Ф. 1988: Павел Николаевич Филонов. Живопись, Графика, из собрания Государственно Русского музея*. Ленинград: «Аврора».
- Kovtun, E. F. 2014 = *Ковтун, Е. Ф. 2014: Русская футуристическая книга*. Москва: РИП-холдинг.
- Konttinen, Riitta 2000: *Suomalaisia naistaiteilijoita 1880-luvulta*. Kolmas painos. Helsinki: Otava.
- Konttinen, Riitta 2015: *Elämänvirrassa. Alvar ja Ragni Cawén*. Helsinki: Siltala.
- Konttinen, Riitta 2017: *Täältä tullaan! Naistaiteilijat modernin murroksessa*. Helsinki: Siltala.

- Kuparinen, Eero 1999: *Alexandriasta Auschwitziin. Antisemitismin pitkä historia*. Jyväskylä: Atena.
- Kuparinen, Eero 2007: Saksan rappiotaide ja avantgardismi. Teoksessa Härmänmaa, Marja & Mattila, Markku (toim.) *Anarkismi, avantgarde, terrorismi. Muutamia strategioita järjestyksen sotkemiseksi*. Helsinki: Gaudeamus, 153–183.
- Levanto, Yrjänä 1997: Kriitikon ristiretki. Ludvig Wennervirran ideologinen taidekriittikki. Teoksessa Vihanta, Ulla & Paloposki, Leena (toim.) *Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekriittikkiä*. Helsinki: Valtion taidemuseo, 29–55.
- Malycheva, Tanja & Wünsche, Isabel (toim.) 2017: *Marianne Werefkin and the Women Artists in Her Circle*. Leiden: Brill Rodopi.
- Mehtonen, Päivi 2007: Manifestien poetiikkaa ja retoriikkaa. Teoksessa Kattajamäki, Sakari & Veivo, Harri (toim.) *Kirjallisuuden avantgarde ja keellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 43–65.
- Mehtonen, Päivi 2022: *Abstraktin kirjallisuuden loisto ja kurjuus*. Helsinki: Poesia.
- Mestariteoksia Guggenheimin museosta* 1994. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Meyer, Franz 1961: *Marc Chagall. Leben und Werk*. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg.
- Mühling, Matthias & Hobert, Annegret & Straetmans, Anna (toim.) 2021: *Group Dynamic. The Blue Reider*. Berlin: Hadje Cantz.
- Nyström, Samu 2013: *Poikkeusajan kaupunkielämäkerta. Helsinki ja helsinkiläiset maailmansodassa 1914–1918*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Olga Rozanova* 1992. Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo.
- Palin, Tutta 2006: Näkymättömät naiset 1904–36 eli mitä dukaattipalkinnot kertovat taitelijanaisten arvostuksesta. Teoksessa Kallio, Rakel (toim.) *Dukaatti. Suomen Taideyhdistys 1846–2006*. Helsinki: WSOY, 128–139.
- Palin, Tutta 2020: Taalainhevonen, viinakoira ja maatuska. Maailma ikkunalaudalla modernissa maalauksessa. Teoksessa *Taidehistoriallisia tutkimuksia 51*. Helsinki: Taidehistorian seura, 28–43.
- Petr Mituritš 2018 = *Петр Митурич 1887–1956. Графика, живопись, проекты* 2018. Москва: Три квадрата.
- Petrova, Evgenia 1997: [otsikoimaton johdantoartikkeli]. Teoksessa *Chagall ja Venäjän vuodet*. Turku: Wäinö Aaltosen museo, 5–11; 75–85; 116–124.
- Pinta ja syvyys* 2001: *Pinta ja syvyys. Varhainen modernismi Suomessa 1890–1920*. Helsinki: Ateneumin taidemuseo.
- Pionery suprematizma* 2019 = *Пионеры супрематизма. Проект «Вербовка-100»*. Каталог коллекции 2019. Москва: Северный паломник.
- Polyakov, V. 2013: Natalia Goncharova's German Contacts. Teoksessa *Natalia Goncharova. Between East and West*. Moscow: Tretjakov Gallery, 40–51.
- Post, Christiane 2012: *Künstlermuseen. Die russische Avantgarde und ihre Museen für Moderne Kunst*. Berlin: Reimer.

- Rakitin, V. I. & Sarabjanov, A. D. 2013–2014 = Ракитин, В. И. & Сарабьянов, А. Д. 2013–2014: *Энциклопедия Русского Авангарда I–III*. Moskva: RA – Global Expert & Service Team.
- Reitala, Aimo 1979: Ystävyyttä politiikan varjossa. – *Taide* 6/1979, 4–11.
- Reitala, Aimo 1998: Mir Iskusstva ja suomalaiset taiteilijat. Teoksessa *Mir Iskusstva – Taiteen maailma*. Helsinki: Ateneum, 216–237.
- Rijn, Maaike van 2013: *Bildende Künstlerinnen im Berliner „Sturm“ der 1910er Jahre*. Dissertation, Eberhard Karls Universität, Tübingen.
- Roethel, Hans & Benjamin, Jean K. 1982: *Kandinsky. Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings. Volume One 1900–1915*. London: Sotheby Publications.
- Sadik-Ogli, Nikolai 2012: Finland and Futurism. – *International Yearbook of Futurism Studies*, Vol 2, Issue 1 (June 2012), 335–377.
- Salmela-Hasán, Katriina 1993: Pietari–Helsinki, meno–paluu. Teoksessa *Marc Chagall. Retretti 25.5.–29.8.1993*. Punkaharju: Retretti, 66–77.
- Sarabjanov, Dmitri 2007 = Сарабьянов, Дмитрий 2007: Иван Пуни. Серия «Художники русской эмиграции»*. Moskva: Искусство–XXI век.
- Sarajas-Korte, Salme 1969: Kubismi – radikalismia vai klassismia. Kubismin käsityksestä Suomessa 1910-luvulla. – *Ateneumin taidemuseo Museojulkaisu*, 14. vuosikerta, 2–16.
- Sarajas-Korte, Salme 1970: Kandinsky ja Suomi I. 1906–1914. – *Ateneumin taidemuseo Museojulkaisu*, 15. vuosikerta, 2–14.
- Sarajas-Korte, Salme 1971: Kandinsky ja Suomi II (1916). – *Ateneumin taidemuseo Museojulkaisu*, 16. vuosikerta, 2–6.
- Sarajas-Korte, Salme 1974: Ivan Puni. – *Taide* 2/1974, 22–24.
- Severjuhin, Dmitri 2008 = Северюхин, Дмитрий 2008: *Старый художественный Петербург. Рынок и самоорганизация художников от начала XVIII века до 1932 года*. Санкт-Петербург: Издательский дом «МирП».
- Shatskikh, Alexandra 2012: *Black Square. Malevich and the Origin of Suprematism*. New Haven: Yale University Press.
- Schreck, Hanna-Reetta 2021: Ellen Thesleff – nainen avantgardistina. Teoksessa Hautamäki, Irmeli & Piippo, Laura & Sederholm, Helena (toim.) *Avantgarde Suomessa*. Helsinki: SKS, 43–60.
- Sinisalo, Soili 1993: Suomalaisista, venäläisistä, avantgardesta. Teoksessa *Avantgarde 1900–1930. Tšudnovskin kokoelma Pietarista*. Helsinki: Valtion taidemuseo / Suomen taiteen museo Ateneum, 58–67.
- Siukenen, Jyrki 2003: Illallinen maailmanlopun ravintolassa. – *Taide* 6/2003, 26–29.
- Siukenen, Jyrki 2010: Jotain lainattua, jotain saatua. Teoksessa Jyrkkiö, Teijamari & Liukkonen, Eija (toim.) *Kokoelmalla on tekijänsä! Ateneumin kokoelmatoiminnan vaikuttavuus*. Helsinki: Valtion taidemuseo, 97–105.
- Siukenen, Jyrki 2021: *Minä, marxilainen taiteilija. Kävelyretki sinne ja takaisin eli keskustelu muodosta*. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.

- Sjöholm Skrubbe, Jessica 2022: *Nell Walden, Der Sturm, and the Collaborative Cultures of Modern Art*. New York: Routledge.
- Soini, E. G. 2009 = Соини, Е. Г. 2009: *Финляндия в литературном и художественном наследии русского авангарда*. Москва: Наука.
- Sonn, Richard D. 2022: *Modernist Diaspora. Immigrant Jewish Artists in Paris 1900–1945*. London: Bloomsbury.
- Stationen der Moderne* 1988. *Stationen der Moderne. Die bedeutendsten Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*. Berlin: Berlinische Galerie.
- Talvio, Tuukka 1993: *H. F. Antell ja Antellin valtuuskunta*. Helsinki: Museo-virasto.
- Terjohina, Vera 2002 = Терёхина, Вера 2002: *Ольга Розанова. «Лефанта чиол...»*. Москва: Издательство «РА».
- Tillberg, Margareta 2012: *Kandinsky in Sweden – Malmö 1914 and Stockholm 1916*. Teoksessa van den Berg, Hubert & Hautamäki, Irmeli & Hjartarson, Benedikt & Jelsbak, Torben & Schönström, Rikard & Stounbjerg, Per & Ørum, Tania & Aagesen, Dorthe (toim.). *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900–1925*. Amsterdam: Rodopi, 325–335.
- Valavuori, O. 1963: Kandinski. – *Taide* 3/1963, 122–127.
- Valkonen, Olli 1973: *Maalaustaiteen murros Suomessa 1908–1914. Uudet suuntaukset maalaustaiteessa, taidearvostelussa ja taidekirjoittelussa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Valkonen, Olli 1993: Chagallin paikka. – *Taide* 4/1993, 54–56.
- Valkonen, Olli 1998: Wassily Kandinskyn varhaiset kosketukset Suomeen. Teoksessa *Kandinsky*. Punkaharju: Taidekeskus Retretti, 38–52.
- Vihanta, Ulla 2004: Der Blaue Reiter -ryhmän näyttely 14.2.–9.3.1914. Teoksessa Anttonen, Erkki (toim.) *Salon Strindberg. Helsinkiläisen taidegallerian vaiheita*. Helsinki: Valtion taidemuseo, 26–27.
- Walden, Nell & Scheyer, Lothar (toim.) 1954: *DER STURM. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis*. Baden-Baden: Woldemar Klein Verlag.
- Washton Long, Rose-Carol 2020: Is Der Blaue Reiter relevant for the twenty-first century? A discussion of anarchism, art and politics. Teoksessa Price, Dorothy (toim.) *German Expressionism. Der Blaue Reiter and its Legacies*. Manchester: Manchester University Press, 15–33.
- Weiss, Peg 1979: *Kandinsky in Munich. The Formative Jugendstil Years*. Princeton: Princeton University Press.
- Westheider, Ortrud 2000: Die Tournee der ersten Ausstellung des *Blauen Reiters*. Teoksessa Hopfengart, Christine (toim.) *Der Blaue Reiter. Kunsthalle Bremen 25. März bis 12. Juni 2000*. Köln: DuMont, 49–54.
- Wünsche, Isabel 2018: Expressionist Networks in the Russian Empire, Soviet Russia, and the Soviet Union. Teoksessa Wünsche, Isabel (toim.) *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*. New York: Routledge, 113–133.

- Zeitler, Sebastian 2015: *Form as Revolt. Carl Einstein and the Ground of Modern Art*. Ithaca: Cornell University Press.
- Zieglgänsberger, Roman & Hobert, Annegret & Mühling, Matthias (toim.)
2019: *Lebensmenschen – Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin*. München: Prestel.
- 0,10. *Iwan Puni* 2003. Basel: Museum Jean Tinguely.

Abstract

Humbuggery and madness. The reception of new art in the 1910s in Finland

If the artworld is a battlefield of meanings, the fortunes of discourse did not favour avant-garde art in Finland in the 1910s. The latest trends, introduced by German and Russian artists in three pioneering exhibitions in Helsinki in 1914 and 1916, were dismissed by the Finnish press as foolish and unworthy. This book researches the contemporary reactions and contents of these exhibitions. The works shown in Helsinki included masterpieces from artists such as Chagall, Jawlensky, Kandinsky, Marc, Münter and Rozanova. Today these works can be found in the collections of leading museums in Europe, Russia and the USA. From the Finnish perspective, the turndown in the 1910s proved effective and irreversible. Never again have the local collections had similar opportunities to make a purchase. The rejection of radical international developments and emphasis on narrow nationalistic views left Finnish art lagging behind. This trend was already apparent in 1917 in St. Petersburg, where the Finnish artists were celebrated but their paintings deemed sombre and superannuated.

Summary

Humbuggery and madness. The reception of new art in the 1910s in Finland

In the years 1914 and 1916, Salon Strindberg in Helsinki mounted three exhibitions of the latest international art. Many of the exhibitors, such as Marc Chagall, Natalia Goncharova, Alexej Jawlensky, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Franz Marc, Gabriele Münter, Ivan Puni and Olga Rozanova have subsequently become household names in 20th-century modernism. This book is the first comprehensive study on the background and public reaction to these exhibitions.

In Finland, as in other countries, the immediate response to avant-garde art proved negative. The ridicule faced by cubism and futurism in Paris, Berlin and St. Petersburg recurred and was echoed by the Finnish press. Opposing the new transnational trends, seen as a radically leftist and unwelcome influence, the Finnish critics either favoured neo-impressionistic approaches or, accepting local expressionism, supported 'genuine art' based on national traditions. At the turn of the century the nationalistic agenda, as expressed in the Kalevala inspired art of Akseli Gallen-Kallela, had indeed been well received in international exhibitions. By 1914, however, the sparsely populated agrarian country lacked fresh artistic connections to the vibrant metropolises. Finland, still a Grand Duchy of the Russian Empire, was politically oppressed and attempts at Russification had effectively cooled the cultural contacts with St. Petersburg where new art was now flourishing. Meanwhile many of the young Finnish artists who made study trips to Paris came from the lower social orders and had no knowledge of French. They also consistently avoided all extreme directions, especially those represented by Matisse and Picasso.

The first collection to test the Finnish intellectual and artistic climate was the touring exhibition of *Der Blaue Reiter* (14.2.–9.3.1914), assembled by Der Sturm in Berlin. Of the sixteen artists, some of them members of *Die Brücke*, only Kandinsky's name was familiar to Finnish critics, owing to his book *Über das Geistige in der*

Kunst (1911). The exhibition was said to include “cubists, futurists and expressionists”, which caused some confusion, especially since the -isms were new and none of the artists travelled to Finland to introduce themselves. As a result, the local press labelled Kandinsky a futurist. Since artists like Goncharova, Erich Heckel and Max Pechstein were only represented by one work each it was not easy to form a conception of the different directions.

The groups of works receiving most attention in the reviews were those by Kandinsky and Heinrich Campendonk. The harshest criticism was levelled at the latter, whose paintings were dubbed “stupid”, “sick”, “ugly”, and, according to the critic Heikki Tandefelt, exemplifying typical “Jew cubism”. Kandinsky’s works, which included the large abstractions *Composition 5* and *Improvisation 28*, fared slightly better and in some cases his sensitivity to colour was appreciated. The overall effect of Kandinsky’s nonfigurative art, however, was beyond the pale. Positive feedback was usually accorded to Albert Bloch, while Franz Marc’s joyful *Yellow Cow* mostly remained an object of ridicule. All the works by women – Münter, for example, had exhibited seven paintings and Marianne von Werefkin three – were ignored in the reviews. The gallerist, the Swedish entrepreneur Sven Strindberg, managed to sell over 800 tickets but none of the works. The exhibition moved on to Trondheim and Gothenburg where the reception was even worse than in Helsinki. These were to remain the last stations of *Der Blaue Reiter*.

The second exhibition two years later was an initiative of the St. Petersburg gallerist Nadezhda Dobytschina. She wrote to Sven Strindberg in January 1916 asking him to quickly confirm the dates for the coming Russian show. In her gallery Dobytschina had just opened something that has been listed among the ten most important exhibitions of the 20th century, *The Last Futurist Exhibition of Painting 0,10 (Zero-Ten)*, where Malevich first showed his iconic *Black Square*. Strindberg, however, was already moving back from Helsinki to Sweden and was slow to respond. The collection that finally arrived in his Salon four months later (20.5.–21.6.1916) was not the radical *0.10* but included works from some of the same artists, such as Nathan Altman, Xenia Boguslavskaya, Ivan Puni and Olga Rozanova. Kandinsky was also listed but because of the war his paintings were

stuck in Germany and Sweden. Dobytschina could only send some of his old prints to Helsinki. The main stage was offered to the 28-year-old Marc Chagall, who showed no less than thirty-six works.

Somewhat surprisingly, Chagall's paintings on Jewish themes came in for no antisemitic onslaught from the critic Tandefelt (although he continued to expound on Campendonk's "Jew cubism") and the overall reception was more favourable than it had been two years earlier. This time the bone of contention was the "Russian colours", said to be unpleasant and jarring to Western eyes, yet only Puni's collage paintings were singled out as rubbish. As in 1914, this time, too, many artists were passed over in silence, among them Aleksandra Ekster and Nikolai Kulbin. Alongside Chagall, who was referred to as "a talented beginner", the positive comments concerned the young painter Valentina Khodasevich. The *Russian Art Exhibition*, as it was called, also differed from *Der Blaue Reiter* in that some works were actually sold. Helsinki had a community of Russian merchants and officials whose members most likely acquired the five romantic wood engravings by Kandinsky, three works by Hodasevich and an embroidered pillow by Boguslavskaya. The only work sold and known to have remained in Helsinki is a painting by Chagall, bought by the industrialist August Keirkner whose wealth had been vastly increased through wartime orders from the Russian military. His widow later donated the work to the Finnish National Gallery.

Kandinsky's third appearance in Helsinki within two years took place the following autumn (9.9.–21.10.1916). This time the collaborator was the Gummesson art gallery in Stockholm, where Kandinsky had shown his works in February that year. By now Sven Strindberg had left Finland and his gallery was under new management, an arrangement which complicated communication and left Kandinsky in Moscow uncertain about which works were on display in Helsinki. The solo exhibition with seventeen paintings, among them the grand *Composition 6* from 1913, sold only 200 tickets. Reviews, however, were more balanced than before. Finnish critics closely monitored the Stockholm quality daily *Dagens Nyheter*, which had published an interview with Kandinsky and confirmed his status as a leading artist. Even so, it was difficult for the Finns to accept Kandinsky's abstract "colour music" as legitimate progressive

art. Instead, comparisons were made to prehistoric cave paintings, asking whether there was any reason for a modern man to regress as much as Kandinsky had done.

From the two previous exhibitions the Ateneum Art Museum (today the Finnish National Gallery) had bought nothing. By late 1916 Kandinsky's growing international reputation could not be ignored, however, and this time there was a genuine effort to achieve a purchase. The artist even promised to reduce the price for the museum by 25 per cent. The plan failed thanks to one man, the architect and art critic Sigurd Frosterus, who opposed Kandinsky's approach to colours and promoted instead dogmatic neo-impressionism. The decision to reject Kandinsky's painting has proved final; never since has the museum had the means to buy his art. The collection of the Finnish National Gallery lacks not only works by Kandinsky but also those by numerous other artists presented in Helsinki in 1914 and 1916, such as Ekster, Goncharova, Jawlensky, Kirchner, Macke, Marc, Münter, Puni and Rozanova. Almost half of the works exhibited in Helsinki can be still identified and many of them can be seen today in art museums in Europe, the USA and Russia. Some paintings, such as Chagall's *Birthday* (MoMA) and Marc's *Yellow Cow* (Guggenheim), now belong to the popular category. Since the 1990s, a number of works have also revisited Finland, needless to say, this time without any doubts about their quality.

As a comparison to the reception of the foreign exhibitions of 1914 and 1916, this book makes a further excursion into the Finnish art exhibition at Nadezhda Dobytschina's gallery in St. Petersburg (Petrograd) in April 1917. The recent February Revolution with the abdication of Tsar Nicholas II meant that spirits were high. At the opening and at the ensuing bibulous dinner party the Finns were met by the top rank of Russian Futurists, including Vladimir Mayakovsky, David Burljuk, Roman Jakobson, Osip Brik and Ilya Zdanevich. No contacts were established, however, although Burljuk, who had participated in the *Der Blaue Reiter* exhibition of 1914, now wished to mount a Futurist exhibition in Helsinki. The language barrier and the difference in mentality proved insuperable. In the Russian reviews that followed, the Finnish exhibition was deemed dull and grey, lacking the Old Masters and out of touch with the latest developments. All

further plans for artistic exchange were soon dropped as the political situation underwent rapid changes. Namely, on the opening evening of the Finnish exhibition, a refugee by the name of V. I. Lenin arrived at the Finland Station in St. Petersburg. Osip Brik had left the dinner party to see the man for himself. Joining his Futurist friends later in the evening Brik had made a comment: "He seems to be crazy, but he's very convincing."

Given the small population and even smaller art market it is hardly surprising that the Finnish critics of the 1910s were apathetic towards foreign art of a new type. The same rejection was also familiar to Finnish artists. There were no young radicals eager to forge new paths, least of all towards colourful abstraction. On the contrary, in 1919 the leading expressionist painter Tyko Sallinen boldly claimed that in Finland the experimental modernism of Picasso and Kandinsky was a phase long since passed. The new art had indeed passed Finland by. It had knocked on the door but there was no-one at home.

Henkilöhakemisto

A

Adrian-Nilsson, Gösta 26
Ahmatova, Anna 110n, 153
Alanco, Uno 16n, 18n, 51, 118
Altman, Natan 62, 68, 70, 72, 115,
136, 137, 139, 146, 153
Apollinaire, Guillaume 22, 95
Archipenko, Aleksandr 126, 131
Aristoteles 39

B

Bell, Clive 127
Benois, Aledsandr 65, 118
Bloch, Albert 27, 35, 40, 45, 48,
54–55, 141, 153
Boccioni, Umberto 16
Boguslavskaja, Ksenija 64, 66, 68, 72,
80, 91, 136, 146, 153, 160
Boronalı, Joachim-Raphaël 14
Braque, George 88, 134, 155
Breško-Breškovskaja, Jekaterina 114,
117
Brik, Osip 115, 116, 117
Brummer-Korvenkontio, Arttu 75,
107, 153
Bruni, Lev 69, 146, 154, 159
Bunin, Ivan 115, 116
Burljuk, David 18, 27, 47, 50, 115,
117, 123, 124, 128, 141, 154
Burljuk, Vladimir 18, 27, 28, 30,
42–43, 47, 51, 142, 154

C

Campendonk, Heinrich 27, 31, 35–39,
40, 45, 47, 49–50, 51, 54, 55, 57,
61, 82–84, 90, 137, 142, 154
Carra, Carlo 16
Carrière, Eugène 120
Cawén, Alvar 23, 30, 112, 118, 119
Cézanne, Paul 34, 43, 132
Chagall, Marc 10, 12, 15, 68, 71, 72,
73–74, 80–81, 88, 94, 124, 125,
126, 127, 130, 131, 132, 133,
136, 137, 139, 140, 149–150,
155, 161

Collin, Marcus 57, 59, 118, 123
Courbet, Gustave 35

D

Dahl, Hjalmar 124
Delaunay, Robert 27
Delaunay, Sonia [Terk, Sonia] 91, 155
Diktonius, Elmer 129
Djagilev, Sergei 22, 156
Dobytsina, Nadežda 62–64, 68, 71,
80, 110–111, 113, 114n, 118,
137, 139, 155
Döblin, Alfred 25

E

Edelfelt, Albert 120
Einstein, Carl 95, 106n, 127, 128
Ekelund, Ragnar 130
Ekster, Aleksandra 72, 91, 132, 136,
151, 155, 160
Enckell, Magnus 22, 96, 112, 113, 120
Engberg, Gabriel 118
Epstein, Elisabeth 27, 31, 32–33, 89,
91, 142, 155–156

F

Figner, Vera 114
Filonov, Pavel 18n, 124
Finch, A. W. 112
Frosterus, Sigurd 96, 105–106, 134,
156, 160
Fry, Roger 127

G

Gadelius, Bror 104
Gallen-Kallela, Akseli 22, 29n, 112,
113, 114, 115, 120
Gauguin, Paul 132
Gleizes, Albert 13, 86, 97
Gogh, Vincent van 103, 132
Gontšarova, Natalia 18, 27, 31, 55, 87,
89, 90, 124, 135, 139, 142, 156
Gorki, Maksim 114, 115, 116, 119
Gourmont, Remy de 35
Grištšenko, Aleksei 68, 72, 156

Guggenheim, Solomon R. 138
Gummesson, Carl 99, 100

H

Haartman, Axel 13, 72, 94, 106, 107,
118, 156
Halonen, Pekka 61
Heckel, Erich 27, 29n, 31, 52, 55, 89,
125n, 139, 142, 157
Hellaakoski, Aaro 45n, 122, 123
Hellman, Ben 120
Hintze, Bertel 126–127
Hlebnikov, Velimir 154, 159
Hodasevitš, Valentina 72, 76, 80, 94,
148, 157
Hodasevitš, Vladislav 94
Hällfors, Greta 130

J

Jakobson, Roman 115, 116, 117
Jawlensky, Aleksej von 27, 40, 41,
47, 50, 58–59, 125, 139, 140,
142, 143, 155, 157, 162
Järnefelt, Eero 112, 115

K

Kahnweiler, Daniel-Henry 88
Kajanus, Robert 116, 121
Kallio, Rakel 40
Kandinsky, Nina 20, 135
Kandinsky, Wassily 10, 12, 14, 15,
17, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29,
31, 35, 38–39, 40, 45, 50, 54, 57,
59, 61, 63, 66–67, 68, 71, 80, 86,
90, 91, 97, 98, 99–111, 122, 123,
124, 125, 126, 127, 128, 129,
130, 131, 132–136, 138, 139, 140,
143, 146, 151–152, 153, 156,
157, 158, 159, 161, 162
Keirkner, August 80
Keirkner, Lydia 80
Kirchner, Ernst Ludwig 29, 51, 52–53,
125n, 139, 143, 158
Klee, Paul 27, 30, 31, 55, 87, 89, 143,
157, 158
Kojo, Viljo 5, 127n
Ksenofon 39
Krauss, Karl 25

Krutšonyh, Aleksei 19, 79
Kulbin, Nikolai 68, 79, 124, 147, 148,
158, 160

L

Lahdensuo, Jalmari 61
Larionov, Mihail 18, 156
Larsson, Carl 75
Lasker-Schüler, Else 25
Laurila, K. S. 15–16
Lehtonen, Joel 15
Lenin, V. I. 116–117
Lentulov, Aristarh 124
Levinson, Andrei 119, 120
Lhote, André 82, 84
Lindström, Fredrik J. 41
Lurie, Artur 72, 77, 139
Lydecken, Arvid 110, 161

M

Macke, August 27, 28, 30, 35, 55,
56–57, 139, 144, 158
Majakovski, Vladimir 115, 116, 117,
154
Malevitš, Kazimir 18, 19, 64, 80, 124,
125, 129, 155, 160
Mann, Thomas 155
Marc, Franz 24, 27, 28, 29, 30, 33,
34, 35, 40, 41, 46–47, 57, 59, 60,
123, 125n, 127, 131, 135, 137,
139, 144, 153, 156, 158, 159, 162
Markov, Vladimir 19
Mauclair, Camille 41
Matisse, Henri 21, 22, 72, 75, 97, 132,
134
Matjušin, Mihail 19
Metzinger, Jean 84, 97
Miljukov, Pavel 114
Mituritš, Pjotr 72, 77, 130, 136, 139,
148, 154, 159
Modersohn-Becker, Paula 127n
Modigliani, Amedeo 23
Moilliet, Louis 158
Munch, Edvard 132
Münter, Gabriele 25, 26, 27, 28, 31,
55, 89, 90, 91, 92–93, 99, 139,
140, 144, 151, 157, 159
Mäkelä, Juho 123

N

Nikolai II 112

O

Okkonen, Onni 96, 98, 101–103, 107,
127, 159

Onerva, L. [Lehtinen, Hilja] 15, 104

P

Pauli, Georg 84–85

Pechstein, Max 29, 30, 31, 52, 55,
89, 125n, 139, 145, 159

Pestel, Vera 64, 91

Picasso, Pablo 10n, 38n, 72, 88, 123,
124, 126n, 132, 155

Pissarro, Camille 86

Popova, Ljubov 64, 91

Pumpjanski, Lev 119, 120

Puni, Ivan 23n, 64, 66, 68, 72, 75, 79,
130, 132, 136, 148, 153, 155, 160

Puvis de Chavannes, Pierre 103, 132

R

Radlow, Elsa 118

Rebay, Hilla von 137, 138

Repin, Ilja 162

Richter, Edvard 34–35, 72, 83, 89n,
94, 107–109, 160

Rissanen, Juho 30, 112, 113, 118

Rožanova, Olga 18, 64, 68, 72, 78,
124, 132, 136, 139, 140, 146,
148, 155, 160

Ruin, Hans 128–129

Ruokokoski, Jalmari 96

Russolo, Luigi 16

Rysselberghe, Theo van 134

S

Sailo, Alpo 133

Sallinen, Tyko 11, 14, 30, 96, 97, 112,
113, 120, 122, 123, 130

Sarajas-Korte, Salme 45, 54n

Schönberg, Arnold 27

Severini, Gino 13, 16, 84

Signac, Paul 86, 134

Simberg, Hugo 120

Sinisalo, Soili 119n, 129, 130

Sipilä, Sulho 130

Šklovski, Viktor 79, 95, 97, 128

Stenman, Gösta 10n, 18n, 113n, 117

Strengell, Gustaf 96, 112, 116, 134,
160

Strindberg, August 147, 160

Strindberg, Sven 20, 21, 26, 61, 63,
64, 100, 110, 160–161

Stuck, Franz von 44

Survage, Léopold 22–23

T

Takanen, Johannes 44

Tandefelt, Heikki 22, 35, 38, 40, 44,
50, 57n, 71, 82–85, 88, 89, 97,
161Tandefelt, Signe 37–39, 44, 89,
95–96, 104–105, 161Tatlin, Vladimir 18, 64, 124, 154, 155,
157, 159

Thesleff, Ellen 91, 100, 101, 118

Thiis, Jens 38n, 44

Tšudnovski, Abram 137

Tyrsa, Nikolai 161

U

Udaltšova, Nadežda 64

V

Vallgren, Ville 112, 113, 114, 115, 117

W

Walden, Herwarth 17, 24–25, 26, 29,
63, 91, 138, 156, 161, 162Walden, Nell 13, 26, 91, 137, 138,
161–162

Walsler, Robert 25

Wennervirta, Ludvig 14, 40, 41, 43,
85, 96, 98, 100–101, 104–105,
122, 123, 125, 126n, 134, 162Werefkin, Marianne von 27, 55, 89,
90, 91, 145, 155, 157, 162

Wrede, Gustav 133

Wrede, Mathilda 133

Z

Zdanevič, Ilja 115, 117

Žukovskaja, T. V. 162

TIETOLIPAS

Tiivistä tietoa vuodesta 1945.

- 125 Pertti Virtaranta ym. AMERIKANSUOMI
- 126 Jyri Vuorinen ESTETIIKAN KLASSIKOITA
- 127 Ulla Piela toim. AIKANAISIA
- 128 Olli Nuutinen HETKISEN PITUUS
- 129 Seppo Knuuttila TYHMÄN KANSAN TEORIA
- 130 Jari Kupiainen ym. toim. KULTTUURINTUTKIMUS
- 131 Juha Pentikäinen ym. JOHDATUS SAAMENTUTKIMUKSEEN
- 132 Katja Hyry toim. SAIRAUS JA IHMINEN
- 133 Kaisa Häkkinen KIELITIEEEN PERUSTEET
- 134 Arvi Hurskainen & Ari Siiriäinen AFRIKAN KULTTUURIEN JUURET
- 135 Yrjö Sepänmaa TUHATJÄRVINEN
- 136 J. P. Roos ym. toim. MIEHEN ELÄMÄÄ
- 137 Markku Ihonen & Yrjö Varpio toim. HELMI SIMPUKKA JOKI
- 138 Jyri Vuorinen ESTEETTINEN TAIDEMÄÄRITELMÄ
- 139 Pirjo Lyytikäinen toim. SUBJEKTI. MINÄ. ITSE.
- 140 Kimmo Katajala toim. MANAAJISTA MAALAISATELIINI
- 141 Anja Tuomisto & Heli Uusikylä toim. KUVA, TEKSTI JA KULTTUURINEN NÄKEMINEN
- 142 Pam Morris FEMINISMI JA KIRJALLISUUS
- 143 Leena Suurpää ym. toim. NÄIN NUORET
- 144 Yrjö Sepänmaa KUUKÄVELYLLÄ
- 145 Pirjo Lyytikäinen ym. toim. KATSOMUKSEN IHANUUS
- 146 Eeva-Liisa Kinnunen ym. toim. VITSISTÄ VIDEOON
- 147 Kaisa Häkkinen SUOMALAISTEN ESIHISTORIA KIELITIEEEN VALOSSA
- 148 Tero Norkola ym. toim. SIVUPOLKUJA
- 149 Jyri Vuorinen TAIDETEOS MERKKINÄ
- 150 Lasse Koskela & Lea Rojola LUKIJAN ABC-KIRJA
- 151 Pertti Karkama ym. toim. ÄLYMYSTÖN JÄLJILLÄ
- 152 Katariina Eskola toim. ELÄMYSTEN JÄLJILLÄ
- 153 Pirjo Lyytikäinen toim. DEKADENSSI
- 154 Vesa Heikkinen ym. toim. TUPPISUINEN MIES
- 155 Bo Lönnqvist ym. toim. KULTTUURIN MUUTTUVAT KASVOT
- 156 Sari Näre toim. TUNTEIDEN SOSIOLOGIAA I
- 157 Sari Näre toim. TUNTEIDEN SOSIOLOGIAA II
- 158 Jyrki Pöysä & Anna-Leena Siikala toim. AMOR, GENUS & FAMILIA
- 159 Tuija Laine toim. VIERASKIELINEN KIRJALLISUUS SUOMESSA RUOTSIN VALLAN AIKANA
- 160 Lea Laitinen & Lea Rojola toim. SANAN VOIMA
- 161 Pertti Karkama KULTTUURI JA DEMOKRATIA
- 162 Teppo Korhonen TEKNIKKAA, TAIDETTA JA TAIKAUSKOA
- 163 Päivikki Suojanen USKONTOTIEEEN PORTAILLA
- 164 Irja Seurujärvi-Kari toim. BEAIVVI MÁNÁT
- 165 Matti Kampainen AJAT MUUTTUVAT

- 166 Pertti Lassila RUNOILIJA JA RUMPALI
- 167 Timo Joutsivuo ym. toim. RENESSANSSIN TIEDE
- 168 Juhani Niemi KIRJALLINEN ELÄMÄ
- 169 Iiro Kajanto LATINA, KREIKKA JA KLASSINEN HUMANISMI SUOMESSA
- 170 Juha Pentikäinen toim. Lars Levi Laestadius LAPPALAISTEN
MYTOLOGIAN KATKELMIA
- 171 Jyri Vuorinen AITOJA JA ALUEITA
- 172 Pekka Pesonen toim. VENÄLÄINEN FORMALISMI
- 173 Johanna Ruusuvoori ym. toim. INSTITUTIONAALINEN VUOROVAIKUTUS
- 174 Outi Alanko & Tiina Käkelä-Pumala toim.
KIRJALLISUUDENTUTKIMUKSEN PERUSKÄSITTEITÄ
- 175 Kari Immonen & Maarit Leskelä-Kärki toim. KULTTUURIHISTORIA
- 176 Marjatta Rahikainen & Tarja Räisänen toim. "TYÖLLÄ EI OO KUKKAAN
RIKASTUNNA"
- 177 Jorma Kalela & Ilari Lindroos toim. JOKAPÄIVÄINEN HISTORIA
- 178 Sulevi Riukulehti ym. POLITIIKKAA LASTENKIRJOISSA
- 179 Ilmari Vesterinen & Bo Lönnqvist toim. PANDORAN LIPAS
- 180 Riho Grünthal toim. ENNEN MUINOIN
- 181 Erkki Pihkala SUOMI MAAILMANTALOUDESSA KESKIAJALTA EU-
SUOMEEN
- 182 Vesa Heikkinen toim. VIRKAPUKUINEN KIELI
- 183 Matti Kamppinen TULEVAT AJAT JA TEKNOLOGIA
- 184 Oiva Kuisma toim. SUOMALAINEN ESTETIIKKA 1900-LUVULLA
- 185 Tuomas Heikkilä & Maiju Lehmijoki-Gardner KESKIAJAN KIRKKO
- 186 Helena Saarikoski toim. TANSSI TANSSI
- 187 Sanna Aaltonen & Päivi Honkatukia TULKINTOJA TYTÖISTÄ
- 188 Jukka Sarjala MITEN TUTKIA MUSIIKIN HISTORIAA?
- 189 Marja-Liisa Honkasalo ym. toim. SAIRAS, POTILAS, OMAINEN
- 190 Hannele Jönsson-Korhola & Anna-Riitta Lindgren MONENA SUOMI
MAAILMALLA
- 191 Vesa Haapala toim. KUVIEN KEHÄSSÄ
- 192 Päivi Mehtonen POETRIA NOVA
- 193 Ilmari Vesterinen KELTAISENMEREN TAKANA
- 194 Kimmo Saaristo toim. HYVÄÄ PAHAA ROCK 'N' ROLL
- 195 Urpo Kovala & Tuija Saresma toim. KULTTIKIRJA
- 196 Sanna Talja & Sari Tuuva toim. TIETOTEKNIKKASUHTEET
- 197 Lasse Koskela & Pasi Lankinen OPAS KAUNOKIRJALLISUUDEN
LUKEMISEEN
- 198 Marjo Mela & Pirjo Mikkonen toim. SUOMI KAKKONEN
- 199 Taina Kaivola & Hannele Rikkinen NUORET YMPÄRISTÖISSÄÄN
- 200 Tom Sjöblom DRUIDIT
- 201 Maija-Leena Hänninen & Maijastina Kahlos toim. ROOMALAISTA ARKEA
JA JUHLAA
- 202 Maarit Knuutila ym. toim. SUULLA JA KIELELLÄ
- 203 Sari Katajala-Peltomaa & Raisa Maria Toivo PAHOLAINEN, NOITUUS JA
MAGIA
- 204 Riku Hämäläinen toim. POHJOIS-AMERIKAN INTIAANIUSKONNOT
- 205 Outi Fingerroos toim. USKONNON PAIKKA

- 206 Markku Haakana & Jyrki Kalliokoski toim. REFEROINTI JA MONIÄÄNISYYS
- 207 Pirjo Lyytikäinen ym. toim. LAJIT YLI RAJOJEN
- 208 Helena Saarikoski LEIKKIKENTILTÄ
- 209 Eija Timonen PERINTEESTÄ MEDIAVIRTAAN
- 210 Marja-Leena Sorjonen & Liisa Raevaara toim. ARJEN ASIOINTIA
- 211 Jaana Hallamaa ym. toim. ETIIKKAA IHMISTIETEILLE
- 212 Tuomas Martikainen toim. YLIRAJAINEN KULTTUURI
- 213 Anne Mäntynen ym. toim. GENRE – TEKSTILAJI
- 214 Outi Fingerroos ym. toim. MUISTITIETOTUTKIMUS
- 215 Tapani Lehtinen KIELEN VUOSITUHANNET
- 216 Marjo Mela & Pirjo Mikkonen SUOMI KAKKONEN JA KIRJALLISUUDEN OPETUS
- 217 Satu Grünthal & Elina Harjunen toim. NÄKÖALOJA ÄIDINKIELEEN JA KIRJALLISUUTEEN
- 218 Heikki Pihlajamäki ym. KESKIAJAN OIKEUSHISTORIA
- 219 Hanna Lappalainen & Liisa Raevaara toim. KIELI KIOSKILLA
- 220 Sara Routarinne & Tuula Uusi-Hallila NUORET KIELIKUVASSA
- 221 Terhi Ainiala ym. NIMISTÖNTUTKIMUKSEN PERUSTEET
- 222 Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki toim. ÄÄNEKÄS KEVÄT
- 223 Tuomas Martikainen ym. ISLAM SUOMESSA
- 224 Sirpa Leppänen ym. toim. KOLMAS KOTIMAINEN
- 225 Jari Niemelä TALONPOIKA TOIMESSAAN
- 226 Samuli Hägg ym. toim. NÄKÖKULMIA KERTOMUKSEN TUTKIMISEEN
- 227 Jyrki Kalliokoski & Lari Kotilainen KIELET KOHTAAVAT
- 228 Anna Idström & Sachico Sosa toim. KIELISSÄ KULTTUURIEN ÄÄNI
- 229 Vesa Heikkinen toim. KIELEN PIIRTEET JA TEKSTILAJIT
- 230 Maarit Grahn & Maunu Häyrinen toim. KULTTUURITUOTANTO
- 231 Lars Levi Laestadius LAPPALAISTEN MYTOLOGIAN KATKELMIA
- 232 Veikko Anttonen USKONTOTIETEEN MAASTOT JA KARTAT
- 233 Tuomas Martikainen & Lotta Haikkola toim. MAAHANMUUTTO JA SUKUPOLVET
- 234 Irja Seurujärvi-Kari ym. toim. SAAMENTUTKIMUS TÄNÄÄN
- 235 Maria Laakso ym. toim. TAPION TARHOISTA TURKISTARHOILLE
- 236 Siru Kainulainen ym. toim. TYÖMAANA RUNOUS
- 237 Antti Salminen ym. toim. KIRJALLISUUS JA FILOSOFIA
- 238 Aino Mälikalli & Liisa Steinby JOHDATUS KIRJALLISUUSANALYYSIIN
- 239 Kaisa Ahvenjärvi & Leena Kirstinä KIRJALLISUUDEN OPETUKSEN KÄSIKIRJA
- 240 Anna Rastas toim. KAIKILLE LAPSILLE
- 241 Anneli Kauppinen toim. OPPIMISTILANTEITA JA VUOROVAIKUTUSTA
- 242 Aino Koivisto & Elise Nykänen toim. DIALOGI KAUNOKIRJALLISUUDESSA
- 243 Outi Tuomi-Nikula ym. toim. MITÄ ON KULTTUURIPERINTÖ?
- 244 Pirjo Kristiina Virtanen ym. toim. ALKUPERÄISKANSAT TÄMÄN PÄIVÄN MAAILMASSA
- 245 Marleena Mustola toim. LASTENKIRJA. NYT
- 246 Johanna Isosävi & Hanna Lappalainen toim. SAAKO SINUTELLA VAI TÄYTYKÖ TEITITELLÄ?

- 247 Johanna Ahonen & Elina Vuola toim. USKONNON JA SUKUPUOLEN RISTEYKSIÄ
- 248 Simo Häyrynen KULTTUURIPOLITIIKAN LIIKKUVAT RAJAT
- 249 Elina Vuola toim. USKONTO JA KEHITYS
- 250 Jukka Kortti MEDIAHISTORIA
- 251 Harri Kalha toim. KUMMAT KUVAT
- 252 M. A. Castrén LUENTOJA SUOMALAISESTA MYTOLOGIASTA. Toim. ja suom. Joonas Ahola
- 253 Jari Kupiainen & Liisa Häkkinen toim. KUVATUT KULTTUURIT
- 254 Mikko Kauko & Marko Lamberg toim. NAANTALIN LUOSTARIN KIRJA
- 255 Outi Fingerroos ym. toim. YHTEISKUNTAETNOLOGIA
- 256 Anneli Sarhimaa VAIETUT JA VAIENNETUT
- 257 Terhi Utriainen ENKELEITÄ TYÖPÖYDÄLLÄ
- 258 Maunu Häyrynen & Antti Wallin toim. KULTTUURISUUNNITTELU
- 259 Pilvi Hämeenaho ym. toim. SOVELTAVA KULTTUURINTUTKIMUS
- 260 Toini Rahtu ym. toim. KIRJOITETTU VUOROVAIKUTUS
- 261 Harri Mantila ym. toim. OULU KIELIYHTEISÖNÄ
- 262 Lari Kotilainen ym. toim. KIELENOPPIMINEN LUOKAN ULKOPUOLELLA
- 263 Arja Nurmi ym. toim. KIELTEN JA KIRJALLISUUKSIEN MOSAIIKKI
- 264 Aila Viholainen ym. toim. KUVITTELU JA USKONTO
- 265 Elina Vuola toim. ELETTY USKONTO
- 266 Sulevi Riukulehto & Ari Haasio VIRTUAALINEN KOTISEUTU
- 267 Irmeli Hautamäki toim. AVANTGARDE SUOMESSA
- 268 Ulla-Maija Peltonen & Outi Hupaniittu toim. ARKISTOT JA KULTTUURIPERINTÖ
- 269 Laura Assmuth ym. toim. ARJEN TURVALLISUUS JA MUUTTOLIIKKEET
- 270 Titus Hjelm toim. USKONTO, KIELI JA YHTEISKUNTA
- 271 Maija Saviniemi toim. KALLE PÄÄTALO TUTKIJOIDEN SILMIN
- 272 Sari Kivistö & Sami Pihlström TOISTA AJATELLEN
- 273 Tapio Nykänen LAPIN IHMINEN
- 274 Outi Fingerroos ym. toim. KULTTUURIEN TUTKIMUKSEN MENETELMÄT
- 275 Tiina Mahlamäki & Minna Opas toim. UUSHENKISYYS
- 276 Asta Kihlman toim. TEKSTIN NAUTINNOSTA
- 277 Mikko Kauko PYHÄN MECHTILDIN ILMESTYKSET
- 278 Jyrki Siukonen HUMPUUKIA JA HULLUUTTA