

# KAAOKSESTA KANSALLISEEN JÄRJESTYKSEEN

---

EERO JÄRNEFELTIN MAISEMAMAALAUKSET ”SISÄISEN  
TUNTEEN” JA KANSALLISTEN MOTIIVIEN RISTIAALLOKOSSA

ANNI PITKÄNEN  
Pro gradu -tutkielma  
Taidehistoria  
Historian, kulttuurin ja taiteiden  
tutkimuksen laitos  
Humanistinen tiedekunta  
Turun yliopisto  
Toukokuu 2019

Turun yliopiston laatujajestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos/

Humanistinen tiedekunta

PITKÄNEN, ANNI: Kaaoksesta kansalliseen järjestykseen. Eero Järnefeltin

maisemamaalaukset ”sisäisen tunteen” ja kansallisten motiivien ristiaallokossa

Pro gradu -tutkielma 65 s., 3 liites.

Taidehistoria

Toukokuu 2019

---

Tutkielmassani tarkastelen Eero Järnefeltin 1800- ja 1900-luvun vaihteen maisemamaalauksia Järnefeltin oman taidekäsityksen sekä ajan kansallisuusaatteen ristivalotuksessa. Järnefeltin päiväkirjoista ja kirjeenvaihdosta ilmenevä pohdinta taiteen ja maiseman luonteesta laajentaa hänen teostensa mahdollista tulkinnan kehystä. Teosten kansallisromanttisen tulkinnan haastaminen paljastaa huojunnan taiteellisen ilmaisun mahdollisuuksien välillä pyrkimyksessä kohti vaikutteiden tasapainoista synteesiä. Tarkastelen lähemmin Järnefeltin taiteen ei-suomalaisia, ”vieraita” vaikutteita ja hänen henkilöhistoriansa kipukohtia, joita on taidepuheessa käsitelty ohimennen tai sivuutettu kokonaan.

Tutkielman teoreettinen kehys muodostuu kaaoksen, Michel de Certeau (2013) strategisen vallan ja yksilön taktiikoiden sekä Jacques Rancièren (2006) aistittavan osan käsitteistä. Näiden käsitteiden avulla pyrin hahmottamaan yhteiskunnallisten olosuhteiden merkitystä yksilön toiminnassa. de Certeau mukaan yksilö voi anastaa valtaa itselleen tarttumalla hänelle tarjoutuviin tilaisuuksiin. Aika, paikka sekä yksilön rooli yhteisössä kuitenkin rajaavat vallan anastamisen taktiikoita. Rancièren aistittavan osa määrittää ajan, paikan ja roolin merkitystä yksilön osallistumisen ja taiteellisen ilmaisun mahdollisuuksissa. Kaaoksen käsite on johdettavissa kaaosteoriasta, materian käyttäytymistä selittävästä matemaattisesta mallista, jolla on yhteys 1800- ja 1900-luvun vaihteen yhteiskunnalliseen keskusteluun. Kaaos-järjestys -käsiteparilla voidaan hahmottaa taidehistorialliselle diskurssille luonteenomaista pyrkimystä tyyliuuntien moninaisuuden järjestämiseen laajempien kokonaisuuksien alle. Keskeinen kokoava ja taidetta määrittelevä tekijä on kansallisuus, jonka luonnollisuuden kyseenalaistamisessa nojaan Benedict Andersonin (2007) kuvitellun yhteisön käsitteeseen.

Asiasanat: kansallismaisema, kansallisromantiikka, kansallissymbolit, kansallisuusaate, maisemamaalaus, nationalismi, suomalaisuus, symbolismi

# SISÄLLYS

1. JOHDANTO .....	1
Tutkimuskysymys ja rajausta.....	3
Aiempi tutkimus ja keskeisiä käsitteitä .....	5
2. KOHTI ENTROPIAA .....	16
Tieteellistyvän maailman maailmanlopun ennustukset .....	17
To see is to believe – strateginen katse ja taktiset silmäkääntötemput.....	19
Aistittavan osa .....	20
Suomalaisuuden rakentaminen ja ”kansallinen symbolismi” .....	23
3. SYMBOLISTINEN MAISEMA .....	30
Kaksoiskuva .....	30
Pyhä luonto .....	34
Matkailu avartaa näkökulmaa .....	40
4. JÄRVIMAISEMESTA KANSALLISMAISEMAKSI .....	45
Miten syksyisestä järvimaisemasta tuli kansallismaisema?.....	46
Toisinto odottaa tilaisuuttaan .....	49
Puuttuva saari silmäkääntötemppuna .....	54
5. LOPUKSI.....	57
LÄHDELUETTELO .....	62
KUVALIITE	

# 1. JOHDANTO

Maisema maalaus on ikään kuin sanaton ajatus, niin kuin musiikki. Käytännölliset ihmiset, joita toiminta vetää puoleensa, jotka ovat historiasta ja tapauksista huvitetut, eivät ymmärrä maisemaa. Maisema on haaveksiva ajatus, joka aavistaa syvyyksiä, aavistaa ijänkaikkisuutta, se on ikuisen kaipauksen taide. (Järnefelt 5.2.1898, EJA, KA.)

Eero Järnefeltin (1863–1937) taiteellisessa tuotannossa maisemalla on erityinen rooli. Järnefeltin lyyriset maisemat on tulkittu Suomen kultakauden taiteen tutkimuksessa kansallismaisemiksi, suomalaisuuden peiliksi. Tämä tulkinnallinen viitekehys vahvistaa ja normalisoi käsityksiä suomalaisuudesta. Kansallistunteen vahvistamista suomalaisen maiseman naturalistisen jäljentämisen kautta ei yksiselitteisesti voida nimetä ainoaksi Järnefeltin maisemamaalausten taustalla vaikuttaneeksi motiiviksi. Yhtäältä Järnefeltin henkilökohtaiset intressit ja toisaalta 1800- ja 1900-luvun taitteen monisyinen poliittinen ilmapiiri muodostavat ristivalotuksen, jossa Järnefeltin taiteen motiivit ovat kaikkea muuta kuin yksinkertaisia.

Suomalaisille Suomen kansallinen kulttuuri näyttäytyy itsestään selvänä ja johdonmukaisen yhtenäisenä, vaikka kansallinen yhtenäiskulttuuri on myyttistä, määrätietoisesti rakennettua fiktiota. Kansallisuutemme perusta on valettu 1800- ja 1900-luvulla. Kansallinen kulttuuri muodostuu kansallisesta kertomuksesta, alkuperän, jatkuvuuden, tradition ja ajattomuuden painottamisesta, tradition keksimisestä, perustamismyytistä sekä puhtaasta, alkuperäisestä kansasta. 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun Suomessa kansan alkuperäisyyden korostaminen ja tradition määrittäminen sekä perustamismyytti Kalevalan muodossa muodostivat kansallisen projektin ytimen. Taide valjastettiin suomalaisen identiteetin rakentamisen välineeksi. Taiteen funktio oli

näyttää kuvin, millaisia suomalaiset ovat fyysisiltä piirteiltään, miltä suomalainen luonto näyttää, sekä kuvittaa kansalliseepos Kalevala. Kansallinen projekti oli vallankäyttöä, jonka tavoitteena oli suomalaisuuden määrittelemine ja Suomen profiilin nosto muun Euroopan silmissä.

Taiteilijoihin kohdistui yhteiskunnallinen paine osallistua kansallisen kuvaston luomiseen. Kuitenkin kansallinen projekti oli useiden eriävien intressien leikkauskohta, eikä ollut yhdentekevää, minkä tahon määrittämää suomalaisuutta taiteilijat kuvittivat. Taiteilijoiden tuli harkita lähestymistapaansa paitsi suhteessa Venäjään myös Suomen sisäpolitiikkaan. Fennomaanit ja svekomaanit eivät olleet yhtä mieltä siitä, millaiselta Suomi näyttää ja mitä suomalaiseen identiteettiin kuuluu. Suomalaisten ”isänmaatunne” oli 1800-luvun alkupuoliskolla hallitsijakeskeistä, mikä ilmeni myös kuvataiteissa. Suomalaisuuden symboliksi vakiintui maisema, sillä ihmishahmoiset suomalaisuuden esitykset olisivat kilpailleet Venäjän itsevaltaisten keisarien kuvien kanssa. Valtiollinen ja kansallinen symboliikka eriytyivät toisistaan 1800-luvun kuluessa. Vuosisadan loppua kohden vapausaate sai tuulta alleen, mutta maisema hienovaraisena suomalaisuuden symbolina piti pintansa. Maisema oli turvallinen aihe sekä suhteessa Venäjään että Suomen sisäisessä poliittisessä ristiriidassa, sillä maiseman avulla voitiin välttää liian alleviivaava poliittinen symboliikka. (Reitala 1983, 33–72.)

1800-luvulla *ut pictura poesis* -ajatuksesta eli kuvan ja tekstin tiiviistä liitosta, runollisesta kuvasta, luovuttiin. Taiteen tuli sen sijaan herättää välittömiä tunteita samaan tapaan kuin musiikin. Taideteosta pidettiin siltana, joka välittää tunneilmaisun taiteilijalta katsojalle. Tunteet puolestaan miellettiin diskurssien ulkopuolisiksi, kielellisesti jäsentymättömiksi. Järnefeltille taide oli ennen kaikkea tunteiden välittäjä. Kansallisessa projektissa taiteilijoiden velvollisuus oli välittää kansallistunnetta yleisölle. Kuitenkin 1800- ja 1900-luvun taitteen tulenarassa poliittisessä ilmapiirissä ilmaisun keinot ovat olleet varsin rajalliset. Sijaa oman näkemyksen toteuttamiselle ja omien tunteiden välittämiseksi jäi hyvin vähän.

Järnefeltin mukaan taiteilijan tulee ”nojata omaan vapauden tunteeseensa ja siihen mitä hän todenperään ymmärtää.” (Järnefelt helmi-maaliskuu 1898, EJA, KA.) Poliittiset ja uskonnolliset aatteet sekä oppineisuus kavensivat Järnefeltin mukaan mahdollisuuksia sekä tuottaa että ymmärtää taidetta. Järnefelt kyseenalaistaa sivistyneisyyden itsestään

selvästi tarkoittavan taiteen ymmärtämistä. Avain taiteen ymmärtämiseen on ”sisäisen elämän” rikkaus, eikä se välttämättä ole ulkopuolisen vaikutuksen seurausta. Taiteen katsomiseen voi tottua ja saada sitä kautta ymmärrystä, perehtymättä taustalla vaikuttaviin aatteisiin ja teorioihin, jotka usein vain estävät omien mielipiteiden muodostumisen. Ulkopuolisten vaikutteiden omaksuminen ja taiteen tarkoituksien selittäminen tuntuivat monimutkaistavan taidetta tavalla, josta Järnefelt oli vieraantunut. ”Taiteen arvo on siinä, mitä se kuvastaa”, ja koska taide saattaa kuvastaa niin moninaisia asioita, on sen tarkoituksen määrittelemisen ongelmallista. Järnefeltin mukaan kokemus taiteesta, ja siitä mikä ylipäätään on taidetta, on jokaiselle henkilökohtainen – ”ihmisellä on tarkoitus, ei taiteella.” (Järnefelt helmi-maaliskuu 1898, EJA, KA.)

### *Tutkimuskysymys ja rajaus*

Päiväkirjoissaan Järnefelt ilmaisi tyytymättömyytensä ajan taide-elämään ja sen vaatimuksiin. Järnefeltin omien toiveiden ja ulkoisen todellisuuden välinen ristiriita on tämän tutkimuksen ydin. Tarkastelen, miten Järnefeltin sisäisen näkemyksen ja ajan taide-elämän odotusten välinen ristiriita näyttäytyy hänen taiteessaan. Tutkin Järnefeltin tuotannon sisäisiä jännitteitä pedantista naturalismista ”sisäisen tunteen” esityksiin. Pyrin artikuloimaan, mitä Järnefelt tarkoittaa käyttäessään ”tunteen”, ”hengen” ja ”totuuden” kaltaisia sanoja kuvaillessaan sitä, mitä hän haluaa taiteen avulla välittää. Lisäksi pohdin kansallisuuteen ja sen rakentamiseen liittyvää problematiikkaa. Miten suomalaisuus käsitettiin Euroopan kontekstissa (sekä ulkomailla että Suomessa)? Mikä oli Järnefeltin suhde suomalaisuuteen? Mitä kansallinen projekti tarkoitti aikalaisille vallankäytön näkökulmasta? Onko vapaa taiteilijuus ollut mahdollista ilmapiirissä, jossa rohkaistiin tietynlaiseen aiheenvalintaan?

Selvitän, millä tavalla kultakauden kuvat ovat olleet poliittisia. Syvennän taidehistoriallista tulokulmaa tarkastelemalla taideteorioiden rinnalla yleistä tieteellistä keskustelua. Vallalla oli pyrkimys sovittaa tieteelliset läpimurrot yhteen ja soveltaa niitä kaikkiin yhteiskunnan osa-alueisiin, myös kuvataiteisiin. (Arnheim 1971, 38.) Lisäksi evoluutioteoriasta juontuva rotuajattelu kulki käsi kädessä

kansallisromantiikan kanssa. Pohdin myös vuosisadan vaihtumisen vaikutusta asenneilmapiiriin. Rappion korostaminen ja dystooppiset tulevaisuudennäkymät ovat läsnä ajan kirjoituksissa.

*Fin de siècle*n taiteilijoita ajoi halu löytää katoavaista, näkyvää maailmaa pysyvämpää. Taide tarjosi keinon kuroa umpeen itsen ja maailman välistä kuilua. ”Totuuden” äärelle oli mahdollista päästä itsetutkiskelun kautta. Individualismin aika oli alkanut. (Lahelma 2014, 24–35.) Järnefeltin tapa pitää päiväkirjaa on itsessään individualismin ”oire” – kirjoittamalla päiväkirjaa selittää maailmaa ja itseään itselleen. Selvitän Järnefeltin ”sisäisen tunteen” merkitystä perehtymällä hänen kirjeenvaihtoonsa ja päiväkirjoihinsa, jotka valottavat hänen omaa kokemustaan. Kirjeenvaihto ja päiväkirjat kuuluvat Eero Järnefeltin arkistokokonaisuuteen, joka sijaitsee Kansallisarkiston kokoelmissa. Rajaan tarkastelun 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun aineistoon ja tarkastelen erityisesti Järnefeltin repimää päiväkirjaa vuosilta 1897–1898. Maalauksista valitsen analysoitavaksi maisemamaalauksia ennen ja jälkeen taiteilijan vuosina 1897–1898 kokemaa elämän ja uran kriisiä.

Teoreettinen kehykseni muodostuu kaaoksen, Michel de Certeau (2013) strategisen vallan ja yksilön taktiikoiden sekä Jacques Rancièren (2006) aistittavan osan käsitteistä. Näiden käsitteiden avulla pyrin hahmottamaan yhteiskunnallisten olosuhteiden merkitystä yksilön toiminnassa. Kaaoksen käsite on johdettavissa kaaosteoriasta, materian käyttäytymistä selittävästä matemaattisesta mallista. Kaaoksen luonnontieteellisen taustan selvittämisessä nojaan John Gribbinin (2005) yleistajuiseen teokseen *Syvä yksinkertaisuus. Kaaos, kompleksisuus ja elämän synty* kaaosteorian muotoutumisesta. Rudolf Arnheim (1971) on teoksessaan *Entropy and Art. An Essay on Disorder and Order* yhdistänyt kaaosteorian keskeiset elementit taiteentutkimukseen. Arnheim osoittaa kaaosteorian yhteyden 1800- ja 1900-luvun vaihteen yhteiskunnalliseen keskusteluun. Toisessa luvussa avaan teoreettista kehystä tarkemmin.

Benedict Anderson (2007) tekee läpinäkyväksi kansallisuutta luonnollistavan puheen teoksessaan *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Andersonin mukaan kaikki kansallisuudet perustuvat kuvittelulle. Kaikki kansakunnat ovat kuviteltuja yhteisöjä, jotka on kuviteltu sekä sisäisesti rajallisiksi että täysivaltaisiksi. Anderson käyttää määritelmää *kuviteltu* merkityksessä *luotu* tai



*rakennettu, ei valheellinen.* Kuviteltujen kansakuntien rinnalla ei ole ”aitoja” kansakuntia. Jäsenilleen kansakunta on todellinen konstruktio, jonka kuvitteellisuus ilmenee siinä, etteivät sen jäsenet voi tuntea kaikkia kansajäseniään kasvokkain. Kansakunta on rajallinen, sillä on äärelliset rajat, joiden takana on toisia kansakuntia. On kuitenkin huomioitava, että Andersonin empiirinen Kaakkois-Aasian tuntemus korostuu muiden alueiden kustannuksella. Esimerkiksi *Kuviteltujen yhteisöjen* Suomen suuriruhtinaskunnan kielipolitiikkaa koskevissa maininnoissa on virheitä (Anderson 2007, 120). Silti pidän Andersonin perusväitettä kansakunnista kuviteltuina yhteisinä hedelmällisenä lähtökohtana Suomen ”kansallisen taiteen” problematisoinnille.

### *Aiempi tutkimus ja keskeisiä käsitteitä*

Eero Järnefeltin taidetta ja elämää, Suomen ”kultakautta” sekä 1800- ja 1900-luvun vaihteen tyyliuuntauksien ilmenemistä Suomessa ja Euroopassa on tutkittu runsaasti. On tarpeellista käydä läpi joitakin tämän tutkimuksen kannalta keskeisiä teoksia, joiden varaan oma tutkimukseni rakentuu. 1800- ja 1900-luvun vaihteen taiteeseen yhdistetään keskenään lähekkäiset termit naturalismi ja realismi sekä toisaalta symbolismi ja syntetismi. Näitä termejä käytetään taidepuheessa toisinaan tottumuksesta, esteettisen tyylin nimenä, problematisoimatta niiden kulttuurisidonnaista, ideologista ja teoreettista taustaa. Näiden käsitteiden monitulkinnallisuuden vuoksi pidän tärkeänä hahmottaa niiden ilmenemistä aiemmassa tutkimuksessa ja sen pohjalta selventää, mitä realismin, naturalismin, symbolismin ja syntetismin käsitteet itselleni merkitsevät tämän tutkielman puitteissa.

Leena Lindqvistin (2002) toimittama, elämäkerrallinen kokoomateos *Taiteilijan tiellä. Eero Järnefelt 1863–1937* tarjoaa kattavan katsauksen Järnefeltin elämänvaiheisiin. Kyseisessä teoksessa Riitta Konttisen artikkeli, ”Uskollinen totuudelle ja ideaalille. Eero Järnefelt ihmisten kuvaajana”, lähestyy Järnefeltin muotokuvia realismin lähtökohdasta. Konttinen selvittää Järnefeltin realismikäsitteiden kehittymistä ns. Järnefeltin koulun sekä venäläisen ja ranskalaisen realismin pohjalta.

Annika Waenerberg (2002) on perehtynyt Järnefeltin päiväkirjamerkintöihin jo *Taiteilijan tiellä* -teoksen artikkelissaan ”Tunteesta ja havainnosta maisemaan. Eero Järnefeltin maisemäkäsitys päiväkirjamerkintöjen valossa.” Waenerbergin artikkelissa

Järnefeltin taiteen keskeiseksi ristiriidaksi hahmottuu järjen ja tunteen vastakkaisuus. Yhtäältä tietoisuus taiteen traditioista ja ajan suuntauksista ja toisaalta lyyrinen taipumus ajoi Järnefeltin laajaan pohdintaan taiteen luonteesta ja päämääristä. Waenerberg jatkaa aiheen parissa vuonna 2004 julkaistun teoksen *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa* luvussa ”Syysmaisema vai kansallismaisema – Eero Järnefeltin Kolin kuvien tarkennetut kehukset” keskittyen erityisesti Järnefeltin syvään ja monimutkaiseen Koli-suhteeseen. Waenerberg huomauttaa, että Järnefeltiä pidetään ennen kaikkea realistina, sillä maalausten kohteiden tunnistaminen on mahdollista sellaisellekin yleisölle, jolla ei ole tuntumaa taiteen traditioon. Lisäksi yleisesti oletetaan valokuvien toimineen mallina maalauksille, tiedetäänhän esimerkiksi Järnefeltin Kolin matkakumppanin, valokuvaaja I. K. Inhan kuvanneen Kolin näkymiä. Jos kuitenkin realismi käsitetään yksioikoisesti valokuvamaiseksi, silminnähtävän todellisuuden kuvaukseksi, Järnefeltin teosten realismisuus asettuu kyseenalaiseksi. On myös huomioitava, että realismi on muuttunut ajan myötä. (Waenerberg 2004, 190.) Pysin tässä tutkimuksessa kehittämään Waenerbergin tulkintoja edelleen ja kytkemään päiväkirjamerkinnot tiiviimmin ajan taidekäsitteisiin sekä omaan teosanalyysiini.

Ville Lukkarinen (2004) on käsitellyt kansallismaiseman problematiikkaa edellä mainitun *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan* -teoksen kolmessa luvussa ”Kansallisen maiseman vertauskuvallisuus ja ympäristön tila”, ”’Paikan henki’ puhuttelee maisemamaalaria” ja ”Taiteilija kohtaa luonnossa itsensä – Pekka Halosen maisemat taiteilijan omakuvina.” Lukkarinen yhdistää suomalaisen 1800-luvun lopun maiseman laajempaan, pohjoismaiseen ja eurooppalaiseen kehukseen, selvittää taiteilijan suhdetta paikkaan sekä jäljittää maisema-aiheiden ikonografiaa.

Riitta Konttinen (2001) käsittelee tutkimuksessaan *Sammon takajat. Nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat* Nuoren Suomen piirin käsityksiä suomalaisuudesta ja taiteesta. Järnefeltin veljeksillä oli keskeinen rooli nuorsuomalaisten ja *Päivälehd*en piirissä. Eero Järnefeltin taide koettiin tyypiesimerkiksi suomalaisesta taiteesta. Nuorsuomalaisille Järnefeltin taiteessa Suomi näyttäytyi yhtäältä sellaisena kuin se oli, ja toisaalta sellaisena kuin se haluttiin nähdä. Järnefeltin taiteessa yhdistyi nuorsuomalaisten kuvataiteelle asettamat ihanteet: realismisuus ja runollisuus. Nämä ihanteet eivät kuitenkaan ongelmattomasti nivoutuneet yhteen Järnefeltin taiteessa.

Taustalla vaikuttavat yhtäältä Järnefeltin perhepiiristään omaksuma totuudellisuuden vaatimus ja opiskeluaikoina omaksumat venäläinen ja ranskalainen realismi, toisaalta ajan uudet, henkisyttä ja subjektiivisuutta korostavat suuntaukset sekä taipumus tunneperäiseen ja eläytyvään aiheenkäsittelyyn.

Anna Kortelainen (2005) ja Harri Kalha (2005) tarkastelevat 1800- ja 1900-luvun vaihteen suomalaisen taiteen tutkimusta kriittisellä katseella. Kortelainen kyseenalaistaa ”kultakauden” käsitteen käytön. Kortelaisen mukaan 1800-luvun lopun nimeäminen suomalaisen taiteen kukoistuksen ajaksi ilmentää nostalgista suhdetta menneeseen ja sitä kautta kritisoi nykyaikaa ja ennen kaikkea nykytaidetta. Tämä heijastaa jo antiikin aikaista käsitystä historiasta orgaanisena kehityskaarena, josta on eroteltavissa ”lapsuus”, ”nuoruus”, ”kypsyys” ja ”rappio”. Kultakausi-käsite implikoi, että kukoistavaa kypsyttä ”luonnollisesti” seuraa rappion kausi. Kultakauden paratiisin kadotusta on edeltänyt lankeemus, esimerkiksi suurlakko ja sisällissota, sekä myöhemmin taiteen saralla ylevistä ja esittäivistä aiheista luopuminen sekä yhä pidemmälle viety abstraktio.

Kalha kritisoi suomalaisen tutkimuksen taidepuhetta teoksessaan *Tapaus Magnus Enckell*. Kalhan mukaan taidepuhe toimii sosiaalisen kontrollin välineenä. Esteettinen *decorum*, eli hyvien tapojen ja säädyllisyyden vaatimus on johtanut hienotunteiseen lähestymistapaan tutkimusstrategiana. Tämä yhtäältä peittää, mutta toisaalta vihjaa ”sopimattoman” läsnäoloon. Magnus Enckellin kohdalla ”sopimaton” on homoseksuaalisuus, jolle sekä aikalaiskritiikissä että myöhemmässä tutkimuksessa on kehitetty mitä moninaisempia kiertoilmaisuja. Kalhan huomiot hienotunteisesta tutkimusstrategiasta ovat sovellettavissa jossain määrin myös Järnefeltiä koskevaan taidepuheeseen. Väitän, että Järnefeltin kohdalla mielenterveyden järkkyminen on tutkimuksessa peitelty ja vihjailtu ”sopimaton.”

Lukkarisen mukaan realismi on retoriikkaa, taito vakuuttaa, että kyseessä on niin sanottu ikkuna todellisuuteen, ”taiteilijan alkuperäisen aistihavainnon mahdollisimman suora siirto kankaan kaksiulotteiselle pinnalle.” Todellisuusvaikutelman luomisen keinoina ovat siveltimen jälkien häivyttäminen, runsas ”dokumentaaristen” detaljien käyttö sekä tekemiseen uppoutuneet hahmot, jotka vaikuttavat epätietoisilta katsojan läsnäolosta. Lukkarinen huomauttaa, että realistisen taiteen keinoja muutettiin yleisön tullessa liian tietoiseksi todellisuusvaikutelman keinotekoisesta luonteesta. Realismi on

tekninen ja kulttuurinen rakennelma, tapa tuottaa ja katsoa taidetta, joka näennäisestä viattomuudestaan huolimatta ei ole vapaa ideologiasta. (Lukkarinen 1998, 95–111.)

Väitöskirjassaan *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina* Tutta Palin (2004) tutkii 1800-luvun lopun suomalaisen taiteen miljöömuotokuvia. Järnefelt oli tuottelias muotokuvamaalari, jonka tuotannosta löytyy esimerkkejä detaljirikkaista ja siten ”dokumentaarisiksi” mielletyistä muotokuvista, jotka edustavat miljöömuotokuvana tunnettua kuvatyyppeä. Palinille detajli näyttäytyy kulttuurisen ilmiön tai dynamiikan paljastavana oireena. Realismille tyypillistä kiinnostusta yksityiskohtiin voidaan hahmottaa metonymian käsitteellä. Metonymia tarkoittaa kielikuvaa, jossa merkkiä edustaa toinen, siihen läheisesti liittyvä merkki. Osittaisuus, läheisyys ja tunnistettavuus ovat metonymian leimallisia piirteitä. Metonymia ja yksityiskohtien rinnakkaisuus ovat keskeisiä 1800-luvun realismin piirteitä. Yksityiskohtien runsaus ja jäsentymättömyys, ”informaatio ilman sanomaa”, on realistisen strategian ydin. Palin muistuttaa, etteivät yksityiskohdat koskaan ole ”viattomia.” Detajlit tuotetaan luennassa, ja metonymia on lukutapa. (Palin 2004, 44–47, 60–67.)

Palin käsittää naturalismin ja realismin välisen eron siten, että naturalismi tekee näkyväksi realismin rakentaman näennäisen eheän maailman sisäiset mekanismit ja liitoskohdat. Toisin sanoen naturalismi on realismia tietoisempi keinotekoisuudestaan. Vaikka naturalismi yleisesti näyttäytyykin ei-metodologisen todellisuuden peilinä, naturalistisen kuvan tuottamiselle muodostui oma menetelmänsä, jota suomalaisetkin taiteilijat opiskelivat Pariisissa. Olennaisinta oli, että kuvat *näyttivät* naturalistisilta. Hetkellisyyttä ja välittömyyttä tavoiteltaessa tietyt yksityiskohdat vakiintuivat, jolloin niistä tuli suoranaisia hetkellisyyden ja välittömyyden metaforia. Toiston myötä kuvan naturalistisuus, *luonnonmukaisuus*, tuli tunnistettavaksi – se paikantui yksityiskohtiin. (Palin 2004, 243, 317–340.)

Jacques Rancièren (2006) mukaan realismi voidaan nähdä modernismin alkuketkenä. Rancièren mukaan realismi ei operoi samoilla lainalaisuuksilla kuin aiempien kuvajärjestelmien *mimesis*. Realismia ei täten tule ymmärtää samankaltaisuuden arvonnousuna vaan muutoksena samankaltaisuuden toiminnan kehityksessä. Realismi kääntää representaation ehdot pääläelleen kohottamalla kertomuksellisuuden, tai kokemuksen, aiheiden hierarkiaa ja kuvailevuutta tärkeämmäksi. Seurauksena oli

kokonaisuuden fragmentoituminen sekä huomion kohdentaminen ja lähentäminen. (Rancière 2006, 21–22.)

Järnefeltin tuotannossa on runsaasti esimerkkejä pienistä luontotutkielmista, luonnon fragmenteista. Lukkarinen huomauttaa fragmentaarisen luonnonkuvauksen juontuvan ranskalaisesta, 1800-luvun jälkipuoliskon *coins de la nature* -kuvatyyppistä (”luonnon nurkkia”). Lähennetty näköpiste johtaa Lukkarisen mukaan ”runollismyyttiseen epäpaikallisuuteen”, sillä katseen kohdentaminen yksityiskohtiin jättää paikan anonyymiksi. Tällöin yksittäinen luonnon nurkka näyttäytyy yleispätevänä ja nousee edustamaan suomalaista maisemaa. (Lukkarinen 2004b, 144.) Toisaalta myös rajaukseltaan laajemmat maisemakuvat voidaan käsittää vastaavalla tavalla yleistäviksi ja tyyppitteleviksi, mikäli kohde ei ole tarkasti paikannettavissa.

Realismin myötä nimettömästä, tavallisesta ja vähäisestä tuli hyväksyttävä aihe taiteessa – toisin sanoen nimettömän, tavallisen ja vähäisen tallentamisesta tuli taidetta. Rancièren mukaan tämä paradigmanmuutos mahdollisti ”mekaaniset taiteet” eli valokuvan ja elokuvan. Modernismin vallankumous merkitsi siirtymää suurien tapahtumien ja henkilöiden kuvaamisesta anonyymien henkilöiden elämän kuvaamiseen. Aikakauden ja yhteiskunnan piirteet olivat löydettävissä tavallisista ihmisistä ja tavallisen elämän mitättömistä pikkuseikoista. Tavallisen kansalaisen kuva saattoi täten symboloida koko kansaa. (Rancière 2006, 29–33.)

Realismin tavoitteena oli paitsi kuvata tavallista ja todellista, myös kiinnittää huomio yhteiskunnan epäkohtiin. Realismi itsessään ei tarjonnut ratkaisuja, ainoastaan kanavan, jonka kautta tuoda epäkohtia yleisön tietoisuuteen. Toisaalta voidaan kyseenalaistaa se, missä määrin realistinen taide pitäytyi yksinomaan faktoissa. Rancièren mukaan todellisesta täytyy tehdä fiktiivistä, jotta sitä voisi ajatella. Fiktiivisellä Rancière ei tarkoita valheellista, vaan mallia, joka määrittelee tosiasioiden esittämisen ja ymmärrettävyyden muotojen välisen yhteyden. Poliitiikka ja taide rakentavat fiktiota, vaikuttavat todelliseen ja täten ohjaavat ihmistä määrittelemällä puheen ja toiminnan mallit sekä aistittavan intensiteetin järjestelmät. Tosiasioiden järjen ja fiktion järjen välinen raja hämärtyy, jolloin muodostuu yksi totuuden järjestelmä. Esimerkiksi (tieteellinen) historiankirjoittaminen ja (fiktiivisten) tarinoiden kirjoittaminen ovat molemmat riippuvaisia samasta merkitysjärjestelmästä

– tavasta, jolla ymmärrämme sekä historian että fiktiiviset tarinat kertomuksiksi. (Rancière 2006, 34–41.)

Siinä missä metonymia on realismin tunnusmerkki ja metonyyminen luenta realistisen taiteen kohdalla käytetty lähestymistapa, on metafora romantiikalle ja symbolismille ominainen piirre ja metaforinen lukutapa normi. Metonyymi-metafora -käsitepariin tiivistyy realismin tai naturalismin ja symbolismin välinen ero. Sharon Hirshin (2004) mukaan toinen eroa hahmottava käsitepari on objektiivinen-subjektiivinen. Naturalismin tavoitteena on tehdä objektiivinen subjektiiviseksi, kun taas symbolismin tavoitteena on tehdä subjektiivinen objektiiviseksi. Toisin sanoen naturalistinen taiteilija ottaa objektiivisen, ulkoisen todellisuuden, ja tekee siitä oman versionsa. Symbolistinen taiteilija kurkottaa sisäänsä ja muokkaa henkilökohtaiseen positioonsa perustuvan todellisuuskäsityksen sellaiseen muotoon, että aineellisen maailman lomaan kätkeytyvä aineeton todellisuus tulee kaikkien saataville. (Palin 2004, 60; Hirsh 2004, 29.)

Marja Lahelman (2014) mukaan sekä realismi että symbolismi rakentuvat viittausten logiikalle. Realismissa fragmentti viittaa kokonaisuuteen, symbolismissa viimeistelemätön viittaa ideaaliin, näkyvän todellisuuden ja siten myös taideteoksen materiaaliset rajoitukset ylittävään ideoiden maailmaan. Katsojan tehtävänä on täydentää viimeistelemätön kuva mielikuvituksensa avulla. Taideteos on prosessi, joka vastustaa ajatusta teoksesta lopullisena, valmiisiin merkityksiin sidottuna objektina. Teos ehdottaa merkitystä, mutta jättää tulkinnan katsojan luovan mielikuvituksen varaan. (Lahelma 2014, 98, 152–158.)

Symbolismin kirjallisen taustan selvittämisessä nojaan pitkälti Salme Sarajas-Kortteen (1966) väitöskirjaan *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891–1894*. Kyseinen tutkimus lienee laajin katsaus symbolismiin suomalaisen taiteen kontekstissa. Valottamalla symbolistisen kuvataiteen taustalla vaikuttanutta uusplatonismia ja mystiikkaa Sarajas-Korte korostaa, ettei symbolismi ollut yksinomaan tai alkujaan esteettinen tyyliuuntaus, vaan oire laajemmin eurooppalaisessa yhteiskunnassa vaikuttaneesta henkisyiden tarpeesta. Täten symbolistisen kuvataiteen määritelmä laajenee koskemaan taideteoksia, joita ei välttämättä aiheensa puolesta mielletä symbolistisiksi mutta jotka muilta osin heijastavat ajan henkistä ilmapiiriä.

Symbolistisen kuvataiteen määritelmän laajetessa ongelmaksi nousee, millä perusteilla tiettyjen teosten voidaan tulkita ilmentävän henkisyttä ja subjektiivisuutta. Anna-Maria von Bonsdorff (2012) esittää väitöskirjassaan *Colour Ascetism and Synthetist Colour. Colour Concepts in Turn-of-the-20<sup>th</sup>-Century Finnish and European Art* värin olevan aihetta hedelmällisempi luokitteluperuste 1800-luvun lopun suomalaisessa taiteessa. Väri oli ensimmäinen elementti, joka menetti yhteytensä luontoon. Teoksessa käytetty paletti paljastaa taiteen taustalla vaikuttavan uuden henkisen ilmapiirin, joka aiheiden tasolla ei varsinaisesti lyönyt läpi suomalaisella taidekentällä.

Symbolismi pyrki yhdistämään yksilöllisen ja universaalien. Lahelman mukaan symbolismin myötä idean ja työn konseptit ajautuivat konfliktiin. Taiteen lähtökohtana on mielikuvitus, jonka manifestaatio taideteos on. Valistuksen ja romantiikan perinteessä mielikuvitus on taiteilijaneroin ominaisuus, jonka avulla taiteilija imitoi luontoa, mutta löytäen jotain uutta joka aiheesta. Luova mielikuvitus muuttui symbolismin myötä mimeettisestä ilmestykselliseksi. Immanuel Kant on määritellyt mielikuvitukselle kaksi tasoa, uudelleen tuottavan ja empiirisen sekä tuottavan ja transsendenttisen. Realistinen ja naturalistinen mielikuvitus on ensimmäisellä tasolla, se havainnoi ja tuottaa uudelleen. Symbolistinen, toisen tason mielikuvitus puolestaan kurkottaa ulkoisen todellisuuden sijaan sisäiseen ja tuonpuoleiseen, näkyvän maailman yli ja läpi. Vaikka yksilöllisyyden ilmapiiri ja sisäisen maailman merkitys korostuivat *fin de siècle*n taidekentällä, tarkoitti yksilön sisäinen maailma symbolisteille väylää tavoittaa universaali olemisen taso. Yksilö kantoi potentiaalia kuvata yleisinhimillistä kokemusta. (Lahelma 2014, 37–43.)

Realismi ja symbolismi aatteina pitävät sisällään tietoisuuden yhteiskunnallisen muutoksen tarpeesta. Vaikka molemmat ovat tiedostavien ja muutokseen pyrkivien taiteilijoiden taidesuuntauksia, poikkeavat realismin ja symbolismin keinot toisistaan. Realismin yhteiskunnallinen tavoite oli tehdä yleisö tietoiseksi yhteiskunnan epäkohdista. Symbolismin tavoite pohjasi realismin tavoitteeseen, mutta epäkohtien osoittamiseen tyytymisen sijaan symbolistit pyrkivät parantamaan yksilön elämänlaatua. Sisäistä elämää oli vahvistettava ja kehitettävä, jotta ulkoisessa todellisuudessa saadaan aikaan positiivista muutosta. (Hirsh 2004, 16, 56–57.)

Selvittäessään symbolismin lähteitä Sarajas-Korte toteaa, että symbolismin ja syntetismin käsitteet punoutuivat yhteen jo 1880-luvulla. Taideteos oli yhtäältä

symboli, joka viittasi korkeampaan olemassaoloon ja toisaalta synteesi, luonnon moninaisuudesta yksinkertaistaen ja yhdistäen luotu uusi, sisäisiä lakejaan noudattava kokonaisuus. Symbolismin taustalla vaikuttava filosofia voidaan kuitenkin jäljittää jo 1700-luvun puoliväliin, ruotsalaisen filosofi ja teologi Emmanuel Swedenborgin (1688–1772) mystillis-teologisiin ajatuksiin. Swedenborgilta on lähtöisin ajatus korrespondensseista, materiaalien ja henkisten asioiden välisistä vastaavuussuhteista, joiden välityksellä henkinen maailma on läsnä materiaalisessa maailmassa ja joita universaali harmonia hallitsee. Swedenborg ei itse soveltanut filosofiaansa estetiikkaan, mutta hän onnistui yhdistämään kristinuskon ja platonismin tavalla, joka 1800-luvulla vetosi teosofiasta kiinnostuneeseen sukupolveen. (Sarajas-Korte 1966, 9, 31–32.)

Symbolismin lähtökohtana oli runouden uudistus. Ranskalainen runoilija, esseisti ja kriitikko Charles Baudelaire (1821–1867) loi symbolismin kirjallisen teorian jo 1800-luvun puolivälin tienoilla estetisoimalla platonisen ideaopin ja Swedenborgin korrespondenssit. Baudelairen mukaan on olemassa yleispätevä, universaali ilmaisukieli, joka korrespondenssien kautta on kaikkien saavutettavissa, mutta jolle taiteilijan tulee olla erityisen herkistynyt. Taiteen avulla elämän syvin merkitys on mahdollista ymmärtää. Baudelairen platonistisessa ja mystisessä estetiikassa mielikuvituksella oli suuri painoarvo. Mielikuvituksen voima merkitsi intuitiivista kykyä tajuta ympäröivästä maailmasta löytyvät korrespondenssit. Baudelairelle luonto oli korrespondenssien loputon varasto. (Sarajas-Korte 1966, 33–34; Barasch 1990, 362–382.)

Symbolismin varsinaisen manifestin kirjoitti Jean Moréas 1886. Moréas'lle Baudelaire oli symbolismin todellinen edelläkävijä. Symbolismin pyrkimyksenä oli pukea idea tajuttavaan muotoon, muttei kuitenkaan ilmaista ideaa sellaisenaan. Sarajas-Kortteen mukaan tästä jokseenkin epäselvästä muotoilusta johtuen Moréas'n manifestista ei muodostunut symbolismin tärkeintä määritelmää ja levittäjää. (Sarajas-Korte 1966, 34–35.)

Paul Gauguinin ja Émile Berdardin 1888 luoman Pont Avenin koulukunnan syntetismiä pidetään ensimmäisenä kuvataiteellisena vastineena kirjalliselle symbolismille. Synteettinen, piirustuksellisille ja dekoratiivisille arvoille rakentuva tyyli haki esikuvia japanilaisesta ja egyptiläisestä taiteesta, aikalaistaiteen saralla



muiden muassa Cézanne toimi esikuvana. Pont Avenissa tunnettiin ja sovellettiin Baudelairen ajatuksia. Synteettisen tyylin avulla pyrittiin antamaan katsojalle elämys, jolla on yhteys ihmisen intiimeimpään, sisimpään minään. ”*L’art est une abstraction*” – maalauksen tuli olla ”puhdas”, taiteilijan tuli irrottautua luonnon jäljittelystä ja aistia jumalallinen maallisen olevaisen takana. Se, miten paljon ja millä tavoin taiteilija saattoi irtautua luonnosta, muodostui keskeiseksi käytännön ongelmaksi. (Sarajas-Korte 1966, 36–39.)

*Mercure de Francessa* julkaistiin vuonna 1891 kriitikko G. Albert Aurierin artikkeli ”Le Symbolisme en peinture”, jossa Aurier esitteli symbolistisen kuvataiteen teorian lähtökohtanaan Gauguinin teos *Jaakobin paini* (1888). Platonilaisittain Aurierille symboli on idean ilmaisu. Maallinen luonto ja esineet ovat ideamaailman symboleja, merkkejä, taiteilijalle välttämättömiä ilmaisun välikappaleita. Taiteen tarkoitus on paljastaa tämä ideoiden maailma saattamalla katsoja tilaan, jossa teoksen symbolinen voima tulee ymmärretyksi. Toisin sanoen taide on ”konkreettisen muodon saanut ideamaailman kuvastaja.” Taiteilija puolestaan on ”näkiä”, eräänlainen katalysaattori ideoiden maailman ja maallisen maailman välissä. Taiteilijan tehtävä on muuttaa ideat tavoitettavaan muotoon – keinonaan hänellä on synteesi eli valikoiminen luonnon moninaisuudesta, yksinkertaistaminen, liioitteleminen, vaimentaminen, deformatio ja niin edelleen. (Sarajas-Korte 1966, 29, 40–43; ks. myös Mathews 1986, 94–104.)

Aurierin mukaan taideteoksen merkitys on dynaaminen. Dematerialisointi, esimerkiksi tekniikan häivyttäminen, korostivat teoksen ”sielun” merkityksellisyyttä. Taiteilija ylittää olosuhteensa ja ilmaisee taideteoksella enemmän kuin henkilökohtaisen tunteen. Luonto tarjoaa kirjaimet, joita vapaasti sommittelemalla taiteilija puki subjektiivisen objektiiviseen asuun. Muoto ja merkitys kytkeytyivät toisiinsa – muotoon kätkeytyvä merkitys, joka on intuitiivisesti havaittavissa, mahdollistaa taiteilijan ja katsojan välisen kommunikaation. (Lahelma 2014, 50–58.)

Joséphin Péladan kehitti Pont Avenin koulukunnan ja Aurierin symbolismista suuntauksen, joka yhtäältä pyrki taiteen uudistamiseen, mutta toisaalta perustui vanhojen tyyli-ihanteiden seuraamiseen. Péladan osoitti perustamalleen *Rose + Croix*-salongille esikuviksi renessanssin taiteen ja aiheiksi uskonnollis-mystiset allegoriat. Pont Avenin koulukunnan ja Aurierin symbolismista poiketen Péladanille aihe oli

tärkeä osa pyrkimyksessä universaalien totuuden taiteelliseen ilmaisuun. Taide tuli irrottaa omasta ajastaan, eikä se saanut ilmaista mitään yksilöllistä. (Sarajas-Korte 1966, 43–45.)

Pariisissa symbolismiin liittynyt kiinnostus mystiikkaan ja teosofiaan ilmeni uuskatolisuutena, etenkin *Rose + Croix* -salongin piirissä. Suomessa kasvaneeseen hengellisyyden tarpeeseen vastasi puolestaan tolstoilaisuus. Riitta Konttinen (2010) on tutkinut tolstoilaisuuden vaikutusta suomalaiseen taitelijayhteisöön artikkelissaan ”Taide, aate elämäntapa. Tuusulanjärven taiteilijayhteisön ja ’Bro- ja Järnefeltien’ suhteesta tolstoilaisuuteen” teoksessa *Maaemon lapset. Tolstoilaisuus kulttuurihistoriallisena ilmiönä Suomessa*. Järnefeltin suhde tolstoilaisuuteen on monimutkainen. Hän altistui tolstoilaisuuden ydinajatuksille veljensä Arvidin kautta, muttei voinut täysin hyväksyä niitä.

Sarajas-Korte varsin suorasukaisesti arvottaa Pont Avenin koulukunnan ja Aurierin symbolismin Péladanin symbolismia paremmaksi. Sarajas-Kortteelle Péladan edustaa symbolismin epäonnistumista ja rappiota. (Sarajas-Korte 1966, 43–45.) Haluan omassa tutkielmassani välttää vastaavan arvolatauksen. Järnefeltin oman taidekäsitteksen pohjalta pidän kuitenkin Pont Avenin koulukunnan ja Aurierin symbolismia hedelmällisempänä tulkintakehyksenä. Péladanilainen, korostuneen uskonnollinen ja kirjallinen symbolismi on täysin päinvastainen sille ilmaisulle, joka Järnefeltille oli luontevinta. Järnefelt kavahti taiteessa kaikkea teoreettista ja kirjallista (Järnefelt 1897, EJA, KA). Mielestäni péladanilainen uskonnollis-mystinen aihemaailma ei istu Järnefeltin taiteeseen, jossa symbolismi ilmenee aihetta hienovaraisemmalla tasolla.

Tiivistettynä realismi kytkeytyy tyypillisyyteen. Yksittäinen henkilö tai maisema-aihe voidaan nähdä tietyn kokonaisuuden, esimerkiksi kansan tai valtion, tyypillisenä esimerkkinä. Tyypin-ajattelu tekee mahdolliseksi realismin valjastamisen nationalismin palvelukseen, vaikka realismiin edelleen liittyy vahva mielikuva objektiivisesta totuudenmukaisuudesta. Naturalismin näen kallistuvan enemmän ”taidetta taiteen vuoksi” -ajatteluun. Naturalismissa ”luonnonmukaisuuden” tekninen toteutus ja vaikutelma hetkellisyydestä sekä taiteilijan korostunut tietoisuus kuvan ja todellisuuden erillisyydestä muodostuvat tärkeimmiksi määrittäviksi tekijöiksi. Symbolismi näyttäytyy tasapainoiluna nähdyn ja koetun välillä. Symbolistinen teos on kuva taiteilijan subjektiivisuuden kautta suodattuneesta todellisuudesta. Syntetismi

merkitsee todellisuuden synteettistä käsittelyä eli pelkistämistä ja deformaatioita, joka on teoksen symbolisen voiman ilmaisun keino.

## 2. KOHTI ENTROPIAA

Tässä luvussa selvennän tutkimukseni teoreettista pohjaa, sekä tarkastelen tutkimuskohteeni yhteiskunnallista ja filosofista kehystä. Rancièren aistittavan osa sekä de Certeau'n strategian ja taktiikan käsitteet selittävät yksilön toiminnan mahdollisuuksia 1800- ja 1900-luvun vaihteen historiallisessa kontekstissa. Kiinnostukseni kohdistuu nationalismiin yksilön toimintaa yhtäältä rajoittavana, mutta toisaalta joiltain osin mahdollistava tekijänä. 1800- ja 1900-luvun vaihteen yhteiskunnallisen ja filosofisen kehyksen tunteminen tarjoaa välineitä analyysiin ja taiteilijan motiivien tulkintaan, mutta eivät voi tarjota tyhjentävää selitystä. Nykytutkijan on mahdotonta tavoittaa ajallista ja yhteiskunnallista kontekstia sellaisena kuin se aikalaisille näyttäytyi. En pyri tältä pohjalta tarjoamaan tyhjentävää selitysmallia tai kartoittamaan kaikkia *fin de siècle*n ihmisen elämään vaikuttaneita elementtejä, vaan tarjoamaan yhden mahdollisen tulkinnan kehyksen.

1800-luvun lopun tarkasti järjestetyn taidekentän käyttäytyminen muistuttaa kaaoksen partaalla olevaa systeemiä, jossa epäjärjestyttä syntyy mahdollisimman hitaasti. Kansallinen projekti oli takaisinkytkentää, kaoottisen luovuuden valjastamista järjestykseen ja järjestyksen ylläpitämistä. John Gribbinin mukaan kaaosteoria voidaan tiivistää muutamaankin yksinkertaiseen periaatteeseen, jotka tosin perustuvat monimutkaiselle matematiikalle. Kaaosteorian periaatteiden mukaan jotkin systeemit ovat niin herkkiä alussa vallitseville olosuhteille, että pienikin ero alkuehdoissa johtaa suureen eroon lopputuloksessa. Alkuehtojen lisäksi systeemin toiminta vaikuttaa sen omaan käyttäytymiseen, mitä kutsutaan takaisinkytkennäksi. Jokainen systeemi pyrkii kohti attraktoria eli tilaa, jossa entropian eli epäjärjestyksen määrä on mahdollisimman

suuri. Tässä tilassa systeemi käyttää mahdollisimman vähän energiaa. Lähellä attraktoria olevissa systeemeissä entropiaa kuitenkin syntyy hitaasti. (Gribbin 2005, 13–16, 37–44.)

Rudolf Arnheimin mukaan entropian määrän lisääntyminen vähentää järjestystä kahdella rinnakkaisella tavalla. Järjestyksessä oleva systeemi pyrkii yksinkertaiseen tasapainotilaan, jolloin systeemin säännöllisyys (*orderliness*) lisääntyy. Toisaalta systeemi voi tuhoutua, jolloin tuloksena on epäjärjestys (*disorder*). Rakenteellinen teema (*structural theme*) ylläpitää järjestyksessä olevan systeemin osien välistä jännitettä. Jännitteen purkautuminen johtaa entropian määrän kasvuun. Rakenteellinen teema kertoo, mistä taideteoksessa on kyse. Kun rakenteellisen teeman ote hellittää, taide joko antaa periksi jännitteen vähenemiselle ja operoi löyhemmän rakenteellisen teeman sekä epäjärjestyksen puitteissa tai muuttuu homogeeniseksi ja tyhjäksi. (Arnheim 1971, 51–52.)

Arnheim korostaa ihmisen olemassaolon itseisarvoa ja monimutkaisuutta. Taide heijastaa ihmisen olemassaoloa ja spontaanisti ilmentää ihmisyyden monimutkaisuutta ja runsautta. Tällöin rakenteellinen teema on tarpeellinen, mutta sen tulisi olla mahdollisimman rikas. (Arnheim 1971, 46–49.) Kansallisen projektin ongelmaksi muodostuu sen rakenteellisen teeman ”köyhyys”. Yksinkertaistavat ja mahdollisimman monia suomalaisia miellyttämään pyrkivät kansallisuuden kuvalliset esitykset eivät ilmennä ihmisyyden ja tässä tapauksessa suomalaisuuden kaikkia vivahteita. Kansallinen projekti kuitenkin on osa 1800-luvun taipumusta selittää ja yksinkertaistaa maailman kaaosta ja epäjohtonmukaisuutta tieteen avulla.

### *Tieteellistyvän maailman maailmanlopun ennustukset*

Kaaosteorian juuret ovat termodynamiikassa ja 1800-luvun tieteellisissä läpimurroissa. Fysiikan, biologian ja psykologian tutkimustieto pyrittiin yhdistämään universaalisti päteväksi selitysmalliksi. Tieteen pohjalta haluttiin selittää kaikkia yhteiskunnan osalualueita, myös taidetta. Esimerkiksi aikalainen Grant Allen piti taidetta leikin evolutiivisena jatkeena. Kulttuuri ja yhteiskunta kokonaisuutena sysättiin tieteen alaisuuteen. (Arnheim 1971, 41–47.)

Termodynamiikan ensimmäisen lain mukaan energian määrä on vakio, mutta toisen lain mukaan epäjärjestyksen, kaaoksen, määrä kasvaa jatkuvasti. Aikalaisille termodynamiikan ensimmäistä lakia pidettiin todisteena Jumalan olemassaolosta ja maailmankaikkeuden pysyvyydestä, mutta toisen lain mukainen väistämätön kaaos yhdistettiin lähestyvään vuosisadanvaihteeseen ja modernin elämän kritiikkiin, jolloin keskustelu sai dystooppisia piirteitä. Max Nordan kirjoitti vuonna 1892 yhteiskunnan olevan taantunut ja rappeutunut. Erityisesti varakkaat kaupunkilaiset ja heidän suosimansa uudet taidesuuntaukset edustivat rappiota. Kasvava epäjärjestys ilmeni hysteerikkoina, modernina teknologiana, päihteinä ja sukupuolitauteina. Nordanin mukaan uudella vuosisadalla ihmiskunta joko osoittaa olevansa tarpeeksi terve sietääkseen modernia elämää tai hylkää sen sietämättömänä. (Arnheim 1971, 8–10.)

Arnheimin mukaan epäjärjestys ei tarkoita järjestyksen täydellistä puuttumista, vaan epäyhdenmukaisten järjestysten törmäystä. Sanan *disorder* rinnakkainen suomenkielinen merkitys on *sairaus*. Sairaassa kehossa kokonaisuuden osat eivät koordinoi keskenään. (Arnheim 1971, 2, 13.) Aikalaisille 1800-luvun lopun yhteiskunta oli sairas, ristiriitaisten elämäntapojen ja intressien kokonaisuus, joka oli palautettava järjestykseen. Vuosisata oli päättymässä, ja edessä oli joko maailmanloppu tai uusi maailma. Suomessa dystooppisiin tulevaisuudennäkymiin toi oman lisänsä Venäjän kiristytvä politiikka ja lopulta sortotoimien aloittaminen vuonna 1899. Ajankohta oli yksi kansallisromantiikan taustalla vaikuttaneista tekijöistä. ”Maailmanloppuuhdistus” yllytti nostalgiaan ja kansallisidentiteetin määrittelemiseen, jotta muuttuvassa maailmassa olisi edes jotain yksinkertaista ja pysyvää.

Urbanista todellisuudesta oli mahdotonta palata parempaan aikaan tai tilaan, jolloin nostalgia jäi modernin kaupunkilaisen ainoaksi pakokeinoksi. Suhtautuminen nostalgiaan oli kahtalaista. Yhtäältä nostalgia nähtiin patologisena oireena laajassa mielenterveyden ongelmien kirjossa. Toisaalta etenkin symbolisteille nostalgia oli hyväksyttävä selviytymiskeino modernissa maailmassa. *Arts and Crafts* -liikkeen johtohahmo John Ruskinin mukaan nostalgialla oli parantava voima. Symbolismin sosiaalinen tavoite oli parantaa yksilön elämänlaatua merkityksellisen taiteen avulla. (Hirsh 2004, 8–9, 56–57.)

Michel de Certeauin mukaan 1800-luvun tieteellistyvä maailmankuva muutti taitotiedon ”subjektiiviseksi tiedoksi”. Taiteesta eristettiin sen tekniikat, jotka

geometrisoitiin, matematisoitiin ja sijoitettiin insinöörin tilaan. Tekniikat voitiin irrottaa yksilöllisestä suorituksesta. Ainoastaan taiteilijan näkemys säilyi subjektiivisena. Taitotiedosta tuli ”salainen kyky”, taiteilijan toimintaa määrittivät intuitiivisuus ja refleksinomaisuus. Seurauksena oli tiedon estetisointi – maun, tahdikkuuden ja nerouden liittäminen taitotietoon, jolloin näistä ”ominaisuuksista” tuli taiteellisen intuition piirteitä. Tiedosta tuli tiedostamatonta, se on läsnä puheessa ja eleissä, mutta pinnan alla. (Certeau 2013, 115–117.) Taiteilijan subjektiivisen näkemyksen merkitystä vaalittiin, mutta samalla se pyrittiin valjastamaan vallitsevan järjestelmän työkaluksi. Kansallisen kuvaohjelman ja vapaan taiteilijuuden välinen ristiriita läpäisi siis yhteiskunnan kokonaisuutena, eikä välttämättä ollut yksittäisen taitelijan, kuten Järnefeltin, kokemusmaailmasta kumpuava ongelma.

### *To see is to believe – strateginen katse ja taktiset silmäkäännot*

Kansallisen taiteen sisältöihin ja tavoitteisiin sopeutuminen oli ajan taiteilijoille haaste, mutta mahdollisesti rakenteellinen teema innosti taiteilijoita kokeilemaan sen rajoja. de Certeau mukaan valta on mahdollista kumota tilaisuutta käyttämällä. Yksilöllä on strategisen vallan piirissä mahdollisuus omille kekseliäille taktikoille, joilla valtaa anastetaan itselle. (Certeau 2013, 22–26.)

Strategia on voimasuhdelaskelma, jonka juuret ovat sodankäynnissä. Strategia vahvistaa ”me vs. muut” -mentaliteettia olettamalla *paikan*, joka voidaan rajata omaksi. Paikan ulkopuolelle jäävät maalitaulut ja uhat, joita voidaan hoitaa paikasta käsin. Paikan omistaminen merkitsee voittoa ajasta. Omasta autonomisesta paikasta käsin aikaa voi hallita ja sivuuttaa katseen avulla. Kyky *katsoa* merkitsee kykyä kontrolloida, katse on vallankäyttöä ja valta tiedon edellytys. Taktiikkaa puolestaan määrittää oman puuttuminen. Strategisen vallan kohteena oleva on sokea, hän ei kykene hallitsemaan aikaa katseen avulla, vaan on pakotettu käyttämään hyväkseen tilaisuuksia sitä mukaa, kun ne osuvat kohdalle. Taktiikka on sissitoimintaa, silmäkäännotemppu, joka tulee yllätyksen avulla mukaan järjestykseen. (Certeau 2013, 73–76.)

Suomi muodosti strategisen paikan, jonka ulkopuolelle jäivät Venäjä ja Eurooppa. Kansallisessa projektissa Venäjä ja Eurooppa olivat molemmat ”maalitauluja”, kohteita, joille suomalaisen identiteetin piirteet pyrittiin osoittamaan. Lisäksi Venäjä

muodosti ”uhan”, joka rajoitti kansallisen projektin keinoja. Toisaalta Suomi ei missään nimessä ollut yhtenäinen. Suomen sisällä vallasta kamppailivat fennomaanit ja svekomaanit, jotka olivat ulkopuolisia, *muuta*, suhteessa toisiinsa. Kansallisen projektin strategia suuntautui siis paitsi ulkomaille myös suomalaisiin. Valta ohjaa tietoa, joten ”tieto” siitä, mitä suomalaisuus on, toistaa väistämättä valtaapitävän tahon näkökulmaa.

de Certeau mukaan poliittinen ”kuuluminen” on ”pikemmin kunnioittavaa kuin identifioivaa”. Poliitiikka perustuu uskomusjärjestelmään ja lainaa tämän periaatteen kirkolta. Poliitikassa uskomisen on ennen kaikkea uskomista siihen, mihin olettaa muiden uskovan. Moderni sosiokulttuuri määrittelee yhteiskunnallisen viittauskohteen sen näkyvyydellä. Usko ei kohdistu enää siihen, mikä on näkymätöntä, vaan siihen, mikä on näkyvää. Toisin sanoen ”*to see is to believe*”, ”en usko ennen kuin näen”. Toisaalta näkyvään uskomisella on myyttinen ulottuvuus. Katsoja tietää, että kuva on ”pelkkää fiktiota”, mutta olettaa sen silti todelliseksi. (Certeau 2013, 244–257.) Suomalaisuus perustuu myyttisiin uskomuksiin. Kuvataiteilla oli suuri rooli kansallisen projektin ”uskomusjärjestelmän” vakiinnuttamisessa. Uskomisen ja näkemisen yhteys teki kuvataiteista kansallisen projektin keskeisen välineen. Suomalaisuus tuli kuvittaa, jotta uskomuksia olisi saatu vahvistettua.

### *Aistittavan osa*

Jacques Rancièren (2006) käsite *aistittavan osa* perustuu toiminnan tilojen, aikojen ja muotojen jakoon. Aistittavan osa kytkee toisiinsa esteettisen ja poliittisen sitoen ne historialliseen aikaan ja paikkaan. Rancièren mukaan estetiikka on artikulaatiotapa, johon sisältyy käsitys ajattelun kyvystä vaikuttaa. Estetiikan määritelmä on kolmiosainen: se asemoituu (1) tekemisen, (2) tekemisen aikaansaaman näkyvyyden sekä (3) tekemisen ja siten aikaansaadun näkyvyyden ajateltavuuden väliin. Estetiikka rajaa poliittisen toiminnan kehyksen. Näkyvä ja se, mitä siitä voidaan sanoa, sekä yksilö, joka on oikeutettu näkemään ja puhumaan, ovat riippuvaisia tilojen omistusoikeuksista ja ominaisuuksista sekä siitä, mikä kussakin ajassa on mahdollista. Oikeus nähdä ja puhua määrittyy tekemisen kautta. (Rancièrè 2006, 6–9.)



Rancière käyttää esimerkkinä Platonin näkemystä ihannevaltiosta, jossa politiikkaan osallistuminen ei kuulu työläisille. Työläiset eivät voi jakaa aikaansa sekä työhön että politiikkaan siten, että voisivat täysin omistautua molemmille. Toisin sanoen yksilön mahdollisuus osallistua yhteiseen määrittyy yhtäältä sen mukaan, mikä on hänen roolinsa yhteisössä, ja toisaalta sen mukaan, missä ajassa ja tilassa tätä toimintaa harjoitetaan. (Rancière 2006, 6–9, 47–50.) 1800-luvun lopulla kansallinen kuvataide tarjosi taiteilijoille mahdollisuuden osallistua, antoi oikeuden puhua. Varsin ymmärrettävästi Järnefelt tarttui tähän mahdollisuuteen – silloinkin, kun hän asetti taiteelleen muita kuin poliittisia tavoitteita.

Taide voi toimia hallitsemisen ja emansipaation välineenä, mutta taide tarjoaa vain ”sen minkä voi” – toisin sanoen taiteen avulla ei voida ylittää niitä ruumiiden asemia ja liikkeitä, puheen funktioita sekä näkyvän ja näkymättömän uudelleenjakoa, jotka kussakin ajassa ja tilassa ovat mahdollisia (Rancière 2006, 15). Järnefeltin taiteessa yhdistyvät henkilökohtainen ja kansallinen emansipaatio. Järnefeltin taiteessa sekä hänen oma hahmonsa että kansan hahmo piirtyvät esteettisesti.

Rancière nimeää länsimaisen taiteen kolme suurta identifikaatiojärjestelmää, kuvien eettisen, taiteen poeettisen (representatiivisen) ja taiteen esteettisen järjestelmän, jotka perustuvat eroille teosten tuottamisen tapojen, käytäntöjen ja niiden näkyvyyden muotojen sekä toisaalta näiden kaikkien käsitteellistämisen muotojen kytköksissä. Kuvien eettinen järjestelmä ei tunnusta taiteen autonomiaa, vaan antaa taiteelle aina välineellisen arvon. Tällaisia kuvia ovat esimerkiksi pyhät kuvat ja jumalkuvat, joiden olemisentapa kytkeytyy yksilöiden ja yhteisöjen olemisentapaan. Eettiseen järjestelmään sisältyy kysymys kuvan alkuperästä, totuussisällöstä, päämäärästä, käyttötarkoituksesta ja vaikutuksesta, sekä oikeuksia ja kieltoja tuottaa kyseisiä kuvia. (Rancière 2006, 16–17.)

Taiteen poeettinen, tai representatiivinen, järjestelmä paikantaa taiteen käsitepariin poeettinen/mimeettinen. Rancière kutsuu järjestelmää poeettiseksi, sillä se käsittää taiteiksi vain ”kaunotaiteet”, joille se määrittää arvioinnin ja ”hyvin tekemisen” tavat. Toisaalta Rancière kutsuu järjestelmää representatiiviseksi, sillä sen piirissä representaation tai mimesiksen käsite tulee ymmärtää käytännöllisenä periaatteena, joka organisoii tekemisen, näkemisen ja arvioimisen tapoja. Poeettisessa järjestelmässä yleiseltä tekemisentapojen kentältä erotetaan ne tavat ja taidot, joilla voidaan tuottaa

jäljitelmiä. Tässä yhteydessä jäljitelmällä ei tarkoiteta yksinkertaisesti malliaan muistuttavaa kopiota, vaan taiteen näkyvyyden järjestelmää, jossa mallia representoiva teko muodostuu taidetta identifioivaksi tekijäksi. Jäljitelmien taiteessa aihe ja esitysmuoto vastaavat toisiaan noudattaen normatiivisia ehtoja siitä, mitkä aiheet ovat sopivia, millainen hierarkia aiheiden välillä vallitsee, miten genret erotellaan aiheiden mukaan ja miten ilmaisumuotoja sovelletaan genreihin. (Rancière 2006, 18–19.)

Rancière esittää taiteen esteettistä järjestelmää moderniteetin käsitteen korvaajaksi. Taiteen esteettinen järjestelmä vapauttaa taiteen erityisistä säännöistä, aiheiden, tyylien ja taiteiden hierarkioista. Toisin kuin moderniteetin käsite, esteettinen järjestelmä tunnistaa taiteelle useamman kuin yhden merkityksen. Esteettinen järjestelmä kumoo moderniteetin yksinkertaistuksen taiteen autonomisesta asemasta ja antimimeettisyydestä. Esteettinen järjestelmä identifioi taiteen taideobjekteille ominaisen aistittavana olemisen muodon kautta, toisin sanoen kytkee taideobjektit tiettyyn aistittavan järjestelmään sen sijaan, että identifioisi taiteen sen erityisten tekemisentapojen kautta. Taiteen tekemisentavat eivät enää erotu muista tekemisentavoista, eivätkä taiteen säännöt sosiaalisten toimien säännöistä. Taide on autonomista, itse itselleen vierasta ja sen muodot peilaavat niitä muotoja, ”joilla elämä muodostaa itseään.” (Rancière 2006, 19–28.)

Taiteen elämän muotoja peilaavat muodot ovat linjassa modernistisen taiteen päämäärän kanssa. Porvarillisessa yhteiskunnassa taiteen ei tarvinnut olla yhteiskunnallisesti hyödyllistä, eikä sen aiheiden yhteiskunnallisesti merkittäviä. Peter Bürgerin (1984) mukaan tämä johti kulttuurin systeemin irtaantumiseen talouden ja politiikan systeemeistä. Taiteesta tuli autonominen instituutio. Taiteen koettiin vieraantuneen arkielämästä, jolloin sen kyky tavoittaa yksilön ja yhteisön sielu, kyky puhutella, heikentyi. Avantgarde kehittyi porvarillisen yhteiskunnan taiteen itsekritiikiksi. Kritiikin kohteena ei ollut taiteen aiheet ja sisällöt, vaan se, mitä taide tekee yhteiskunnassa. Päämääränä oli luoda uusi arkitodellisuus taiteen pohjalta. (Bürger 1984, 20–27, 47–54.)

Rancière kiinnittää huomion siihen, miten taiteen ja työn välinen suhde rakentaa yhteiskunnan tilaa ja mahdollisuuksia. Taiteen esteettisessä järjestelmässä taiteen työ ei poikkea muusta työstä. Sen sijaan taiteelliset käytännöt representoivat työtä ja kyseenalaistavat työn aseman yhteisen näkyvyyden ja puheen ulkopuolella.

Pyrkimyksenä on purkaa jako toimijoihin ja toiminnan alaisiin, ajattelijoihin tai päättäjiin ja materiaalisiin töihin tuomittuihin. Esteettisessä järjestelmässä taide muodostui työn symboliksi, se määrittelee tekemisen ja näkemisen välisen suhteen uudelleen. Taide toteuttaa työn periaatteen muuntamalla aistittavan aineen ”yhteisön presentaatioksi sille itselleen.” (Rancière 2006, 42–46.)

Rancièren mukaan kaikkien aiheiden välinen tasa-arvo tuhoi muodon ja sisällön välisen suhteen. Esimerkkinä mainittakoon symbolismin lainat uskonnollisesta kuvakielestä, vaikka symbolismin taiteen funktio eroaa eettisen järjestelmän jumalkuvien funktiosta. Rancière antaa esimerkiksi taiteen järjestelmän rakentumisen muodoista runouden, teatterin ja tanssivan kuoron platonistisen näkökulman mukaisesti. Tässä esimerkissä Rancière rinnastaa maalaustaiteen runouteen. Nämä kolme taidemuotoa ovat kolme aistittavan jakamisen muotoa, ”jotka strukturoivat sitä tapaa, jolla taiteet voidaan havaita ja niitä voidaan ajatella taiteina *ja* yhteisön mielen kirjoittautumisen muotoina [kurs. Rancièren].” Runouden ja teatterin tapa puhutella kasvotonta yleisöä tuhoaa representaation hierarkiat muodostaen lukijoista tai katsojista ”yhteisön yhteisönä vailla legitimiisyyttä.” (Rancière 2006, 8–15.)

### *Suomalaisuuden rakentaminen ja ”kansallinen symbolismi”*

Rancièren tavoin myös Benedict Anderson (2007) tiedostaa kirjallisuuden ja sitä kautta kielen roolin lukijoiden kuvitellun yhteisön rakentumisessa. Kansankielillä oli keskeinen ideologinen ja poliittinen merkitys Euroopan nationalismeissa 1800-luvulla – yhteinen kirjoitettu kieli edisti tietoisuutta ihmisistä, jotka kuuluivat samaan kielikuntaan. Kieli rajasi puhujistaan ja lukijoistaan kuvitellun yhteisön, jonka jäsenille oli mahdollista tuntea solidaarisuutta toisiaan kohtaan, vaikka kaikkien samaan kielikuntaan kuuluvien ihmisten tunteminen henkilökohtaisesti on mahdotonta. Kansankielinen kirjallisuus loi mielikuvan kielen pysyvyydestä, jolloin nationalismille tyypillinen kuva kansakunnan muinaisuudesta rakentuu. (Anderson 2007, 39–41, 111–129.)

Paitsi, että kansakunta on kielellisesti kuviteltu yhteisö, se on myös ”historiallinen välttämättömyys”. Kansakunta on luonteeltaan paradoksaalisesti sekä avoin että suljettu. Tämä paradoksi kiinnittyy kielen ominaisuuksiin – yhtäältä on mahdollista

oppia uusi kieli, toisaalta kieli omaksutaan ”luonnollisesti” äidinkielenä. Koska kieli on opittavissa, on mahdollista tulla ”kutsutuksi” kuvitellun yhteisön jäseneksi. Ainoa rajoitus yhä uusien kielten oppimisessa on ihmisen kuolevaisuus. Koska kuitenkin yksittäisen kielen tarkkaa syntyhetkeä on mahdoton ajoittaa, kieli näyttäytyy ikiaikaisena. Lisäksi äidinkieltään ei voi valita. Kansakuntaisuus kiinnittyy ”luonnolliseen” sattumanvaraisuuteen, siihen, mitä ei itse voi valita: ihonväriin, syntyperään ja syntymäaikaan. Vaikka periaatteessa mikä tahansa kieli on mahdollista oppia, ”äidinkieltään” ei voi valita. Kuuluminen tiettyyn kansakuntaan näyttäytyy väistämättömänä, vaikka tuolla väistämättömyydellä on historiallinen luonne. (Anderson 2007, 201–210.)

Kieli ei siis ole poissulkemisen, vaan *sisäänsulkemisen* väline. Koska edellä määritellyt kielen ominaisuudet mahdollistivat mielikuvan kansakuntaisuuden ja kielen välisestä luonnollisesta yhteydestä, saattoivat nationalististen liikkeiden etujoukkoina olleet älymystö ja porvaristo, jotka eivät olleet tottuneet käyttämään ”rahvaanomaisia” kansankieliä, hahmottaa kiinnostuksensa kansankieleen, -perinteeseen, -musiikkiin ja niin edelleen *unesta heräämiseksi*. Kansakuntaisuudestaan tietoisiksi tulemassa olevat ylemmät luokat ”löysivät uudelleen” jonkin ”syvällä sisimmässään aina tunnetun.” (Anderson 2007, 191, 268.) *Fin de siècle*n ”suomalainen” kulttuuripiiri heräsi suomalaisuuteensa ja valitsi suomen kielen identifikaationsa välineeksi, yhteisönsä, ja laajemmin suomalaisen yhteisön, kuvittelun perustaksi.

Erytisesti tämä valinta korostuu Järnefeltien kohdalla. Alexander ja Elisabeth Järnefelt kasvattivat lapsistaan ensimmäisten joukossa suomenkielistä sivistyneistöä, isänmaan hyvää edistämään. Eero Järnefeltin isä Alexander oli omaksunut jo äidiltään snellmanilaisen suomalaisuusaatteen, mutta äiti Elisabeth puhui äidinkielenään venäjää ja alkoi opetella suomen kieltä vasta avioiduttuaan Alexanderin kanssa. Aviopari valitsi yhteiseksi ja perheensä kieleksi ruotsin sijaan suomen, mikä oli epätavallista ajan säätyläisperheissä. Elisabeth herätti henkiin lapsuudenkodistaan tutun käytännön, kirjallis-taiteellisen salongin, jossa ylioppilaat keskustelivat kansallisista, yhteiskunnallisista ja taiteellisista kysymyksistä. Elisabeth piti tärkeänä nuorison taideaistin kehittämistä. Lindqvistin mukaan Eero Järnefelt ei toteuttanut kuvataiteilijana vain omaa kutsumustaan, vaan omaksui isänsä näkemyksen siitä, että taiteilijan on työskenneltävä kansallisen taiteen hyväksi ja nostaa se kansainväliselle

tasolle. Albert Edelfeltin menestys Pariisissa oli nostanut kuvataiteen merkittävyyttä kansallisaatteen foorumina, joten Alexander alkoi pitää kuvataidetta Eerolle sopivana välineenä edesauttaa isänmaan asiaa ja suomenkielisen kulttuurin kehitystä. (Lindqvist 2002, 9–14.)

Andersonin mukaan kielen tärkein ominaisuus kansakunnan rakentumisessa on sen kyky synnyttää kuviteltuja yhteisöjä ja luoda siten solidaarisuutta yhteisön jäsenten kesken. Kansankielinen kirjallisuus edistää tietoisuutta kaikista, jotka lukevat ja puhuvat samaa kieltä. Kertomus, jonka aika ja paikka ovat yhtenevät lukijan ajan ja paikan kanssa, olettaa kertomuksen hahmot ja lukijat yhtenäiseksi, ajassa eteenpäin liikkuvaksi yhteisöksi. Rajattua lukijoiden joukkoa puhutteleva kertomus hahmottelee heidän maailmansa rajat, heidän sosiaaliseen tilaansa rajautuva miljöokuvaus vahvistaa kuvaa siitä todellisuudesta, jossa he elävät. (Anderson 2007, 61–71.)

Taiteen voi nähdä toimivan samalla logiikalla, vaikka taiteen merkitykset ovat laajemmin saavutettavissa kuin kansankielisen kirjallisuuden merkitykset. Euroopan yli 1800-luvulla vyörynyt nationalismin aalto ilmeni kansallisten mytologioiden ilmaantumisenä kuvataiteisiin. Kansalliset kuvaohjelmat nojasivat mytologioiden osalta pitkälti kirjallisiin lähteisiin. Toisin kuin muualla Euroopassa, Suomessa modernistinen, uusi tyyli vakiintui mytologioiden esitystavaksi naturalismin sijaan. Gallénin varhaisimmat Kalevala-aiheet on toteutettu naturalistiseen tyyliin, mutta tämä johti virhetulkintoihin. Suurelle eurooppalaiselle yleisölle vieras Kalevala ei ohjannut tulkintaa, vaan kuvien luultiin esittävän suomalaista maaseudun elämää. Symbolismi tarjosi ratkaisun ongelmaan, sillä symbolistisen taiteen tehtävä oli saada katsoja irrottautumaan todellisuudesta ja astumaan ideoiden maailmaan. (Bonsdorff 2012, 91–105.)

Sarajas-Kortteen mukaan 1890-luvun vaihteen Suomessa oli kansallisen innostuksen *heräämisen* myötä hedelmällinen maaperä symbolismille. Eurooppalaisen positivismin vaikutukset tuntuivat Suomessa asti järkiperäisyyden korostumisena ja luonnontieteiden arvostamisena, nämä arvot heijastuivat myös taiteeseen. Kuitenkin tarve syvemmälle merkitykselle taiteessa johti realismin periaatteiden hylkäämiseen. Symbolismia edelsi Suomessa karelianismi, joka Sarajas-Kortteen mukaan oli ”realismin ulkoisiin puitteisiin puettua romantiikkaa.” Realismin ”omassa piirissä” oli

kasvanut voimakas lyyrinen taipumus, joka ensin karelianismista ja sittemmin symbolismista löysi ilmaisumuodon. (Sarajas-Korte 1966, 7–14, 19.)

Uneen, alitajuntaan ja mystiikkaan viittaava retoriikka ulottui *fin de siècle*n yhteiskunnassa kansallista diskurssia laajemmalle. Positivismista ajauduttiin toiseen ääripäähän. Pariisissa opiskelleet suomalaistaiteilijat eivät voineet välttyä symbolismilta, joka eri suuntauksillaan oli levittäytynyt kaikille kulttuurin osa-alueille. Ajan muoti-ilmiöiden (okkultismin, teosofian, mystiikan, dekadenssin ja niin edelleen) taustalla yhteistä oli pyrkimys kohti hengen aluetta. Tämä näkyi myös taiteissa. Pohjimmiltaan kaikki taiteen lajit tulkittiin metafysisen tunteen ilmaisuksi. Äärimmäinen paradigmanmuutos kieli kokonaan uudesta elämäkatsomuksesta. (Sarajas-Korte 1966, 51–55.)

Symbolismin ajatus universaalista ilmaisukielestä, joka olisi intuitiivisesti tulkittavissa, vaikuttaa olevan ristiriidassa kansallisen erityisyyden kanssa. Pont Avenin koulukunnan ja Aurierin symbolismissa taideteoksen aiheilla ei sellaisenaan ole merkitystä, vaan ne toimivat tosiolevan merkkeinä. Aihe saattaa siis olla mikä hyvänsä, kunhan se toteutustapansa ansiosta synnyttää kokemuksen näkyvän maailman taakse kätkeytyvästä todellisuudesta. Kansallinen taide puolestaan olettaa katsojan tunnistavan nimenomaan aiheen kotimaiseksi, ja sen pohjalta teos herättää hänessä kansallistunteen. Kuitenkin, koska nationalismi luonteeseensa olennaisesti kuuluvan tunneperäisyyden, jopa sentimentaalisuuden, vuoksi ja symbolismi tunnekokemuksen välittäjänä olivat vetoavia konsepteja ajan ”henkistyneessä” ilmapiirissä, ristiriita pystyttiin ylittämään. Nationalismin valossa eri filosofioista ja taiteenteorioista omaksuttiin sopivimmat elementit. Nationalismista muodostui sekä järkeen että tunteeseen vetoava hybridi evoluutioteoriaa ja mytologiaa, minkä vuoksi kansakuntaan kuulumisen alkoi näyttäytyä kohtalona.

Hippolyte Tainen 1860-luvulla kehittämän miljööteorian mukaan ihminen on ympäristönsä tuote. Maiseman piirteet kytkeytyvät luonteenpiirteisiin ja mielialoihin, pohjoinen maisema herättää raskasmielisyyttä, eteläinen puolestaan iloisuutta. Nietzsche kytki 1880-luvulla maiseman ja ihmisen välisen yhteyden tarkemmin kansakuntaisuuteen käyttämällä esimerkkeinä Suomen ja Italian luontojen vastakkaisuuden kautta ilmenevää maiseman kahtalaista olemusta. Myös Immanuel Kantin mukaan luonto on kehittänyt erilaisia taipumuksia ja luonteita erilaisissa

maantieteellisissä ja ilmastollisissa oloissa eläviin ihmisiin – maa muokkasi ihmiset kaltaisikseen. (Waenerberg 2004, 263–266, 308; Konttinen 2001, 209–210, 238.)

Andersonin mukaan kansakunnat herättävät rakkautta, jota nationalistiset kulttuurituotteet ilmentävät (Anderson 2007, 201). Jokseenkin maallistuneessa yhteiskunnassa aiemmin kristinuskoon liittynyt rakkauden käsite sai uuden ilmenemismuodon isänmaanrakkautena. Konttinen toteaa, että taiteen tehtävä oli osoittaa isänmaanrakkauden perusta ja kotimaan rajat sekä näyttää, millainen on Suomen maa ja suomalainen elämänmuoto (Konttinen 2001, 226–227). Waenerbergin mukaan 1800-luvun suomalaisessa diskurssissa isänmaanrakkaus tai paikallisemmin kotiseuturakkaus suodattui taiteilijan temperamentin kautta. Runebergille kotiseutu kytkeytyi ennen kaikkea henkiseen. Mietiskelyn ja syventymisen kautta seudun ja maiseman luonne on mahdollista hahmottaa. Snellman erotti isänmaanrakkauden eli patriotismin, ja kansallisuusaatteen eli nationalismin toisistaan. Isänmaanrakkaus tai kotiseuturakkaus näyttäytyi passiivisena viihtymisenä tai käpertymisenä omaan olemiseen, kansallisuusaate puolestaan oli aktiivista, tietoista toimintaa isänmaan hyväksi. (Waenerberg 2004, 318–319.) Isänmaanrakkaus luonnollistui, sen tunteminen kytkeytyi ihmisen sattumanvaraiseen syntymiseen tiettyyn paikkaan, eikä isänmaan tai kotiseudun rakastaminen ollut riippuvaista yksilön teoista isänmaan hyväksi. Isänmaanrakkaudesta tuli normi, olemisen tapa.

Sarajas-Kortteen mukaan nuoren pariisilaisen älymystön eksotisoiva kiinnostus pohjoisiin alueisiin saattoi olla alkusysäys suomalaiselle karelianismille. Ajatus ”pohjoisesta renessanssista” sopi kalevalais-kansalliseen uusromantiikkaan. Symbolismin oletettuun pohjoiseen luonteeseen epäilemättä tartuttiin Suomessa hanakasti, ja Pariisista omaksuttiin eksotisoiva suhtautuminen itään, Kalavalan syntyseutuun. (Sarajas-Korte 1966, 56–57.) Taiteilijoiden Pariisissa omaksuva, eksotisoiva näkemys esiintyy Lukkarisen mukaan myös 1900-luvun alkupuolen taidehistoriallisessa tutkimuksessa. Kaukaisen menneisyyden (esimerkiksi keskiajan) ”Suomen” kansan tuottama ”suomalainen” taide edusti puhtautta ja alkuperäisyyttä. Suomalaisten ”luonnollinen” muototaju korruptoitui vähitellen vieraista vaikutteista. (Lukkarinen 1998, 22.)

Kalhan mukaan taidehistorialliset diskurssit muodostavat mytologisen repertuaarin. Koska kansallista itsekuvaa on ollut tapana rakentaa taiteen avulla, taidepuhe toimi

sosiaalisen kontrollin välineenä. Vielä toisen maailmansodan jälkeen taidehistoriallisessa tutkimuksessa vallitsi ”hyvää tekevä *decorum*”. Sodasta toipuva yhteiskunta tarvitsi identiteettiä vahvistavia ja esimerkillisiä esikuvia, jotka vahvistivat mielikuvaa siitä, millainen kansan tulee olla. Kauneus, hyvyys ja totuus rinnastettiin toisiinsa. Maalaus on oikealla tavalla kaunis silloin, kun se on ”totuudenmukainen” eli vahvistaa vallitsevaa mielikuvaa. (Kalha 2005, 17–18, 51, 170, 261.)

Kuvataiteen elementtien keskinäisessä arvohierarkiassa väri on perinteisesti ollut alisteinen viivalle, mutta myös väripalettien välillä vallitsi arvohierarkia. Askeettista palettia pidettiin maskuliinisempänä ja täten järkeen rinnastuvana verrattuna esimerkiksi jälki-impressionistiseen puhtaaseen palettiin. Ylitsetulvivat, heleät ja täten feminiiniset värit edustivat tunteellisuutta ja ei-suomalaisia, vieraita vaikutteita. Väri määrittää, vaikuttaako maisema, kansan metonymia, puhtaalta, luonnolliselta ja suomalaiselta. (Kalha 2005, 72–97.)

Mary Douglasin (2000) mukaan puhtauden ja epäpuhtauden käsitesfääri kytkeytyy yhteiskunnallista järjestystä ylläpitäviin rakenteisiin. Valmisteilla oleva tai jo vakiintunut rakennelma ohjaa havaintoa, jolloin rakennelmaan hyväksytään siihen sopivat vihjeet ja hylätään sen kanssa ristiriitaiset vihjeet. Ristiriitoihin on kaksi mahdollista suhtautumistapaa: kielteinen, jolloin ristiriidat sivuutetaan tai niitä paheksutaan, ja myönteinen, jolloin seuraa yritys luoda uusi järjestelmä, sellainen käsitysmalli, johon poikkeama sopii. (Douglas 2000, 86–90.) Taidehistoriallista kaanonin ei ole ilman kaaosta, jonka hallitsemisesta se saa voimansa.

Kortelaisen mukaan tutkimuksen taantumuksellinen, menneeseen haikaileva asenne tunnistaa saman asenteen 1800-luvun lopun suomalaisesta yhteiskunnasta. Vuosisadan lopun lähestymisen ja Venäjän yhtenäistämisyhtymysten myötä tyypillinen vastareaktio oli nostalgia, joka ilmeni fennomaanien piirissä karelianismina, kuvitteelliseen muinaisuuteen haikailuna, ja svekomaanien piirissä kaipuuna takaisin Ruotsin vallan aikaan. Kansallisromantiikka toimi vastareaktiona kaikelle uudelle ja edistysmieliselle – se mahdollisti paon kaupungista, joka edusti moderniteettia ja epäsuomalaisuutta. Aikalaiset, taiteilijat mukaan lukien, eivät pitäneet omaa aikaansa kukoistuksen kautena – kultakausi on myöhempi luomus. Ensimmäinen suomalainen ”sankaritaiteilija”, Albert Edelfelt, ei itse kokenut olevansa rakentamassa kultakautta, vaan laski toivonsa nuorempien taitelijoiden varaan. Myös Järnefelt koki, ettei oma



aikansa ollut ”täydellisyyden aikakausi” (Järnefelt 29.3.1897, EJA, KA). Kortelainen huomauttaa, että ajan taiteilijoiden ”trendikäs” kansainvälisyys ei kieli kultakaudesta vaan oli yksinkertaisesti pienen, taideopetukseltaan kehittymättömän maan realiteetti. Aikalaiset kritisoivat liiallisia, ”vieraita” vaikutteita, joiden ei koettu edustavan suomalaisuutta. Toisaalta ennen itsenäistymistään Suomi oli Venäjän suuriruhtinaskunta, joten rajanveto suhteessa ulko- ja naapurimaihin oli liukuvampi kuin itsenäisellä valtiolla. (Kortelainen 2005, 66–71.)

Kuvitteellisen kultakauden ihannointi tarjoaa menneen ratkaisuksi oman aikamme ongelmiin. Usko kultakauteen palvelee tarvetta säilyttää menneen ideaalisuus, jolloin sen varjolla voidaan perustella oman aikamme yhteiskunnallisissa kysymyksissä ”takapajuista, ’ennen kaikki oli paremmin’ -ajattelua.” Kortelainen muistuttaa, että takertuminen kultakausi-käsitteeseen sivuuttaa *fin de siècle*n taiteilijoiden elämäntyön. He eivät pyrkineet tekemään sovinnasta taidetta vaan raivaamaan tilaa uudentlaiselle taidelle. (Kortelainen 2005, 66–71.)

### 3. SYMBOLISTINEN MAISEMA

Vuoden 1894 tienoilla Järnefelt kävi läpi ”symbolisen kauden”, jonka aikana hän maalasi neljä maisemaa ja yhden omakuvan. Vaikka Järnefeltin koko tuotannon ilmeisimmät symbolistiset vaikutteet rajoittuvat lyhyen ajanjakson sisällä syntyneisiin viiteen teokseen, ei kyseessä ollut pelkkä kokeilu tai harharetki. ”Symbolinen kausi” toimi alkusysäyksenä Järnefeltin tyylin perustavanlaatuihin muutokseen. Henkisydestä ja ei-mimeettisyydestä tuli Järnefeltin taidetta määritteleviä tekijöitä. Järnefeltin aihevalinnat eivät jatkossa olleet ”perinteisen” symbolisia, mutta Järnefelt omaksui symbolismista tutut tehokeinot, värin ja aiheenkäsittelyn, voidakseen maiseman avulla esittää sisäistä maailmaa, pyhää luontoa, mielikuvia ja mielle yhtymiä sekä subjektiivisia tunteita. ”Symbolinen kausi” johti vapautumiseen rationaalisesta, mimeettisestä ja naturalistisesta perinteestä. (Bonsdorff 2012, 260–262.) Tässä luvussa tarkastelen kyseisen kauden teoksista *Symbolista maisemaa* (1894), ja seuraavassa luvussa ”symbolisen kauden” jättämää vaikutusta Järnefeltin myöhempään tuotantoon.

#### *Kaksoiskuva*

Suomalaiset taiteilijat tutustuivat symbolismiin Pariisissa vietetyn ajan sekä kotimaisen ja ulkomaisen lehdistön kautta. Sarajas-Korte selvittää kattavasti Pariisin ilmapiiiriä ja symbolismin suuntauksia 1890-luvun alkupuoliskolla. Tämän tutkielman puitteissa lienee riittävää mainita, että teosofian ja okkultismin kaltaiset ilmiöt herättivät suunnatonta kiinnostusta ja alkoivat jopa kuulua yleissivistykseen 1880- ja 1890-luvun taitteen Pariisissa. Yhteistä eri suuntauksille oli pyrkimys aineellisesta todellisuudesta

kohti hengen aluetta. Suomalaisissa lehdissä symbolismia esittelivät oman, Sarajas-Kortteen mukaan jokseenkin vaillinaisen käsityksensä valossa muiden muassa Kasimir Leino, Juhani Aho ja Arvid Järnefelt. (Sarajas-Korte 1966, 51–55, 132.)

Kasimir Leinon Pohjalaisessa osakunnassa Pariisin uusista taidesuuntauksista pitämä esitelmä julkaistiin *Valvojassa* vuoden 1892 alussa. Leino käsitti symbolismin dekadenssin osaksi, objektiivisuuden katoamisena ja sen korvaamisena subjektiivisuudella. Symbolismi edusti naturalismin vastapoolia. Leino korosti katsojan roolia teoksen merkityksenannossa ja painotti, että katsoja nauttii teoksesta silmiensä ohella myös hermoillaan ja mielikuvituksellaan. Leino yhdisti symbolismin korrespondenssit ajankohtaisiin tutkimuksiin synesthesiasta, joka sovellettuna taiteisiin painotti kaikkien taiteenlajien pohjimmaista samankaltaisuutta. Sarajas-Kortteen mukaan Leino tulkitsi väärin ranskankielisen, Platonin ideaoppiin viittaavan sanan *idée* ja käänsi sen *aatteeksi*. Tästä on peräisin ajan suomalaisessa taidepuheessa sitkeästi säilynyt käsitys symbolistisesta kuvataiteesta *aatemaalauksena*. (Sarajas-Korte 1966, 24–25.)

Juhani Aho tarjosi suomalaiselle yleisölle ratkaisun universaalien symbolismin ja erityisen kansallistunteen ristiriidalle. Aho käsitteli aihetta vuonna 1893 Italian kirjeenvaihdossaan, jota julkaistiin *Nuoressa Suomessa*. Aholle realismi oli aatteetonta luonnon kopiointia, joka oli eksynyt kauas kuvataiteen alkuperäisestä luonteesta: aatteellisesta seinäkoristeesta. Freskomaalaukset synnyttivät puhtaan taiteen nautinnon, joka perustui niiden ”korkealle” aiheelle, elämän ja kuoleman kysymyksille. Omassa ajassaan korkein mahdollinen aihe oli kansallisuus, joka vanhan taiteen tavoin saattoi lumota modernin katsojan. Leinon tapaan myös Aholle symbolismin *idea* oli *aate*, symbolismi oli ”aatemaalauksena.” Sarajas-Kortteen mukaan suomalaisista taiteilijoista ainakin Axel Gallénille (myöhemmin Akseli Gallen-Kallela) oli tuttu puolalainen Stanislaw Przybyszewski, jonka mukaan taiteilija on yhtä kotimaansa maiseman kanssa. Väri ja viiva mukautuvat taitelijan sielunmuotoihin – taiteilija elää maiseman välityksellä. Przybyszewskille taiteilijan erityinen ja *luonnollinen* suhde omaan ympäristöönsä muodostaa isänmaanrakkauden perustan. (Sarajas-Korte 1966, 127–128, 268.)

Arvid Järnefelt kirjoitti *Uuteen Suomettareen* arvostelun vuoden 1893 Suomen Taiteilijain syysnäyttelystä. Kyseisessä näyttelyssä oli esillä kotimaisen taiteen rinnalla

teoksia ranskalaiselta Paul Sérusier’lta ja alankomaalaiselta Jan Verkadelta, joihin Juhani Aho oli tutustunut Italiassa. Arvid Järnefelt käsitti symbolin ”vertauskuvalliseksi tunnukseksi”, jonka avulla taiteilija kuvaa tunteita ja tuntemuksia. Vertauskuvallinen tunnus tulisi valita niin, että katsoja voi omasta kokemuspöörästään käsin ymmärtää teoksen tarkoituksen ja tunnelman. (Sarajas-Korte 1966, 131–132.) Mielestäni Arvid Järnefeltin käsityksestä puuttuu symbolin yhteys aineellisen olemassaolon ylittävään todellisuuteen ja universaaliin harmoniaan. Sen sijaan symboli näyttöytyy arkisemmassa valossa – tunteen, tunnelman tai aistikokemuksen merkkinä.

Eero Järnefelt itse opiskeli Pariisissa juuri ennen kuin symbolismia ryhdyttiin soveltamaan kuvataiteisiin. Pietarin opintojen jälkeen Järnefelt vietti vuodet 1886–1888 Pariisissa ja opiskeli Académie Julianissa. Baudelairen symbolisen teorian vaikutus kirjallisuuteen oli tuolloin kehittynyt merkittäväksi ilmiöksi, ja Moréas’n symbolismin manifesti oli julkaistu samana vuonna kuin Järnefelt aloitti Pariisin opintonsa. Gauguin ja Bernard alkoivat kehittää syntetisimiään vuonna 1888. Pariisissa ollessaan Järnefelt tutustui ikätoveriinsa Galléniin. Lindqvistin mukaan ystäväystyminen Gallénin kanssa sekä Pariisin railakas opiskelijaelämä olivat merkittävässä roolissa Järnefeltin perheen asettamista odotuksista irrottautumisessa. Pariisin opintojen vaikutus Järnefeltin tuotannossa korostui ja nousi perheen ja Pietarin vaikutusta tärkeämmäksi. Gallén myötävaikuttanut Järnefeltin akateemisen ja kirjallisen taidekäsityksen kehitykseen kohti intiimimpää, visuaalisen asun tärkeyttä ja tunneilmaisua korostavaa taidekäsitystä. (Lindqvist 2002, 34–39.)

*Symbolistisesta maisemasta* on olemassa kaksi versiota, öljy kankaalle (kuva 1) ja tempera paperille (kuva 2). Teosten ajoituksesta ja tekniikoista on tarjolla ristiriitaista tietoa. Temperaversio tunnetaan myös nimellä *Järvimaisema ilta-auringossa*, ja sen tekniikaksi on arveltu myös guassia (ks. esim. Konttinen 2001, 294). Molemmat on maalattu vuonna 1894, öljyversio Lindqvistin mukaan vuoden 1894 kesällä. Temperaversio on oletettavasti varhaisempi, se luultavasti oli vuoden 1894 kevään piirustus- ja akvarellinäyttelyssä esillä ollut ”sisäsaaristomaisema, jossa veden välke saarien lomassa on tehty kiiltävällä kullan värillä.” (Konttinen 2001, 293–294; Lindqvist 2002, 103.) Teosten ajallisesta ja temaattisesta läheisyydestä johtuen käsittelen niitä teosparina, saman aiheen kahtena versiona. Jatkossa viittaan

öljyväriversiolla kolmiulotteisemman vaikutelman luovaan versioon ja temperaversiolla litteämmin ja kaksiulotteisemmin käsitelyyn versioon.

Molemmat versiot ovat pystysuuntaisia. Korkealta nähdyssä järvimaisemassa horisontti on yläreunassa, järven violetinvivahteinen pinta peittää suurimman osan kuvapinnasta. Horisonttiin katoavien, sinihämyisten kukkuloiden yllä taivas hehkuu lämpimän keltaisena tyyliteltyjen, veden pinnan väriä toistavien pilvien taakse jäävän auringon noustessa tai laskiessa. Järven pintaa rikkoo kolme (temperaversiossa neljä) saarta, joilla kasvaa metsää pehmeinä, tummanvihreinä massoina. Vertikaalisella keskilinjalla (öljyväriversiossa hieman keskilinjasta oikealle) auringonvalo heijastuu veden pinnasta. Etualan kalliolla seisoo yksinäinen, käppyräinen mänty.

*Symbolistisen maiseman* versioiden väliltä löytyy eroja. Öljyväriversio luo tyylittelystä ja yhtenäisistä väripinnoista huolimatta kolmiulotteisen syvyysvaikutelman. Temperaversio puolestaan on miltei täysin kaksiulotteinen, korostunein ääriiviin, ja se on mittasuhteiltaan öljyväriversiota kapeampi ja korkeampi. Tämän vuoksi syntyy miellelyhtymä japanilaisiin puupiirroksiin, joista Gauguinin ja Bernardin Pont Avenin koulukunnassa haettiin esikuvia. Suomalaisista taiteilijoista Pekka Halonen ja Väinö Blomstedt tutustuivat Gauguiniin vuonna 1893 ja siirtyivät Gauguinin oppilasateljeehen seuraavana vuonna. Kaksikosta etenkin Blomstedt ihaili Pont Avenin koulukunnan symbolismia varauksetta. (Sarajas-Korte 1966, 103–104; Bonsdorff 2012, 156–167, 232–236.) Tammikuussa 1894 Blomstedt kirjoitti Järnefeltille Gauguinin vaikuttavan ”vapauden apostolilta taiteessa” ja kertoi, että matkojensa myötä Gauguin ”on kokonaan voinut vapautua eurooppalaisen taiteen käsityksestä [– –]. Hän aukaisee silmät, että itse kukin oman itsensä oppii tuntemaan ja auttaa löytämään, mitä meissä kussakin on enimmin esille tuotavaa.” (Blomstedt 16.1.1894, EJA, KA.)

Onkin kiehtova ajatus, että Blomstedtin innostus tarttui Järnefeltiin. Gauguinin vahva uskomus siitä, että taiteilijan luomisvoima on lähtöisin subjektiivisuudesta, on linjassa järnefeltiläisen totuuskäsityksen kanssa. Elisabeth Järnefeltin sanoin taide on ”totuuden palvomista tunnemaailmassa.” Eero Järnefelt uskoi universaaliin totuuteen, joka on tavoitettavissa vain subjektiivisessa tunnekokemuksessa. Taiteilija koki ja tulkitsi näkemäänsä oman sisäisen tunnelmansa välityksellä, ja tämän subjektiivisen position tuli välittyä taideteoksesta. Tunteellisen eläytymisen kautta taiteilija pystyi

tavoittamaan aiheen syvimmän olemuksen. (Konttinen 2001, 189.) Muutamaa vuotta myöhemmin, 1897, Järnefelt selvittää totuuskäsitystään päiväkirjassaan:

Totuus on aina sama eikä sen kehittymisestä voi puhua, mutta ihmisten käsitys siitä ja sen julistaminen on kehityksen alainen ja se tulee ihmisen nöyrästi myöntää. Sen tähden on taiteilijan korkein velvollisuus, mitä taiteen harjoittamiseen tulee, nojata omaan vapauden tunteeseensa ja siihen mitä hän todenperään ymmärtää. (Järnefelt 1897, EJA, KA.)

Järnefeltin melko symbolisesta totuuskäsityksestä huolimatta hän suhtautui kaikkiin taideteorioihin skeptisesti. Tästä huolimatta Järnefelt päätyi kokeilemaan uutta tyyliä. Koska Suomen kuvittaminen oli taiteilijoiden tehtävä ja nämä kuvat haluttiin tuoda mahdollisimman monen ulottuville, taideteoksia esittelevät kuvateokset vakiintuivat väyläksi tuoda Suomea myönteisellä tavalla esille. Waenerberg huomauttaa, että kuvien painamisen lisääntyminen ja painotekniset rajoitukset saattoivat osaltaan vaikuttaa pelkistetyimmän tyylin omaksumiseen. Pelkistetyistä maalauksista saatiin selkeämpiä ja onnistuneempia painokuvia, mikä korostui erityisesti pienten painokuvien kohdalla. (Waenerberg 2004, 269–273.)

Sarajas-Kortteen mukaan Järnefeltin kohdalla paljastuu, ”miten ajan ihanteet ja tyylipiirteet soluttautuvat sellaistenkin taiteilijain teoksiin, jotka pohjimmiltaan suhtautuivat niihin epäillen.” Symbolismi oli paljon esillä ja tavoittanut jo suomalaisiakin taiteilijoita. (Sarajas-Korte 1966, 136.) Syksyllä 1894 Gallén esitteli ensi kertaa suomalaiselle yleisölle symbolisia teoksiaan. Todennäköisesti Gallénin innoittamana Järnefelt päätyi käyttämään *Symbolistisen maiseman* öljyväriversiossa kultaväriä, jota Gallén oli käyttänyt jo teoksissaan *Mäntykoski* (1892) ja *Tuonelan matkalla* (1894). Lindqvistin mukaan *Symbolistisessa maisemassa* ei ole varsinaista symbolista sisältöä, vaan ”symbolismi” rajoittuu teoksen visuaaliseen ulkoasuun. Ainoastaan teoksen ”syntetisoiva, yhtenäiseen pintavaikutelmaan pyrkivä tyyllittely” luo assosiaation symbolismiin. (Lindqvist 2002, 103.)

### *Pyhä luonto*

*Symbolistisen maiseman* ilmiselvän symbolisen sisällön puute kyseenalaistuu, kun teosta ei tarkastella pelkästään synteettisesti tyylliteltynä maisemana. Teoksen kuvaama

luonnonilmiö, auringon nousu tai lasku, sen hämyinen horisontti, heijasteleva vesi, näköpisteen asettaminen korkealle järvimaiseman ylle sekä yksinäinen mänty ovat symbolisia aiheita, joista etenkin korkealta nähdyn järvimaiseman kuvatyyppejä omaksuttiin suomalaiskansalliseen kuvastoon. Maisema-aiheiden symbolisuus ja ilmaisuvoima ovat jäljitettävissä romantiikan taiteen teoriaan. Maallistumisen myötä kulttuuri- ja teologiasidonnaiset symbolit korvautuivat ”universaaleilla” symboleilla jo 1700- ja 1800-luvun taitteessa. Romantiikan merkkikieli koostui tunnelmien ja tunteiden ilmaisuista, mikä johti merkittävään muutokseen aiheissa. Maisema, joka aiemmin oli aiheiden hierarkiassa alhaisessa asemassa, nousi suosioon, sillä se tarjosi mahdollisuuden intuitiiviselle symboliikalle. Maisemamaalaus ei siis ollut yksi yhteen aiheensa kanssa, vaan piti jo varhain sisällään tulkinnallisuuden kerroksen. Caspar David Friedrich, kenties romantiikan tunnetuin maisemamaalari, piti maisemassa tärkeimpänä tunnelmaa. Taiteilijan ei tullut maalata vain sitä, minkä näkee edessään, vaan myös sitä, minkä näkee sisällään. Maisemamaalaus on tunnelmien luomisen taidetta, se vaikuttaa katsojaan musiikin tavoin. Maisema on ”inhimillisin” aihe, taiteilijan mielen peilikuva, joka on riippuvainen katsojasta tulkitsijana. (Barasch 1990, 245–264.)

Järnefelt yhdisti tietyt tunteet tiettyihin maisemallisiin aiheisiin, kuten kaihon tunteen auringonlaskuun. (Järnefelt 11.4.1895, EJA KA.) Lukkarinen myös muistuttaa, että aurinko ja valonsäteet ovat kristillisessä kuvastossa vakiintuneita pyhän ja jumalallisen symboleita. Tämän perustella ei kuitenkaan voida vetää johtopäätöstä, että *Symbolistinen maisema* olisi sisällöltään uskonnollinen. Kristillisen kuvaston kierrättäminen liittyy uusplatoniseen perinteeseen, pyrkimykseen yhdistää Platonin filosofia ja kristillinen mystiikka. Uusplatonismin valossa *Symbolistisen maiseman* ”pyhä” on aineellisen maailman takana siintävä ideoiden maailma, jonka ilmaisemiseen taiteessa tuli pyrkiä. Lukkarisen mukaan horisontti kuva-aiheena edustaa rajankäyntiä inhimillisen ja tuonpuoleisen, äärellisen ja äärettömän tai reaalisen ja ideaalisen välillä. Horisontti on kirjaimellisesti rajapinta kahden olemassaolon moodin välillä. (Lukkarinen 2004a, 81–88.)

Heijastavan veden symboliikka on monitahoista ja periytynyt symbolisteille romantiikasta. Veteen heijastuva maisema on luonnon itsensä luomaa taidetta. Jo romantiikan taideteoreetikot rinnastivat taiteilijan luomisvoiman luonnon

luomisvoimaan. Vesi symboloi taidetta todellisuuden peilinä. Vesielementti toimii myös mielen vertauskuvana, jonka juuret ovat Narkissos-myytissä. Veden ominaisuudet yhtäältä heijastavana ja toisaalta läpinäkyvänä tarjosivat ilmaisuvoimaista symboliikkaa psyykeen käsittelyyn. Veden syvyys kuvaa mielen syvyyttä. Pinnanalaisiin näkymiin sekoittuvat heijastukset vastaavat muistin kerroksellisuutta. (Lukkarinen 2004c, 174–181.)

Tyypillinen korkealta nähty järvimaisema pitää sisällään kaikissa kulttuureissa toistuvat pyhän paikan elementit: vuoren, veden ja puun. Erityisesti nämä elementit ovat löydettävissä 1800-luvun lopun Sisä-Suomen erämaamaisemista. Vaikka Suomen kuviksi valikoitui myös koski-, rannikko- ja talvimaisemia, sekä ihmisen työllään pyhittämiä raatamisen paikkoja, korkealta nähty järvimaisema säilytti keskeisen asemansa ilmaisuvoimaisimpana maisematyyppinä. Korkealta nähty järvimaisema oli suomalaisille tuttu skeema sekä Runebergin että Topeliuksen kuvastossa. Järvimaisema osattiin mieltää suomalaiseksi jo 1840-luvulta lähtien, joten se oli helppo valjastaa aatteen käyttöön, suomalaisen kansallisuuden symboliksi.<sup>1</sup> (Konttinen 2001, 21; Palin 2003, 65–66.) Skeeman toisto vahvisti käsitystä ihmisen kuulumisesta tiettyyn ympäristöön ja sitä kautta tiettyyn kansakuntaan. Erämaamaisemiin liitettiin mielikuvia alkuperäisyydestä, koskemattomuudesta ja ikiaikaisuudesta. Myyttisiin mielikuviin verhottu erämaaisema omaksuttiin kansallisen identiteetin kuvastimeksi. Laaja ja jylhä, ”vapauttavaksi” ja ”raittiiksi” koettu erämaaisema nivoutui yhteen kansallisen mytologian kanssa. (Konttinen 2001, 231–236.)

Korkealta tarkastellessa edessä avautuva näkymä muuttuu de Certeau mukaan pelkäksi kuvaksi, joka on irrallinen katsojasta. Kuva alistuu katseella hallittavaksi ja omistettavaksi, mutta toisaalta katsoja typistyy pelkäksi voyeuristiseksi, ruumiittomaksi katseeksi. (Certeau 2013, 142–145; ks. myös Lukkarinen 2004a, 92.) Korkealta nähty maisema liittyy länsimaiseen traditioon, eikä täten ole yksiselitteisen suomalaiskansallinen. Palinin mukaan laajat yleisnäkyvät luovat mielikuvan hallittavuudesta. ”Etäisyyttä ottava ja etäännyttävä katse” tarkastelee ”omaakin” maisemaa ”vierain” silmin. Korkealta avautuvat, laajat näkyvät olivat kirjaimellisesti

---

<sup>1</sup> Jukka Ervamaa (1972) on käsitellyt korkealta nähdyn järvimaiseman kuvatyypin varhaisvaiheita Suomen taiteessa artikkelissaan ”Niin kauas kuin silmään siintää [Järvimaiseman taidehistorian alkuvaiheita]” julkaisussa *Taide* 72, Porvoo: WSOY, 16–26. Sekä Konttinen että Palin viittaavat Ervamaan artikkeliin.



haltuunoton välineitä, kun Suomesta tuli Venäjän suuriruhtinaskunta ja keisari Aleksanteri I tilasi saksalaiselta taiteilija Carl von Kugelgeniltä kuvia uudesta suuriruhtinaskunnasta. (Palin 2003, 66.)

Romantiikan korkealta nähdyissä maisemissa on jatkuvuutta kuvan etu- ja taka-alan välillä, kun taas symbolismin maisemissa kuvatyypin kehittyi korostamaan epäjatkuvuutta. Varhaisemmissa, romantiikan maisemissa esimerkiksi mutkitteleva tie johdatteli etualalta taka-alalle, symbolismin maisemista vastaava, ”pehmentävä” kuva-aihe puuttuu. Symbolismin maisema on ”kulissimainen”, etualan detaljien ja taustan erillisyys korostuu, ja syntyy vaikutelma jyrkästä pudotuksesta. Palaan tuonnempana kuvatyypin kehityksen ilmenemiseen Järnefeltin omassa tuotannossa. Lukkarisen mukaan tämä ”järnefelttiläinen” kuvatyypin tekee katsojan tietoiseksi ruumiillisuudestaan, mahdottomuudesta edetä jyrkässä maastossa. Romantiikan ”lempeään” maisemaan verrattuna symbolismin maisema näyttäytyy ”villinä”, mutta katsojalle rakentuu rooli kehostaan tietoisena toimijana ja kokijana, ”matkailijana”, joka vierailee juuri kyseisessä paikassa. (Lukkarinen 2004a, 40–46, 92–93.)

*Symbolistisen maiseman* etualan mielenkiintoiseen muotoon kasvanut mänty toistuu useissa Järnefeltin maisemissa. Waenerbergin mukaan kuva-aihe esiintyi ensimmäisen kerran Järnefeltin *Honka*-nimisessä akvarellissa vuodelta 1894. *Symbolistinen maisema* on ensimmäisiä esimerkkejä ”vaeltavasta männystä”, siitä, miten Järnefelt työsti näkemänsä elementit maisemaksi paitsi pelkistämällä myös siirtämällä puita, kiviä ja vaaroja. Pelkistäminen ei merkinnyt pelkkää detaljien karsintaa, vaan niiden valitsemista. Katseen kiinnittävän detaljin, männyn, asettaminen etualalle korostaa etualan ja taustan välistä suurta etäisyyttä. (Waenerberg 2004, 293, 306–310.) Palinin mukaan kuvarakenne vertautuu miljöömuotokuvaan. Puuyksilö, joka perspektiivisesti irrottautuu taustasta, mutta kuitenkin liittyy siihen temaattisesti, kohoaa suoranaiseksi persoonallisuudeksi. (Palin 2004, 32.)

Honka sai sille vakiintuneen, kansallisen merkityksen vasta myöhemmin. Vuoden 1900 syysnäyttelyssä Järnefeltiltä oli esillä *Ukonilma*-niminen teos (tunnetaan myös nimellä *Honka ja koivu*, 1900), jossa etualalla seisoo ”juureva” honka ja koivu sen suojassa. Taustalla salama iskee alas myrskyiseltä taivaalta. *Uuden Kuvalehden* arvostelussa vihjataan teoksen symboliikkaan ja vertauskuvallisuuteen, vaikka oletettavasti sensuurin vuoksi kirjoittaja ei voinut ilmaista mietteitään suoraan. Teoksen honka

selviää myrskystä tukevan runkonsa ansiosta, vaikka sen latva katkeaisikin, minkä voi tulkita vertauskuvaksi Suomen selviytymisestä Venäjän yhtenäistämispoliitikasta huolimatta. Tulkinta vahvistui edelleen, kun kuva teoksesta julkaistiin vuoden 1900 *Nuoren Suomen Joululehdessä*. Waenerbergin mukaan teoksen ensisijainen motiivi oli Järnefeltin Italiassa saama inspiraatio suuren tunteen ilmaisusta. (Waenerberg 2004, 295; ks. myös Konttinen 2001, 279.)

Symbolismiin oleellisesti liittyvät visuaaliset tehokeinot ja paletti eivät olleet puhtaasti esteettisiä, vaan edustivat uutta elämänfilosofiaa. Vaikka *Symbolistinen maisema* ei ensisilmäyksellä ilmennä mystiikkaa, mytologiaa tai unikuvia, sen voi silti tulkita kurottavan tunteiden maailmaan ja tiedostomattomaan. von Bonsdorffin mukaan värin näkökulma antaa uuden perspektiivin Suomen 1800- ja 1900-luvun vaihteen taiteilijoiden yksioikoiseen lokerointiin joko kansallisromantiikan edustajiksi tai symbolisteiksi. von Bonsdorff määrittelee kaksi palettia, askeettisen ja synteettisen, jotka toimivat tulkinnan kehyksinä. Järnefelt kokeili kumpaakin palettia, mutta *Symbolistisessa maisemassa* hän käytti synteettistä väripalettia. Synteettinen paletti koostui tertiääriväreistä, joita käytettiin yhdessä mattapinnan ja suurten, yhtenäisten värialueiden kanssa imitoimaan freskomaalausta – luomaan mielikuvan ikuisesta ja pysyvästä, pyhästä taiteesta. Tavoitteena oli saattaa katsoja sellaiseen tilaan, ettei hän epäillyt teoksen symbolista voimaa. Synteettinen ja askeettinen paletti katkaisivat mimeettisen perinteen, jolloin tämä luonnon ”vääristely” kirkasti taiteilijan tavoittelemaa ideaa. Muutokset paletissa, muodossa ja tekniikassa korostivat uutta, sisäänpäin kääntynyttä asennetta. (Bonsdorff 2012, 39–42, 60–69.)

von Bonsdorffin mukaan maisemamaalaukset eivät ole yksinomaan patriotismin ilmentymiä, kansallismaisemia, vaan ne edustavat modernia eskapismia. Lähestymistapa luontoon oli ”shamanistinen”. Pyhä, primitiivinen luonto tarjosi pakopaikan modernin elämän uuvuttamalle ihmiselle. Luonnon eskapistinen merkitys ilmeni paitsi itse taiteessa myös elämäntavassa, suomalaisten taiteilijoiden rakennuttamissa ”erämaa-ateljeissa”. Henkistä taidetta syntyi henkisessä ympäristössä. Monille suomalaisille taiteilijoille Karjala paikkana ja Kalevala aikana, mystisenä esihistoriana edustivat kadonnutta paratiisia, viatonta Arkadiaa. (Bonsdorff 2012, 242–251.)

Moderni, urbaani elämä ja sen osana akateeminen taide edustivat symbolisteille keinotekoisuutta ja pinnallisuutta. Moderni elämä oli kaukana ihanteellisesta, ”luonnollisesta” elämästä, eikä akateeminen taide tavoittanut arkitodellisuutta. Uudenlainen henkisyys ja ajatukset levisivät taiteilijoiden keskuudessa. Uusi mielentila vaati uudenlaista taidetta, joten akateemisen perinteen mukaiset tekniikat ja paletti hylättiin. von Bonsdorffin mukaan *fin de siècle*n taiteen uutuudet, synteettinen ja askeettinen paletti sekä pelkistetty, litteä muotokieli, eivät olleet pelkkiä visuaalisia uudistuksia, vaan ilmensivät uutta ilmapiiriä – myös suomalaisten taiteilijoiden keskuudessa. (Bonsdorff 2012, 232–237.)

*Fin de siècle*n taiteen ”vallankumous”, primitiivisen ja dekoratiivisen tyylin suosiminen akateemisen sijaan, tähtäsi siirtämään katsojan toiseen todellisuuteen. Esikuvia etsittiin menneisyydestä, akateemista taidetta edeltävästä ajasta. Erityisesti renessanssin mestareiden freskomaalauksissa kiteytyi symbolistien tavoittelema ajattomuuden vaikutelma. Moderni pyhä taide yhdisti idean ja todellisuuden, ”taivaallisen” ja ”maallisen”, häivyttämällä teoksen materiaalisuutta ja mediumia. Freskomaisuutta tavoiteltiin kankaalle toteutetuissa teoksissa seinämäisen litteällä esitystavalla. Korostuneet horisontaaliset ja vertikaaliset linjat alleviivasivat teoksen arkkitehtonista potentiaalia. (Bonsdorff 2012, 69, 173–178.)

Akateemisen perinteen hylkääminen merkitsi myös *disegnon* ja *coloren* välisen suhteen muutosta. Aiemmin *colore* oli alisteinen *disegnolle*, tunne järjelle. Koska symbolisen taiteen tavoite oli tunteiden ja sisäisen todellisuuden välittäminen, asetelma kääntyi pääläelleen. Abstraktin ajatuksen ilmaiseminen edellytti ekspressiivisyyttä, vapautumista akateemisen taiteen konventioista. Väriä pidettiin kuvataiteen abstrakteimpana elementtinä ja se oli ensimmäinen elementti, joka menetti yhteytensä luontoon. Synestesia ja eri taidemuotojen rinnastaminen toisiinsa olivat hallitsevia konventioita. (Bonsdorff 2012, 21, 185–191; ks. myös Barasch 1990, 206–217.)

Värin abstrakti luonne muistutti musiikkia, jota pidettiin korkeimpana taidemuotona. Värejä sommittelemalla oli mahdollista saada aikaan samankaltaista harmoniaa kuin musiikissa. Maalauksella, erityisesti maisemamaalauksella, pyrittiin tavoittelemaan musiikin immateriaalisuutta. Järnefelt piti maisemaa sanattomana ajatuksena, kuten musiikkia, ja väriä maiseman tuoksuna. Värillä oli tärkeä tehtävä tunnelman luoja –

se lisäsi visuaaliseen teokseen kerroksen, joka herätteli kaikkia aisteja. (Bonsdorff 2012, 263.)

*Symbolistinen maisema* ei kuvaa tiettyä, tunnistettavaa maisemaa. Waenerbergin mukaan teospari pohjautuu aiempiin idealuonnoksiin. Maisemassa yhdistyy piirteitä useista näkymistä, eikä sitä voi paikantaa tarkasti. *Symbolistinen maisema* voisi yhtä hyvin olla niin Kolilta kuin Kuopion Tyynelästä tai Puijolta, Iisalmelta, Laivonsaaresta, Taivaanpankolta, Maaningan Tuovilahdelta, Nilsin Picalta kuin Hopealahdeltakin. (Waenerberg 2004, 276.) Tämä vahvistaa näkemystä teoksen tulkinnanvaraisuudesta. *Symbolistinen maisema* näyttäytyy yrityksenä löytää ilmaisutapa subjektiiviselle tunnekokemukselle. Eri näkymissä yhdistyvät piirteet asettuvat edustamaan näkyvän todellisuuden ylittävää merkitystä. Tunnistettavuutta ja paikannettavuutta oleellisemmaksi muodostuu maiseman olemuksen tavoittaminen, jonkin sellaisen, joka herättää katsojassa tunnekokemuksen tai muistuttaa aiemmasta tunnekokemuksesta.

Kyseessä on yhtäältä aikansa mukainen kuva, toisaalta pyrkimys löytää henkilökohtainen tyyli. *Symbolistisen maiseman* tyyllilliset keinot, kuten voimakkaan synteettinen esitystapa, olivat esillä taidekeskustelussa, mutta vaikka Järnefelt oli aikaansa seuraava taiteilija, hän kuitenkin tarkasteli taideteorioita ja -ilmiöitä kriittisesti. Täten vaikutussuhteet eivät ole aivan yksinkertaisia. Tietoisen vaikutteiden omaksumisen sijaan vaikuttaa pikemmin siltä, ettei symbolisilta vaikutteilta pystynyt välttymään. Kuten Rancière huomauttaa, taiteilijan käytössä olevien taiteellisten ja teknisten keinojen repertuaari on rajattu. (Rancière 2006, 15.) Koska taiteen avulla ei voida ylittää ajan ja tilan suomia mahdollisuuksia, taiteilijan näkemys ja mahdollisuudet toteuttaa se voivat asettua ristiriitaan. Ilmaisukeino on löydettävä ajan ja tilan rajaamassa kehyksessä. *Symbolistisen maiseman* kohdalla tämä korostuu, semminkin kun teoksesta on olemassa kaksi versiota. Teospari edustaa huojuun näkemyksen ja mahdollisten keinojen välillä.

### *Matkailu avartaa näkökulmaa*

*Symbolistisessa maisemassa* aistittava teema, maiseman ydinolemuksen kautta tavoitettava tunnekokemus, kirkastui Järnefeltin Italian matkojen myötä. Jo 1890-luvun ensimmäisellä puoliskolla suomalaiset taiteilijat tympääntyivät Pariisiin.

Uudeksi kohteeksi, josta taiteellisia esikuvia lähdettiin hakemaan, tuli Italia. Symbolisen taiteen esikuvat, varhaisrenessanssin mestarien freskomaalaukset, tekivät Italiasta houkuttelevan kohteen. Juhani Aho ja Venny Soldan-Brofeldt matkustivat Italiaan jo 1893, ja Järnefeltille läheinen Aho oletettavasti innosti Järnefeltiä lähtemään matkaan. Eero ja Saimi viettivät talven 1894–1895 Italiassa. Järnefelt matkusti edeltä Pietarin kautta Berliiniin, jossa vietti aikaa ennen Saimin saapumista. Matka jatkui yhdessä Italiaan, ensin Roomaan ja Venetsiaan. Matkan varsinainen määränpää oli Firenze. (Sarajas-Korte 1966, 125; Lindqvist 2002, 106–107.)

Vaikka Firenze olikin matkan määränpää, jo itse matkanteon aikana saadut vaikutteet osoittautuivat merkityksellisiksi. Berliinissä Järnefelt tutustui sveitsiläisen Arnold Böcklinin taiteeseen. Tummasta värityksestä huolimatta Järnefelt koki Böcklinin taiteen huokuvan elämäniloa. Böcklinin taide edusti ”tervettä maallisuutta”, luonnon ihanuuden juhlistamista. Järnefelt erotti Böcklinin muista symbolisteista ja kiinnitti Böcklinin teoksissa erityisesti huomiota maisemaan, vaikeivat maisemat olleet niissä pääosassa. (Järnefelt joulukuu 1894, EJA, KA.) Waenerbergin mukaan Järnefeltin suhtautuminen Böckliniin muuttui ajan myötä. Vaikka Järnefeltin Böckliniä kohtaan tuntema ihailu ei säilynytkään varauksettomana, Järnefelt myöhemminkin koki Böcklinin maisemien kohoavan subliimiin. (Waenerberg 2002, 217–218; Sarajas-Korte 1966, 136–137.)

Firenzessä Järnefelt imi vaikutteita paitsi renessanssitaiteesta myös uudemmasta taiteesta sekä suomalaisilta taiteilijatovereilta. Uffizin galleriassa Järnefelt mielistyi ranskalaisen Pierre Puvis de Chavannesin monumentaalisiin teoksiin, joiden askeettisessa paletissa Järnefelt näki eheyttä ja elävyyttä. Järnefeltin mukaan ”monivärisyys on vain banaali käsitys värityksen oikeasta merkityksestä.” (Sarajas-Korte 1966, 137.)

Samanaikaisesti Italiassa oleskeli useita suomalaistaiteilijoita, joista keskenään hyvin erilaisten taiteilijoiden, Enckellin ja Järnefeltin, välille rakentuu kiinnostava vaikutussuhde. Järnefeltit olivat Firenzessä läheisissä tekemisissä Enckellin kanssa, sillä Saimi Järnefelt istui mallina Enckellin *Melankolia*-teosta varten. Länsimaisessa perinteessä melankoliaa pidettiin erityisesti taiteilijoiden ominaisuutena, henkisen kyvyn ja luomistyön alkuvoimana. Symbolisteille aihe oli mieleinen, se liitettiin meditatiiviseen mietiskelyyn ja taiteilijan kykyyn nähdä aineellisen maailman tuolle

puolen. Tämä Enckellin suosima aihepiiri oli kuitenkin Järnefeltille vieras. Sarajas-Kortteen mukaan Järnefelt koki symbolismin liian vakavaksi. Symbolismin taiteeseen yhdistetty surumielisyyys ja teennäinen juhlallisuus olivat Järnefeltille huonon ajan oire. Järnefelt kaipasi taiteeseen leikkisyyttä ja iloa. Tuon ajan teoksista *Leikkiviä lapsia* (1895), fantasiakuva Aatamin ja Eevan nuoruudesta, näyttäytyy Järnefeltin kannanottona symbolismiin – Järnefeltin oman symbolismin julistuksena. (Sarajas-Korte 1966, 137–138; Lindqvist 2002, 107–109.)

Järnefelt näki oman aikansa taiteen historiallisesta perspektiivistä, laajemman kehityskaaren osana. Italialaiseen renessanssitaiteeseen verrattuna Järnefelt koki oman aikansa taiteen taantuneen, koska usko taiteen tarkoitukseen oli himmennyt ja suuri innostus puuttui. Järnefelt tiedosti renessanssin merkityksen inspiraation lähteenä aikansa taiteessa, sillä vanhojen mestarien ”puhdas ja naiivi” taide loi välittömän kokonaisvaikutelman. Toisaalta vanhojen mestarien suora kopiointi ja matkiminen johtivat ”epäluonnolliseen” lopputulokseen. Ainoastaan ”puhdas omasta elämästä lähtenyt ajatus” ja voimakas tunne antaa teokselle merkityksen. Tärkeintä taiteessa oli totuus, vain vilpittömän taiteilijan kykeni luomaan elävää, oman aikansa mukaista taidetta. (Järnefelt 11.4.1895, EJA, KA.)

Waenerberg jäljittää Järnefeltin pohdinnat naiivista taiteesta kirjailija Friedrich Schillerin toisilleen vastakkaisiin naiivin ja sentimentaalisen taiteilijan tyyppeihin. Naiivin taiteilijan, luonnonlapsen, motiivina oli silkka kuvaamisen halu, eikä hän problematisoinut suhdettaan taiteeseen. Sentimentaalisen taiteilijan suhde kuvaamaansa kohteeseen ja taiteeseen puolestaan oli vieraantunut ja ongelmallinen. Naiivi rinnastui 1800-luvun kuluessa alkuperäiseen, mikä selittää ”primitiivisen” taiteen ihailua ja merkitystä inspiraation lähteenä. Järnefeltille naiivi taide edusti vaistonvaraista luonnonkuvausta ilman teoretisoinnin tarvetta tai väkinäistä pyrkimystä omaperäisyyteen. (Waenerberg 2004, 298–299.)

Kuten edellä osoitin, Järnefeltille totuus taiteessa ei merkinnyt kohteen valokuvamaista siirtoa kankaalle, vaan kohteen sisimmän, muuttumattoman olemuksen vangitsemista. Tunteet ovat merkittävä taidetta ohjaava tekijä ja taiteilija saa yksinkertaistaa tai vääristellä luontoa tuodakseen sen syvimmän olemuksen selvästi esiin. Maisemamaalauksen tulee imitoida luonnon kykyä vaikuttaa ihmiseen ja herättää monenlaisia tunteita. Tyyllittelyn ohjenuorana on Järnefeltin mukaan värin ja detaljin

alisteisuus muodolle ja tunteelle. Muoto on tärkein elementti, jota maisemasta tulee hakea. Värin ja muodon ristiriita saa aikaan päälle liimatun vaikutelman. Luontoa vastaava tunnevaikutus saadaan aikaan vähentämällä detaljeja ja siten tuomalla esiin yksinkertaisin ja kokonaisin muoto, jota väri täydentää. Detaljit ovat kuin häiritsevää kohinaa, joka vie huomion oleelliselta. (Järnefelt 11.4.1895, EJA, KA; Järnefelt 1911, EJA, KA.)

Kokonaisidean selkeyteen pyrkivä sommittelu ja tyylittely edellyttivät taiteilijalta kohteen tuntemista läpikotaisin. Taustalla vaikuttaa nationalismiin kytkeytyvä, tainelainen käsitys ihmisestä ympäristönsä tuotteena. Tällöin onnistunein taide syntyy silloin, kun taiteilija kuvaa hänelle läheisimpiä ja tutuimpia kohteita. Järnefeltin (ja myös Ahon) maisemakäsityksessä voi nähdä tainelaisen miljöoteorian vaikutusta. Maisema koostuu peruselementeistä, joiden suhde kussakin maisemassa ja eri maissa vaihteli. Maisemaelementtien vaihtelusta muodostui maiseman tyyppi ja luonne. Taiteilijalle tuttujen maisemien luonne ja elementit, joista se muodostuu, olivat onnistuneen tyylittelyn kannalta otollisia kohteita. Järnefelt esimerkiksi koki Italian luonnon itselleen sen verran vieraaksi, ettei voinut sitä sommitella ja muutella vapaasti. (Järnefelt 13.11.1894, EJA, KA; Järnefelt 7.4.1897, EJA, KA; Waenerberg 2002, 216–217; Waenerberg 2004, 296–297, 306–310.)

Järnefelt matkusti Firenzeen toisen kerran vuonna 1897. Samanaikaisesti hän pohti suhdettaan taiteeseen, taiteen merkitystä ja omaa elämäänsä. Mukautuminen 1800-luvun vakiintuneeseen taiteilijäkäsitykseen, maineen ja kunnian tavoitteluun, oli johdattanut Järnefeltin kauas siitä, mikä hänelle oli luontaisinta. Järnefelt kaipasi luontoon, josta teoretisointi ja laskelmointi olivat hänet eksyttäneet. Hän koki alkavansa ymmärtää, ”mitä teeskentelemätön yksinkertaisuus on, niin ihmisessä kuin taiteessa.” (Järnefelt 21.3.1897, EJA, KA; Waenerberg 2004, 298.)

Järnefeltille ominaisen, vastakohtia sovittävän pyrkimyksen mukaisesti hän yhdisteli Tolstoin ja Zolan ajatuksia. Järnefelt näki Tolstoin kritiikin aiemman taiteen hyödyttömästä jäljentämisestä rinnakkaisena Zolan vaatimukselle tradition hylkäämisestä. Taiteilijan tuli tavoitella totuutta, mutta käsitys totuudesta suodattuu aina yksilöllisen temperamentin läpi. Järnefelt näki aikansa taiteen pyrkimyksenä kohti totuuden käsittämistä, vaikka toisaalta myös kritisoi aikansa taidetta. (Järnefelt 18.10.1898, 10.11.1898, EJA, KA.)

Muiden muassa Lindqvist on kuvannut vuosien 1897–1898 aikaista, vakavaa pohdintaa kriisiksi. Vuosilta 1897–1898 on säilynyt Järnefeltin repimä ja vuonna 1995 restauroitu päiväkirja, jonka sivuilla Järnefelt kyseenalaisti kaiken, joka aiemmin oli ollut itsestään selvää, ja kritisoi aikansa taidetta. Ennen kriisiä Järnefelt imi vaikutteita perheeltään ja taiteilijatovereiltaan, mutta Firenzessä renessanssimestarien vaikutus haalisti aiemmat esikuvat. Järnefelt ihaili heidän tapaansa nähdä ja kuvata näkemäänsä. Lindqvistin mukaan matkan jälkeen on nähtävissä muutos Järnefeltin tuotannossa. Selkeitä esikuvia ei ole enää havaittavissa, vaan kriisin jälkeen taiteen lähtökohta oli Järnefeltissä itsessään. Kriisi vapautti Järnefeltin taiteilijana ja ihmisenä löytämään oman polkunsä. (Lindqvist 2002, 115–116.)

Jo *Symbolistisessa maisemassa* ilmenee pyrkimys kuroa yhteen näkemyksen ja ilmaisun keinojen välinen kuilu, joka kyseisen teosparin kohdalla vaikuttaa vielä melko suurelta. Järnefelt pohti päiväkirjassaan miten selkeästi auringonlasku ja kaihon tunne nivoutuvat yhteen. (Järnefelt 11.4.1895, EJA KA.) *Symbolistinen maisema* näyttäytyykin kaihon tunteen kuvallisena ilmaisuna, mitä teoksen symbolistinen toteutustapa alleviivaa. Mutta Järnefelt ehkä koki toteutustavan johdattelevan ajatukset liian tiiviisti symbolismin vakavaan aihepiiriin. Symbolismi jäi kokeiluksi, joka kuitenkin jätti pysyvän jäljen Järnefeltin tuotantoon.



## 4. JÄRVIMAISEMESTA KANSALLISMAISEMAKSI

Maiseman vakiintuminen Suomen kansalliseksi symboliksi sekä nähdyn ja uskon välinen kytkös velvoitti taiteilijoita tuomaan suomalaisia maisemia suuren yleisön ihasteltavaksi. Kalevalaisen perinteen mukaisesti Suomen kansallismaisemaa lähdettiin etsimään idästä, jossa aidon ja turmeltumattoman suomalaisuuden juurten uskottiin sijaitsevan. Koli nousi kansallisen kiinnostuksen kohteeksi 1800-luvun lopulla. Kolin maisemat olivat *edustavia*, joten avarasta järvimaisemasta tuli suomalaisen maiseman *tyyppi* ja suomalaisuuden symboli. Järnefeltin Kolin kuvia on aiemmassa tutkimuksessa luettu kansallisromanttisen suodattimen läpi, ja ne on mielletty realistisiksi maalauksiksi. Järnefeltin alkuperäinen motiivi Kolin matkoille oli kansallisen kuvaston täydentäminen 1890-luvun alun keskustelun mukaisesti,<sup>2</sup> mutta sittemmin Koli vaikuttaa tarjonneen Järnefeltille tilaisuuden ujuttaa henkilökohtaista näkemystään mukaan realismin kustannuksella.

Järnefelt omaksui ”oman kansan hyödyksi” toimimisen periaatteen vanhemmiltaan. Isä Alexander Järnefelt suhtautui varauksella venäläisiin ja piti kansan palvelemista arvossa (Alexander Järnefelt 4.12.1886, EJA, KA). Alkuun kansallinen idealismi oli lähellä Järnefeltin arvoja, mutta 1890-luvun loppua kohden Järnefelt uskoutui veljelleen hylänneensä liian ankarat vaatimukset aatteen seuraamisessa,<sup>3</sup> ja kirjoitti

---

<sup>2</sup> *Päivälehdessä* julkaistiin 1.10.1890 kirjoitus ”Karjala ja sen taiteellinen merkitys”, jossa toivottiin taiteilijoiden vastaavan yleisön tarpeeseen nähdä kuvia Kalevalan syntyseudulta. Aho alkoi välittömästi suunnitella matkaa Venäjän Karjalaan, ensin Louis Sparren, myöhemmin Järnefeltin kanssa. Matka toteutui lopulta kesällä 1892, seurueeseen kuului Ahon ja Järnefeltin lisäksi Venny Soldan-Brofeldt. (Aho 14.10.1890, EJA, KA; Aho 13.4.1891, EJA, KA; Waenerberg 2004, 246–251.)

<sup>3</sup> Tämä käy ilmi Kasper Järnefeltin 10.9.1896 kirjoittamasta kirjeestä, jossa Kasper vastaa Eeron kansallisaatetta koskeviin pohdintoihin. (Kasper Järnefelt 10.9.1896, EJA, KA.)

päiväkirjoissaan ”sisäisen tunteen” suuresta merkityksestä. Henkilökohtaisen suhtautumistavan muutos ei kuitenkaan vapauttanut Järnefeltiä kansallisesta projektista. Kansallisen kuvaston vaatimukset ja rajoitukset eivät poistuneet, vaan tulivat aiempaa selkeämmin esille.

*Syysmaisema Pielisjärveltä* (1899, kuva 3) vaikuttaa ensisilmäyksellä realistiselta. Teoksen lähempi tarkastelu paljastaa tyylittelyn ja Järnefeltin aiempaan tuotantoon nojaavan komposition. Maalauksesta puuttuu Pielisjärvellä oleva saari, jonka Järnefelt tietoisesti jätti pois, eikä näin ollen pyrkinyt tekemään realistista kuvaa. Järnefeltin aiemmin maalaama *Järvimaisema ja harjuja* -teos (1883, kuva 4) voidaan niin ikään nähdä todistuskappaleena realismia vastaan. Waenerbergin mukaan edellä mainittujen maisemamaalausten muoto ja kompositio, kuvakentän oikeaan laitaan avautuva järvi ja vasemman laidan kukkulat, ovat keskenään hyvin samankaltaiset (Waenerberg 2004, 233). Järnefelt ei löytänyt kyseistä kompositiota Kolilta, vaan toi sen mukanaan Kolille ja valitsi Pielisjärvelle avautuvista maisemista häntä eniten miellyttävän – hänen ”sisäisen tunteensa” mukaisen maiseman.

### *Miten syksyisestä järvimaisemasta tuli kansallismaisema?*

*Syysmaisema Pielisjärveltä* lienee eräs Järnefeltin tunnetuimmista maisemista. Suuri panoraamateos on lähes kaksi metriä leveä, mutta vain 61 senttimetriä korkea. Muoto korostaa korkealta vaaralta, todennäköisesti Mäkrältä, avautuvan näkymän laajuutta ja viittaa toisaalta japanilaiseen taiteeseen. Vasemmalla näkyy Ukko-Kolin huippu, joka loivasti vasemmalle laskeutuen näyttää jatkuvan kuva-alan ulkopuolelle. Kuva-alan oikeaa puoliskoa peittää Pielisen harmaa, tyyni pinta, joka heijastaa pilvien muotoa ja värejä. Matalalla roikkuvat, harmaat sadepilvet, jotka vasemmassa reunassa nuolevat Ukko-Kolin rinnettä, ovat väistymässä. Taivas kirkastuu, ja oikealla horisontissa sinertävinä siintävien vaarojen yllä leijuu pari poutapilveä. Väripaletti on pelkistetty: harmaata, mustaa, vihreää, viininpunaista ja keltaista. Keltaiset puut täplittävät rinteitä, mutta muodostavat järven rannassa yhtenäistä, pehmeää massaa.

*Syysmaisema Pielisjärveltä* -teokseen tiivistyy taidepuheessa toisteltu, ristiriitainen kuvaus Järnefeltistä ”lyyrisenä realistina”. Yhtäältä teosta pidetään realistisena kuvana Pieliselle avautuvasta näkymästä, toisaalta siihen kytkeytyy runollisia mielikuvia

kansallisuudesta ja poliittisuudesta. Teosta pidettiin jo tuoreeltaan ”luonnollisena”, mutta Waenerbergin mukaan luonnollisuuden vaikutelma ei syntynyt valokuvamaisuudesta, vaan sääilmion onnistuneesta toteutuksesta. Myöhemmässä taidepuheessa teoksen ”luonnollisuus” on kuitenkin vakiintunut tarkoittamaan realistista esitystapaa. (Waenerberg 2004, 286–289.)

Jo Järnefeltin aikalaiset antoivat teokselle kansallisen tulkinnan ja pitivät sitä poliittisesti latautuneena teoksena. Sittemmin tämä on jäänyt vallitsevaksi tulkinnaksi. Waenerbergin mukaan teoksen poliittisuus ei kuitenkaan synny ”itse maisemakuvan laadusta, vaan sen esiintymisestä tietyssä historiallisessa tilanteessa [– –].” Konttisen mukaan Järnefeltin paikka kahden kulttuurin välimaastossa heijastuu hänen 1890-luvun lopun teoksiinsa. Tästä huolimatta aikalaisyleisölle Järnefeltin teokset näyttäytyivät yksinomaan poliittisen vastarinnan symboleina, eikä tämä tulkinta rajoittunut vain Järnefeltin teoksiin. Varsinkin maisemat nähtiin vastarinnan ilmauksina. (Konttinen 2001, 279; Waenerberg 2004, 288.)

*Uuden Kuvalehden* syysnäyttelyn 1899 arvostelussa *Syysmaisema Pielisjärveltä* yhdistettiin näyttelyn teoksiin, jotka kuvasivat synkkää, pilvistä säätä, vaikka Järnefeltin teoksessa taivas on kirkastumassa. Kaikki tällaiset teokset luettiin taiteilijoiden haluksi kuvata ”nykyistä pilvistä ja synkkää mielialaa maassa.” (Waenerberg 2004, 289.) Tällä *Uuden Kuvalehden* kirjoittaja viittaa Helmikuun manifestiin, joka kavensi Suomen suuriruhtinaskunnan autonomiaa alistamalla Suomen paikallisen lainsäädännön Venäjän lainsäädännön alle. Manifestin ansiosta Venäjä pystyi säätämään Suomea koskevia lakeja, jotka olivat Suomen perustuslain vastaisia.

Pilvisyyttä käytettiin kuvaamaan synkkää mielialaa jo romantiikan taiteessa. Romantiikan luonnonsymboliikassa luonto rinnastuu ihmiseen. Symbolismin pyrkimykset katseelta piilossa olevien merkitysten kuvaamiseen systematisoivat romantiikan luonnonsymboliikan. Romantiikalle tyypillinen luonnon tulkitseminen ”henkisyden” tai ”jumaluuden” symboliksi kääntyi symbolismissa alitajunnan ja mielialan symboliksi sekä vuoden 1899 syysnäyttelyn kohdalla laajemmin tulkinnaksi yleisestä mielialasta. Waenerbergin mukaan syysnäyttelyn teosten niputtaminen ja yhden, selkeän tulkinnan ulottaminen koskemaan niitä kaikkia häivytti teosten yksilölliset sävyt. Tiukentuneen sensuurin vuoksi tulkinnallisesta monitasoisuudesta

tuli normi. Ja kun ”luottavainen ja reipas toiminta” ylipäättään katsottiin isänmaalliseksi työksi, ei isänmaallisuuden tarvinnut olla taiteilijoiden varsinaisena motiivina. Lisäksi Järnefeltin rooli Nuoren Suomen piirissä vahvasti kansallista tulkintaa. (Waenerberg 2004, 286–295.) Konttisen mukaan nuorsuomalaiset arvostivat Järnefeltiä, sillä hän ”ikään kuin suodatti lävitseen sen, mitä ajassa hänen ympärillään tapahtui.” Nuorsuomalaisten näkemys Järnefeltin luonteesta taiteilijana muistuttaa symbolismin taiteilijalle antamaa roolia ”katalysaattorina”, tulkkina aineellisen ja aineettoman todellisuuden välissä. (Konttinen 2001, 73.)

Teosta kuvaillaan herooiseksi, passiivisen vastarinnan ilmaukseksi. Termin juuret taiteessa juontuvat 1600-luvulle, jolloin ”hierooinen” maisema toimi taustana sankarillisille tapahtumille, kuten taisteluille. *Syysmaisema Pielisjärveltä* vakiintui suomalaisen itsenäisyyden puolustajien ”sankaritarinan” kuvaksi, vaikkei se esitä taistelua tai taistelukenttää. ”Taistelu” tapahtui kuva-alan ulkopuolella. Nietzsche mukaan heroisuuden olemus, sisäisen suvereeniuden saavuttaminen ilman kilpailua muiden kanssa, tiivistyy erämaahan tai raja-alueeseen, joita Kolin katsottiin edustavan. Arvid Järnefelt työsti vuosien 1897–1898 tienoilla Nietzschen ajatuksia. Voidaan melko suurella varmuudella olettaa, että Nietzsche oli ainakin Arvidin kautta tuttu myös Eerolle. Heijastuksia Nietzsche ajatuksista on havaittavissa Järnefeltin päiväkirjoissa: ”Minulle ei ole mikään niin turmiollinen kuin tuo ikuinen halu olla muita edellä ja se viepi minut koettelemaan semmosta, joka ei ole minun luontaistani.” Kilpailu ja vertailu vaikeuttivat oman tien löytämistä. (Järnefelt 21.3.1897, EJA, KA; Waenerberg 2004, 283–284.)

*Syysmaisema Pielisjärveltä* toistaa ja vahvistaa mielikuvaa Kolista koskemattomana erämaana. Waenerberg kuitenkin muistuttaa, että Kolilla oli asutusta ja jopa matkailua kauan ennen kuin Järnefelt ensimmäisen kerran matkusti Kolille 1892. Järnefeltin matkakumppani Juhani Aho mielistyi Kolin näkymistä sen asuttuun ja viljeltyyn, läntiseen puoleen, joka loi vaikutelman vaihtelevuudesta ja värien heleydestä. Itäinen, asumaton puoli sen sijaan herätti mielikuvia autiudesta ja synkkyydestä. Aho oli perinteisen, ihmisen toiminnasta kielivän maisemäkäsityksen kannalla. Hän ihanoi uudisraivausta, johon liittyvä kaskeaminen oli katoavaa perinnettä. Kolin asuttu puoli herätti nostalgiaa ja mielikuvan alkuperäisyydestä. Erämaa muuttui mieluisaksi silloin, kun ihminen raivasi sitä omaan käyttöönsä. (Waenerberg 2004, 250–257.)

Waenerbergin mukaan Kolin maiseman symbolisuus ei Ahon mielikuvissa rakentunut kansallisuudesta vaan Kolin ”januskasvoista”, sen näköalan kahtalaisuudesta. Näkymästä oli löydettävissä loputtomasti vastakohtapareja, kuten itä/länsi, asumaton/asuttu, synkkä/keveä, totinen/hilpeä, menneisyys/tulevaisuus ja niin edelleen. Yhteen maisemakokonaisuuteen tiivistynyt monimuotoisuus herätti hartautta ja toi luonnosta heijastuvien ”aatteiden” kautta totuuden ihmisen ulottuville. Kansallisuudesta tuli tämän vertauksen soveltamisaluetta yhden virkkeen myötä. *Uudessa Kuvalehdessä* vuonna 1893 julkaistussa kirjoituksessa Aho kertoo, että Kolin ”huipulta näkyy palanen maattamme, jossa on yhdistettynä melkein kaikki sen eri vivahtukset.” (Waenerberg 2004, 266–267.)

### *Toisinto odottaa tilaisuuttaan*

*Syysmaisema Pielisjärveltä* näyttäytyy synteessä, joka tiivistää ”useita aikaisemmin tehtyjä ja nähtyjä maisemakuvia uudeksi yhtenäiseksi kokonaisuudeksi.” Waenerbergin mukaan teoksen synteettisyys eroaa jo Ciceron hahmottelemasta ”henkisestä synteestä”, joka tarkoittaa yhden maisemaelämyksen perusteella syntyntä kuvaa. Järnefeltiltä, ”suoraviivaiselta realistilta”, moista ei osattu odottaa, vaikka pelkistäminen ja detaljien karsiminen olivatkin hyväksyttävä, maiseman muotoa jalostava tapa. Realismiin ja naturalismiin liittyvä mielikuva hetkellisyydestä ja odotus paikan päällä olemisesta häivyttivät *Syysmaiseman* monitahoiset vaikutteet sekä Järnefeltille luontaisen hitaan kypsytelyn. (Waenerberg 2004, 304–307.)

*Järvimaisema ja harjuja* (kuva 4) on Järnefeltin Pietarin opintojen aikainen työ. *Järvimaisema ja harjuja* on pienehkö vaakasuuntainen öljymaalauk, korkeudeltaan vain 15,50 senttimetriä ja leveydeltään 24 senttimetriä. Poutapilvinen taivas peittää kuva-alan ylimmän kolmanneksen. Kuvapinnan horisontin alle jäävä osio jakautuu kukkuloiden ja järven kesken siten, että molemmat peittävät lähes yhtä paljon kuva-alasta. Kukkulat ovat *Syysmaisemaan* verrattuna melko matalia ja pehmeästi kumpuilevia. Järvi vaikuttaa kapenevan joeksi, joka virtaa melkein vaakasuorana kohti kuvapinnan vasenta reunaa ja jää osittain kasvillisuuden peittoon. Joki jakaa maa-alan kahteen osaan, joista lähimpänä katsojaa olevaa metsikköä halkoo metsän siimekseen katoava tie. Järvi on mattapintainen, siinä ei ole juurikaan vaikutelmia heijastuksista.

Paletti on hyvin pelkistetty, hallitsevat värit ovat ruskea ja vaaleansininen. Waenerberg kiinnittää huomiota teoksen samankaltaisuuteen *Syysmaisema Pielisjärveltä* -teoksen kanssa. Eroistaan huolimatta teosten pohjimmainen kompositio on sama – komposition varhempi esiintyminen ennakoi *Syysmaisemaa Pielisjärveltä*. Sama kuva-aihe saa kaksi toisistaan eroavaa, aikaansa heijastelevaa esitystapaa. (Waenerberg 2004, 212, 233.)

Järnefelt opiskeli Pietarin taideakatemiassa vuosina 1883–1886, ja asui kaupungissa ollessaan enonsa, taideakatemiassa opettaneen Mihail Clodt von Jürgensburgin luona. Pietarin taideakatemiassa opetuksen esteettisenä lähtökohtana oli klassismi. Lisäksi enolla epäilemättä oli suuri vaikutus kehittyvään taiteilijanalkuun. Mihail Clodt oli perustajajäsen Vaeltajat-ryhmässä, jonka taidenäkemyks rakentui elämän totuuden, realismin varaan. Mihail Clodt kiinnitti maalauksissaan erityistä huomiota yksityiskohdan tarkkuuteen ja luonnonmukaisuuteen. Järnefeltin varhaisissa maisemamaalauksissa on havaittavissa myös Hjalmar Munsterhjelmin sekä Ferdinand von Wrightin vaikutusta. (Lindqvist 2002, 15–20.)

Pietarin opintojen jälkeen Järnefelt opiskeli Pariisissa. Konttisen mukaan Pariisin vuosina järnefeltiläiset esteettiset ihanteet sulautuivat ranskalaiseen realismiin ja naturalismiin ja löysivät niistä ilmaisumuotonsa. Pariisissa herännyt kiinnostus ”eksoottisiin”, vieraisiin maihin sekä nationalismi vaikuttivat kotimaisten aiheiden suosion nousuun. Järnefeltin Kolin matka oli osa laajempaa suomalaisten taiteilijoiden liikehdintää ”kotoisten” maisemien äärelle. Waenerbergin mukaan kiinnostus taiteen kansallisiin variaatioihin johti tietoiseen erottautumiseen kotimaisten aiheiden avulla. (Konttinen 2001, 193; Waenerberg 2004, 296–297; ks. myös Sarajas-Korte 1966, 56–57.)

Palaan tässä aiemmin sivuamiini romantiikan ”lempeään” maisemaan ja symbolismin ”villiin” maisemaan. Kuten Lukkarinen huomauttaa, ”lempeys” syntyy maiseman etualan ja taustan välistä etäisyyttä pehmentävän kuvaelementin avulla. Esimerkki tällaisesta elementistä, maiseman ”sisään” johdattelva tie, on läsnä myös *Järvimaisema ja harjuja* -teoksessa. Waenerberg kuvaa teoksessa esiintyvää tietä Järnefeltin nuoruuden piirteeksi. Paradoksaalisesti pehmentävä elementti muuttaa katsojan ruumiittomaksi katseeksi, joka leijuu liian korkealla maastonmuotoihin nähden. *Järvimaisema ja harjuja* -teoksen kohdalla ruumiittomuutta korostaa lisäksi

yleistävästä luonteesta johtuva paikantamattomuus. (Lukkarinen 2004a, 40–46, 92–93; Waenerberg 2004, 233.)

*Järvimaisema ja harjuja* -teoksessa katsoja ei voi kuvitella seisovansa juuri tietyssä, tunnistettavassa paikassa toisin kuin *Syysmaiseman Pielisjärveltä* kohdalla. Järnefeltillä jo varhain ilmennyt kiinnostus sisäsuomalaiseen järvimaisemaan jalostui yleisluontoisesta kuvauksesta korostuneeseen paikkasidonnaisuuteen. Tämä siitä huolimatta, että Järnefeltillä oli tapana muutella ja tyyllitellä maisemaa, myös *Syysmaiseman* kohdalla. Keskeisenä muuttujana on ”järnefeltiläisen” kuvatyypin vakiintuminen. Symbolismiin kytkeytyvä, kulissimainen maisema yhtäältä alleviivaa etualan ja taustan erillisyyttä ja suurta etäisyyttä, mutta toisaalta antaa katsojalle aktiivisemmän, ruumiillisuudestaan tietoisien roolin. Tyyllittelystä huolimatta Järnefelt oppi toteuttamaan sen siten, että maiseman oleellimmat elementit ja täten tunnistettavuus säilyi.

Järnefeltille Koli ei edustanut ensisijaisesti kansallismaisemaa. Ahosta poiketen Järnefeltin maisemäkäsityksessä ”luonnonsuojelulliset” arvot ja elämänfilosofia sekoittuivat estetiikkaan. Järnefeltille maisemassa tärkeintä oli eheys ja elinvoimaisuus, joita ihmisen toiminta heikensi. Koska Järnefelt etsi ehjää maisemaa, hän halusi kuvata vain Kolin asumatonta puolta. Järnefeltille itään aukeavan näkymän tumma väritys ei edustanut synkkyyttä, vaan loi ylevän kokonaisvaikutuksen. Tumma paletti oli ajanmukainen, Järnefeltille se oli tuttu esimerkiksi Böcklinin taiteesta. Taiteilijan ”painolastina” ovatkin kuvallisesta traditiosta periytyvät mallit, jotka heijastuvat sommitelman tasapainoisuuteen, etualan ja taustan sekä valon ja varjon väliseen suhteeseen, väriharmoniaan, näkymän avoimuuteen ja perspektiivivaikutelman luomiseen. Traditio ohjaa taiteilijan katsetta. (Waenerberg 2004, 194–195, 208.)

Tyyllittelyn kehityksessä Järnefeltin Italian matkojen vaikutusta ei voida sivuuttaa. Waenerbergin mukaan oleskelu Italiassa viritti Järnefeltin huomaamaan Kolin näkymien ”italialaiset” piirteet, kuten monumentaalisuuden ja pehmeiden. Katsetta ohjasivat renessanssin taustamaisemat, Toscanan kukkulat ja *chiaroscuro*. *Syysmaisemassa Pielisjärveltä* on myös vaikutelmia Krimiltä, jonne Järnefelt matkusti Arvidin kanssa 1899. Tuona vuonna Järnefelt ei käynyt Kolilla. Krimin karuus, avaruus ja pelkistyneisyys yhdistyivät Järnefeltin aiempiin Kolin maalauksiin, tutkielmiin,

valokuviiin ja luonnoksiin, joista muodostuu *Syysmaiseman Pielisjärveltä* perusta. (Waenerberg 2002, 219–220, 285.) Varsinaisena kimmokkeena teokselle voidaan pitää Järnefeltin ja I. K. Inhan syksyn 1895 Kolin matkaa, ensimmäisen Italian matkan jälkeen. Järnefelt kirjoitti päiväkirjaansa kuvauksen Kolin syystunnelmasta, joka on huomattavan samankaltainen kuin *Syysmaisemassa Pielisjärveltä*.

Kolin maisemat olivat erittäin komeat syksyllä. Syksyvärit sopivat näköalaan hyvin. Näköala Mäkrältä etelään päin oli valaistu iltavalolla vähän sivulta, koko Kolivaara näkyi aaltoilevine kumpuineen. Etuala oli varjossa, keveässä syksyisessä varjossa. Keltaiset puut vaan vähän tummemmat varjossa kun valossa. Mäntymetsien tumma pehmiä viheriä tekee erittäin rauhallisen vaikutuksen kirjaviiden koivikkojen lomassa. Keltasia, ruskeita, vihertäviä ja violetta värejä. Tummanruskea kanervikko, syksyllä enemmän bordeaun väri kuin kesällä. Puut hyvin eri asteessa keltaset. (Järnefelt 3.10.1895, EJA, KA.)

Italia vaikutti paitsi ympäristönä, maisemallisena kokonaisuutena, myös taiteen kautta. Ensimmäisellä Italian matkalla alkanut pohdinta taiteen merkityksestä jatkui ja kärjistyi kriisiksi toisen Italian matkan aikana. Järnefelt piti matkan ajan melko säännöllistä päiväkirjaa, jossa hän matkatunnelmien ohella pohti suhdettaan taiteeseen ja taiteen filosofiaan. Vaikka Järnefelt koki taiteen kirjalliset ja teoreettiset vaikuttimet häiritseviksi, hän oli perillä aikansa taidediskurssista. Järnefelt oli tietoinen ”ajan vaatimuksista”, siitä, mikä on mahdollista taiteessa kussakin ajassa. Hän vaikutti kuitenkin ajattelevan, että ajan vaatimukset on mahdollista ylittää syventymällä taiteen sisimpään olemukseen. Esimerkiksi renessanssitaiteen arvostelun siirappiseksi ja ”paavilliseksi” Järnefelt koki kumpuavan pintapuolisesta syventymisestä. Ajan vaatimukset kytkeytyvät muotivirtausten kritiikittömään seuraamiseen ja vanhemman taiteen tuomitsemiseen. Järnefelt rinnasti kansallisen taiteen tuollaiseksi muotivirtaukseksi. Syvälinen taiteilija saattoi yltää pinnan ohi siihen, mikä kaikessa taiteessa on yhteistä. (Järnefelt 29.3.1897, EJA, KA.)

Järnefelt koki liian usein ottaneensa vastaan tilauksia vain rahallisen ansion takia. ”Parempi kärsiä rahanpuutetta, kuin kärsiä noita puristettuja, piinattuja ja vaivaantuneita tauluja, joita olen sen pahempi niin usein tehnyt.” (Järnefelt 4.4.1897, EJA, KA.) Tilaustyön puitteissa ei ollut mahdollista kypsytellä aihetta pitkään, tehdä ”huolellisesti ja rakkaudella.” (Järnefelt 4.4.1897, EJA, KA.) Järnefelt koki tilaustöiden



johtavan hätiköintiin ja turhamaisuuteen, jolloin maiseman tunnevaikutelma meni pilalle. Luomisvoimaa ei saanut pakottaa, ja parasta oli tehdä vähän, mutta hyvin, tavoittelematta suurenmoisuutta. Saavuttaakseen itselleen parhaan työskentelymuodon Järnefelt päätti olla maalaamatta seuraavana kesänä. Ensin oli annettava ajatuksen kirkastua, ennen kuin sitä voi lähteä huolellisesti ja systemaattisesti työstämään. (Järnefelt 4.–18.4.1897, EJA, KA.)

Järnefelt toivoi pääsevänsä eroon kunnianhimosta, joka johti ajelehtimiseen. Hän kirjoittaa tuntevansa sielussaan ”ideaalisen valtakunnan”, jonka ylistämiseen on kaiken työn tähdättävä. (Järnefelt 19.4.1897, EJA, KA.) Idean ylistäminen ilman kilpailua ja kunnianhimoa, ja sitä kautta rauhan saavuttaminen ovat symbolismiin kytkeytyviä ajatuksia. Järnefelt pelkäsi lankeavansa ”kaupunkiviettelykseen.” Hän koki kaupunkiympäristön tuovan hänestä esiin piirteitä, jotka tuntuivat vierailta ja valheellisilta. (Järnefelt 29.4.1897, EJA, KA.)

Ajatukset kaupungin turmiollisuudesta olivat yleisiä 1800- ja 1900-luvun vaihteessa, kuten edeltä käy ilmi. Luonto koettiin kaupungin vastapooliksi, alkuperäiseksi ja parantavaksi. Kuitenkin Järnefeltin kohdalla tähän tyypilliseen, modernin ihmisen ahdistukseen sekoittuu henkilökohtaisia sävyjä. Tilaustöiden tekeminen oli välttämätöntä toimeentulon kannalta, vaikkei se mahdollistanut Järnefeltille mieluisaa tapaa työskennellä. Tyytymättömyys työskentelymahdollisuuksiin ja itsekriittisyys ahdistivat Järnefeltiä siinä määrin, että palatessaan Italiasta hän matkusti Enköpingin parantolaan Ruotsiin. Kahdessa siellä kirjoitetussa päiväkirjamerkinnässä Järnefelt kuvailee ahdistuneisuuden liittyvää tyypillistä ajatusten silmukoitumista. ”[– –] jotkut ajatukset ja varsinkin niiden johdonmukainen juoksu vievät minut jonkinlaiseen umpikohtaan, joka minua kauhistuttaa.” (Järnefelt 31.5.1897, EJA, KA.) Järnefelt tiedosti ajatuksiin uppoutumisessa piilevän vaaran, mutta toisaalta löysi sille vastalääkkeen: työskentelyyn keskittymisen ilman liiallista ajatuksiin vajoamista. (Järnefelt 31.5.–1.6.1897, EJA, KA.)

Järnefelt palasi Pietariin alkuvuodesta 1898,<sup>4</sup> jolloin hän muisteli siellä nuoruudessaan viettämänsä aikaa. Jälkikäteen Pietarin opinnoista muistui mieleen ”valheellinen itseensä luottaminen”. Nuoruuden itsevarmuus ei Järnefeltin mielestä enää ollut

---

<sup>4</sup> Järnefelt on merkinnyt erehdyksessä päiväkirjamerkinnän vuodeksi 1897. Tammikuussa 1897 Järnefeltit olivat kuitenkin Firenzessä. (Toppi 2009, 259.)

oikeutettua, ja hän oli iän myötä pettynyt uransa alkuvaiheisiin. Konttisen mukaan Järnefeltin ilmaus Pietarissa vietetystä ajasta ”hukkaan heitettyinä” viittaa Järnefeltin omaan, nuorukaisen ylimielisyyteen, jonka hän jälkikäteen koki estäneen käyttämästä kaikkia Pietarissa tarjoutuneita tilaisuuksia hyväksi. Konttisen mukaan Järnefelt piti Pietarin taideakatemiaan opetusta vanhanaikaisena ja työtiloja kurjina, mutta akatemian ulkopuolisesta taiteesta Järnefelt oli suuresti kiinnostunut. Erityisesti Vaeltajat-ryhmän teokset ja ideologia kaikkien yhtäläisestä oikeudesta nähdä taidetta puhuttelivat Järnefeltiä. (Järnefelt 29.1.1898, EJA, KA; Konttinen 2001, 192.)

Itsekriittisyys ja oikeanlaisen tunnevaikutelman tavoittaminen sai Järnefeltin palaamaan samojen aiheiden äärelle yhä uudelleen. *Syysmaisema Pielisjärveltä* nivoo yhteen Pietarin ja Pariisin koulukunnilta sisäistetyt opit sekä Italiasta saadut vaikutelmat. Maalauksessa yhdistyy ”klassisen” maiseman kompositio sekä Pariisin paletin värit ja suuripiirteisempi maalaustekniikka. Kuitenkin *Järvimaisema ja harjuja* -teoksen muodon lainaaminen lienee ollut tiedostamatonta. Pietarin opintojen myöhempi kritisointi ei puhu sen puolesta, että Järnefelt olisi halunnut tietoisesti tehdä *Järvimaisema ja harjuja* -teoksen toisinnon. Kyseessä oli pikemmin tiedostamaton revansi, tilaisuus tehdä maisemasta Järnefeltin silloisen näkemyksen mukainen, sanoa viimeinen sana.

Järnefeltin mukaan mikään ei ”menesty eikä kasva epäjärjestyksessä olevassa sielussa.” Hän jälkeinpäin analysoi pahimpien kriisin aikojensa taustalla olleen ristiriitaisuuden ja epätietoisuuden siitä, mitä itse halusi. Järnefelt koki saavuttaneensa sisäistä voimaa, joka antoi hänelle sekä henkistä yhtenäisyyttä että työssään varmuutta ja yhtäjaksoisuutta. (Järnefelt 30.8.1898, EJA, KA.) 1890-luvun loppua kohden vuosikymmenen aikana kotimaassa, ulkomailla ja jo aiemmin opintojen myötä saadut vaikutelmat, taiteilijalta odotettu rooli sekä perheen odotukset vaikuttivat saavuttaneen tasapainon. Järnefelt oli valmis tarttumaan suureen maalaustyöhön, *Syysmaisemaan Pielisjärveltä*.

### *Puuttuva saari silmäkääntötemppuna*

Järnefeltin mukaan detalji ja väri olivat alisteisia muodolle, mutta hänelle oli tärkeää kehittää tyyllittelyä ”todellisen luonnon tutkimuksen nojalla.” Järnefelt kehitteli tätä

pohdintaa vuosien ajan. Hänelle vaikutti olevan tärkeää luonnon tarkastelun tärkeyden perusteleva maailmassa, jossa taide muuttui yhä abstraktimmaksi ja erosi yhä kauemmas luonnosta. Päiväkirjamerkinnässä vuoden 1911 kesältä Järnefelt erotti toisistaan tyhmän ja taiteellisen luonnon kopioinnin, joista ensiksi mainittu tarkoittaa valokuvamaista kopiointia. Valokuvamaisella kopioinnilla ei ollut mahdollista saada kokonaisnäkemystä esille. Taiteellinen kopiointi puolestaan luo teokseen liikettä ja elämää, siinä detalji alistuu kokonaisuudelle, jolloin aiheen syvin olemus kirkastuu. (Järnefelt 11.4.1895, EJA, KA; Järnefelt 1911, EJA, KA.)

Kuten edellä kävi ilmi, Järnefelt kiinnitti huomiota maisemien pohjimmaiseen samankaltaisuuteen. Peruselementit voidaan käsittää niiksi detaljeiksi, jotka taiteellisessa luonnon kopioinnissa tuli alistaa kokonaisuudelle. Näkemys maiseman peruselementeistä, joiden suhteiden vaihtelu antaa maisemalle luonteen, saa pohtimaan, onko *maisema* vai *tapa maalata* sama kaikkialla. Värienkäyttö ja maalaustekniikka luovat maisemamaalauksiin toistoa. Kolin maisema on alkuperäinen, mutta se on toteutettu Pariisin paletin väreillä. Kolin maisemasta tuli ”eksoottinen”, kun sille tuotiin skeema Pariisista. Waenerbergin mukaan Kolia tarkasteltiin ”vierain silmin” myös esimerkiksi matkailun näkökulmasta. Koli rinnastettiin erityisesti Keski-Euroopan vuoristomaisemaan. Alppi-mielikuvan avulla pyrittiin houkuttelemaan turisteja Kolin matkailun alkuaikoina. (Waenerberg 2004, 198–199.)

Michel de Certeau mukaan temppujen estetiikka on yksilöiden toimintaa, joka tunkeutuu palveltavaan instituutioon. Nämä ”oikotiet” kuitenkin pysyvät vieraina järjestelmälle, johon ne tunkeutuvat, vaikka ne käyttävät samaa ”kieltä”. Kielestä ei ole ulospääsytietä, joten strategisen vallan piirissä toimiva subjekti jää vieraaksi sisäpuolella, mutta ilman pääsyä ulkopuolelle. Strategiasta poiketen taktiikalla ei ole omaa paikkaa, josta käsin tarkastella järjestelmän sisä- ja ulkopuolta. (Certeau 2013, 49–63, 72–76.) Taiteilijat toimivat kansallisen projektin sallimissa rajoissa, motiivinaan kansallisen kuvaston luominen. Kansallisen taiteen materiaalina on suomalaisuuden ”sanasto”, sitä ympäröi ennalta määrätty ”kielioppi”. Maisema ja realismin vaatimus asettivat rajat, joiden sisällä Järnefelt saattoi soveltaa omia taktiikoitaan saadakseen omaa ”sisäistä tunnettaan” välitettyä. Maisema on sekä väline että päämäärä.

Puuttuva saari on yllätys. Järnefeltin motiivi jättää saari pois maalauksesta on saattanut olla maalauksen muodon ja linjakkuuden parantaminen, komposition yksinkertaistaminen. Lopputuloksena katseelle ei ole ”häiritseviä”, kokonaisuuden kanssa riitasointuisia kiinnekohtia, vaan katse vaeltaa esteettä pitkin kuva-alaa. Kuitenkin maalauksen tunnistaa esittävän Pielisjärveä, vaikka saari onkin jätetty pois. *Syysmaisema Pielisjärveltä* saavuttaa kaksi tavoitetta, jotka sille on asetettu. Se on samanaikaisesti tulkittavissa sekä realistiseksi kansallismaisemaksi että Järnefeltin oman, taiteellisen näkemyksen ilmentymäksi. Silmänkääntötempun avulla Järnefelt pystyi yhdistämään molemmat tavoitteet samaan maalaukseen.

*Syysmaisema Pielisjärveltä* herätti mielikuvia synkkyudesta jo aikalaiskeskustelussa. Myöhemmässä taidepuheessa näihin mielikuviin on palattu toistuvasti. Esimerkiksi von Bonsdorffin mukaan *Syysmaisema Pielisjärveltä* on Järnefeltin ”sinfonisin” Koli-teos. Askeettinen, ”epärealistinen”, väripaletti luo mielikuvan hiljaisuudesta ja mysteeristä. Tumma, syksyinen kuva vie ajatukset kuolemaan ja melankoliaan. (Bonsdorff 2012, 303–305.) Sinfonisuus on oikeutettu tulkinta teoksesta, etenkin kun synestesia oli taidekeskustelun keskiössä 1800- ja 1900-luvun vaihteessa. Kuitenkaan kuolemaan ja melankoliaan liittyvät mielikuvat eivät mielestäni kuvaa teosta tyydyttävästi. Järnefelt vieroksui symbolismia juuri siihen liitetyn surumielisyyden ja vakavuuden vuoksi. Järnefeltin mukaan taiteen tuli juhlistaa luonnon ihanuutta. (Järnefelt joulukuu 1894, EJA, KA.) Tässä valossa *Syysmaisema Pielisjärveltä* näyttäytyy syksyisen luonnon, väistyvän sateen ja sateenjälkeisen tuoksun ylistyksenä. Teoksessa Koli toimii näiden luonnonilmiöiden näyttämönä, vaikeivat ilmiöt itsessään ole paikkasidonnaisia. Suomalaisen maiseman käyttäminen palveli tässä tapauksessa kahta tarkoitusta: se ensinnäkin tarjosi tuttuudellaan Järnefeltille vapautta tyylittelyn suhteen, ja toiseksi aikalaiset halusivat nähdä kuvia Suomesta.

## 5. LOPUKSI

Tässä tutkielmassa olen tarkastellut Eero Järnefeltin 1800- ja 1900-luvun taitteen kansallisiksi miellettyjä maisemamaalauksia sekä Järnefeltin oman, päiväkirjoista ilmenevän taidekäsityksen että laajemman, kulttuurisen, poliittisen ja yhteiskunnallisen kontekstin valossa. Järnefeltin tyyli kehittyi nuoruuden realismista 1890-luvun alkupuoliskon symbolisen kauden kautta kaiken opitun ja koetun tasapainoiseksi synteeksiksi. Kyseessä ei kuitenkaan ole pelkistetty kehityskaari, jossa *Syysmaisema Pielisjärveltä* edustaa kehityksen huippua ja tyylin kypsyttä. Aiemmat teokset ovat itsenäisiä töitä siinä mielessä, että ne ilmentävät niitä mahdollisuuksia ja toteuttavat niitä tavoitteita, joita Järnefeltillä oli niiden tekohetkellä. Sama koskee tietysti myös *Syysmaisemaa Pielisjärveltä*. Kehitys näyttäytyykin muutoksena, jolla ei ole päätepistettä. Elämän aikana kumuloitunut taito ja tieto sekä ajan myötä tapahtuneet kulttuuriset, poliittiset ja yhteiskunnalliset muutokset muodostavat jokaiselle teokselle yksilöllisen kontekstin. Nykytutkijan on mahdotonta tavoittaa tuota kontekstia sellaisena kuin se aikalaisille näyttäytyi. Siksi tässä tutkielmassa olen rönsyillyt suuntaan ja toiseen ehdottaakseni joitakin, kontekstin kannalta keskeisiä merkityksiä.

Jacques Rancièren mukaan aika ja paikka sekä rooli yhteiskunnassa rajaavat yksilön osallistumisen ja taiteellisen ilmaisun mahdollisuuksia. Mutta kuten Michel de Certeau toteaa, yksilö voi käyttää ovelia taktiikoita tarttumalla hänelle tarjoutuviin tilaisuuksiin ja siten anastaa valtaa itselleen. 1800- ja 1900-luvun vaihteen Suomessa taiteilijalla oli rooli, joka mahdollisti poliittiseen ja yhteiskunnalliseen keskusteluun osallistumisen taiteen kautta. Mutta se, miten ja millaista taidetta sisällytetään keskusteluun, millaista

taidetta hyväksytään näyttelyihin ja miten tuosta taiteesta puhutaan, noudattaa omaa normatiivista järjestystään, johon 1800- ja 1900-luvun vaihteessa vaikuttivat nationalismi, ajankohtaiset olevat taidesuuntauokset ja niin edelleen. Ajanmukaisuuden vaatimus näyttäytyi kotimaisina aiheina ja korostuneena paikkasidonnaisuutena. Taiteilija saattoi odottaa menestyvänsä ja siten osallistua yhteiseen projektiin, mikäli hän vastasi yleisön tarpeisiin. Toisaalta ”yleisön tarpeet” hahmottuvat osittain tiedostamattomasti, osana laajempaa käsitystä ”hyvästä taiteesta” ja taiteen tehtävistä kussakin ajassa ja paikassa. Taiteilija ei siten välttämättä tietoisesti päätä miellyttää yleisön makua. Vallan anastamisen taktiikat sen sijaan voivat olla tietoista toimintaa, jota kuitenkin aika ja paikka sekä yksilön rooli rajaavat.

Kansallinen projekti kannusti taiteilijoita tietynlaiseen aiheenvalintaan. Järkiperäisyyttä ja luonnontieteiden merkitystä korostanut positivismi oli edesauttanut esimerkiksi evoluutioteorian omaksumista. Positivismin jälkeisessä, henkisyttä korostaneessa ilmapiirissä kansakuntaan kuulumisen kohtalomaisuus puolestaan oli vetoava konsepti. Kansallisuus yhtäältä evolutiivisena kehityskulkuna ja toisaalta mystisenä kohtalona ”luonnollisti” kotimaisten aiheiden valinnan. Lisäksi tainelainen miljöoteoria kytki maiseman luonteenpiirteisiin ja mielialoihin, jolloin ihmisestä tuli ympäristönsä tuote. Taiteilijan kannalta tämä tarkoitti mahdollisuutta ilmaista omaa persoonallisuuttaan tiettyjen maisema-aiheiden avulla. Tällöin persoona tosin kytkeytyi kansallisuuteen. Järnefeltille maiseman kotimaisuus merkitsi tuttuutta, joka mahdollisti tyylyttelyn. Vaikka suomalaisen maiseman valitseminen yhtäältä rajoitti tulkintaa, se toisaalta mahdollisti Järnefeltille enemmän vapautta tyylytellä kuin ”vieras” maisema.

*Syysmaisema Pielisjärveltä* sai kansallisen merkityksen jo aikalaiskontekstissa, ja toiston myötä teos vakiintui tyyppiesimerkiksi suomalaisesta kansallismaisemasta. Tämän ja muutamien muiden Järnefeltin keskeisten, ”kansallisromanttisten” teosten kansallisuus on taidepuheessa laajentunut koskemaan myös sellaisia teoksia, joille ei vielä aikalaisten toimesta annettu yhtä suurta kansallista painoarvoa tai merkitystä. Tällainen teos on esimerkiksi *Symbolistinen maisema*, joka tyylyttelystä ja paikannettamattomuudesta huolimatta tulkitaan nimenomaan suomalaiseksi järvimaisemaksi ja jonka etualan mäntyä pidetään suomalaisuuden symbolina, vaikka mänty sai kansallissymbolisen merkityksensä vasta myöhemmin. Kun *Symbolistista*

*maisemaa* tarkastellaan symbolismin taideteorian valossa ja sen maisema-aiheiden ikonografiaa jäljitetään, teoksen kansallinen merkitys kyseenalaistuu. Asetelma kääntyy päälaelleen: *Symbolistisen maiseman* ja laajemmin Järnefeltin symbolisen kauden merkityskehys laajenee koskemaan *Syysmaisemaa Pielisjärveltä* ja muita myöhempiä teoksia. *Symbolistisen maiseman* kahden version tarkempi ajoitus ja lähempi tarkastelu voisi tarjota kiinnostavan jatkotutkimusmahdollisuuden, onko kyseessä luonnos ja sen pohjalta tehty valmis teos vai kaksi itsenäistä teosta.

Kriittisesti taideteorioihin ja tyyliuuntauksiin suhtautunut Järnefeltkään ei voinut täysin ohittaa sitä, mitä hän itse kutsui ”ajan vaatimuksiksi.” Analyyttisyydestään huolimatta hänellä ei ollut pääsyä oman ajan ulkopuolelle. Käsitys muuttumattomasta totuudesta ja toisaalta muuttuvista totuuskäsityksistä on Järnefeltin taiteellisen ristiriitaisuuden ja itsekriittisyyden ytimessä. Symbolisella kaudella ”tyylipuhdas” symbolismi yhdistettynä suomalaiseksi tunnistettavaan maisemaan oli ”paras” taktiikka laajentaa taiteellisen ilmaisun mahdollisuuksia, alleviivata taideteoksen potentiaalia tunteen välittäjänä. Järnefelt pyrki ennen muuta muuttumattoman totuuden kuvaamiseen, mutta hänen käsityksensä totuuden ilmaisemisesta ja taktiikkansa sen toteuttamiseksi vaihtelivat kontekstin mukaan. Strategisen vallan alaisella ei ole omaa paikkaa, josta käsin hallita aikaa. Katse voi suuntautua ainoastaan menneisyyteen, eikä strategisen vallan alaisella ole mahdollisuutta nähdä valtarakennelmaa ulkopuolelta. Taktiikat rakentuvat tilaisuuksille, joita ei voi ennakoida ja joihin on tartuttava sitä mukaa, kun ne tulevat vastaan. Järnefelt koki ajan myötä ymmärryksensä totuudesta kasvaneen ja edeltävien teosten kärsineen vajavaisesta ymmärryksestä. Mutta kuten Rancière toteaa, taide tarjoaa vain ”sen minkä voi” – jokaisen taideteoksen kohdalla taiteilija tekee sen hetkiseen kontekstiin sidottuna ”parhaansa.”

Oman kerroksensa taideteosten merkityksen rakentumiseen tuo taidehistoriallinen diskurssi. Taidepuheen luonteeseen kuuluu pyrkimys kaaoksesta järjestykseen, tyyliuuntien moninaisuuden järjestäminen laajempien kokonaisuuksien alle. Keskeinen kokoava ja taidetta määrittelevä tekijä on kansallisuus. Taiteen luokittelu kansallisuuden mukaan vahvistaa taiteen merkitystä kansallisen itsekuvan rakentumisessa. Tietyt ehdot täyttävistä teoksista on varsin mielivaltaisesti muodostettu kansallisen taiteen kaanon. Kaanoniin hyväksytään vallitsevaa mielikuvaa vahvistavia teoksia tai teoksista korostetaan sellaisia piirteitä, jotka sopivat kaanoniin.

Tähän rakennelmaan sopimattomat teokset jätetään ulkopuolelle. Kansallisen itsekuvan rakentaminen ja taiteen määritteleminen sen perusteella jatkui 1800- ja 1900-luvun vaihteen jälkeenkin. Harri Kalhan mukaan yhteiskunta tarvitsi vielä toisen maailmansodan jälkeen identiteettiä vahvistavia ja esimerkillisiä esikuvia. Tämä koski myös maisemia, sillä maisema oli kansan metonymia. Kauneus, hyvyys, järki, maskuliinisuus ja totuudenmukaisuus olivat taiteelle asetettuja, vallitsevan mielikuvan mukaisia vaatimuksia. ”Totuudenmukaisella” tarkoitettiin teosta, joka vahvisti mielikuvaa puhtaasta ja luonnollisesta, vierailta vaikutteilta vapaasta suomalaisuudesta. Taidepuhe siis toimi sosiaalisen kontrollin välineenä.

*Syysmaisema Pielisjärveltä* edustaa niitä teoksia, joiden kautta Järnefeltiä nimenomaan suomalaisena taiteilijana ja hänen muita teoksiaan on määritelty. Teoksen niukka ja tumma paletti mielletään maskuliiniseksi ja siten järkeä sekä suomalaisuutta edustavaksi. Tosiasiassa tumma paletti oli ajan tyylin mukainen, ei sinällään ”suomalainen.” Jo aikalaisvastaanotossa korostettu luonnollisuus on muuttunut käsitykseksi teoksen välittömyydestä ja realismista, vaikka *Syysmaisema Pielisjärveltä* on pitkän kypsytelyn tulos. Toiston myötä teoksesta löytyviä suomalaisuuden mielikuvan mukaisia piirteitä on luettu myös muihin Järnefeltin teoksiin ja hänen taiteilijapersoonansa. Huojunta eri tyylien välillä eli ”vieraat” vaikutteet on sivuutettu. Samoin Järnefeltin henkilöhistorian kipukohtia, erityisesti 1890-luvun loppupuoliskon kriisiä on käsitelty vain ohimennen. Vaikka melankolisen taiteilijan tyyppi on tunnettu ja jo suorastaan klisee, ei se sopinut vahvuutta ja sisukkuutta korostavaan mielikuvaan suomalaisuudesta. Toisaalta Järnefeltille itselleen ilo ja leikillisuus olivat tärkeää elämässä ja taiteessa. Järnefeltin persoonan kevyempiä puolia on korostettu taidepuheessa, missä sinänsä ei ole mitään väärää – ehkä Järnefelt itsekin piti kyseisiä piirteitä itsessään tärkeimpinä. Itse kuitenkin koen, etteivät kevyt elämänasenne ja taipumus melankoliaan sulje toisiaan pois. Kokonaisvaltaisempi näkemys Järnefeltin persoonasta monipuolistaa tulkinnan mahdollisuuksia.

Totuus on aina sama eikä sen kehittymisestä voi puhua, mutta ihmisten käsitys siitä ja sen julistaminen on kehityksen alainen ja se tulee ihmisen nöyrästi myöntää. (Järnefelt 1897, EJA, KA.)

Järnefeltin totuuskäsitys on hyvä ohjenuora myös tutkijalle. Tutkijallakaan ei ole pääsyä oman aikansa ulkopuolelle. Tällöin niinkin tutkitusta aiheesta kuin



”kultakauden” taiteesta voi löytää uutta sanottavaa – jotain, joka puhuttelee juuri itseä. 1800- ja 1900-luvun vaihteessa määritelty suomalaisuus näyttäytyy tuon ajan taiteessa tai vähintään taiteen vastaanotossa. Suomalaisuuden määrittelemisen ja myöhemmin suomalaisen taiteen kaanonin rakentamisen voidaan tulkita olleen aikanaan voimauttavaa, mutta sittemmin nationalismiin on liitetty negatiivisia mielikuvia, ja menneisyyden kansallisuusaate on saanut osansa kritiikistä. Vuodesta 2015 saakka nationalistinen ajattelu on saanut yhä enemmän jalansijaa Suomessa Syyrian sisällissodan ja sen aiheuttaman pakolaisuuden myötä. Kärjistetyimmillään suomalaisen elämänmuodon on koettu olevan uhattuna, on puhuttu varsin epämääräisesti halusta säilyttää suomalainen ”yhtenäiskulttuuri.” Tässä tutkimuksessa olen osoittanut suomalaisen kansallisuuden osaltaan tietoisien ja toisaalta tiedostamattoman rakentamisen, sen ristiriitaisen lähtökohdan sekä tiettyjen näkemysten normalisoitumisen toiston kautta taidepuheen kontekstissa. Tässä valossa puhe suomalaisesta ”yhtenäiskulttuurista” asettuu kyseenalaiseksi. Problematisoimalla taidepuheen vakiinnuttaman käsityksen taiteen kautta hahmottuu monipuolisempi kuva suomalaisuudesta. Myönteinen ja avoin suhtautuminen ”ristiriitaisiin” vihjeisiin mahdollistaa vakiintuneen käsityksen laajenemisen. Katsomalla menneeseen voi ymmärtää nykyisyyttä.

# LÄHDELUETTELO

## PAINAMATTOMAT LÄHTEET

### *Arkistoaineisto*

Kansallisarkisto (KA), Helsinki. Eero Järnefeltin arkisto (EJA).

Eero Järnefeltin kirjeet.

Eero Järnefeltin päiväkirjat.

## PAINETUT LÄHTEET

### *Kirjallisuus*

Anderson, Benedict 2007 [1983]. *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Suom. Joel Kuortti. Tampere: Vastapaino.

Arnheim, Rudolf 1971. *Entropy and Art. An Essay on Disorder and Order*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Barasch, Moshe 1990. *Modern Theories of Art. I: From Winckelmann to Baudelaire*. New York: New York University Press, 245–264.

Bonsdorff, Anna-Maria von 2012. *Colour Ascetism and Synthetist Colour. Colour Concepts in Turn-of-the-20<sup>th</sup>-Century Finnish and European Art*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Bürger, Peter 1984 [1974]. *Theory of the Avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Certeau, Michel de 2013 [1990]. *Arkipäivän kekseliäisyys. 1: Tekemisen tavat*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry / niin & näin.
- Gribbin, John 2005. *Syvä yksinkertaisuus. Kaaos, kompleksisuus ja elämän synty*. Helsinki: Tähtitieteellinen yhdistys Ursa.
- Hirsh, Sharon 2004. *Symbolism and Modern Urban Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kalha, Harri 2005. *Tapaus Magnus Enckell*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Konttinen, Riitta 2001. *Sammon takojat. Nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat*. Helsinki: Otava.
- Konttinen, Riitta 2002. ”Uskollinen totuudelle ja ideaalille. Eero Järnefelt ihmisten kuvaajana”. *Taiteilijan tiellä. Eero Järnefelt 1863–1937*. Toim. Leena Lindqvist. Helsinki: Otava, 149–172.
- Konttinen, Riitta 2010. ”Taide, aate, elämäntapa. Tuusulanjärven taiteilijayhteisön ja ’Bro- ja Järnefeltien’ suhteesta tolstoilaisuuteen”. *Maaemon lapset. Tolstoilaisuus kulttuurihistoriallisena ilmiönä Suomessa*. Toim. Minna Turtiainen ja Tuija Wahlroos. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 136–161.
- Kortelainen, Anna 2005. ”Kuinka niin kultakausi? Nostalginen retro painaa jarrua”. *Suomalaisten symbolit*. Toim. Tero Halonen ja Laura Aro. Jyväskylä: Atena, 66–71.
- Lahelma, Marja 2014. *Ideal and Disintegration. Dynamics of the Self and Art at the Fin-de-Siècle*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Lindqvist, Leena toim. 2002. *Taiteilijan tiellä. Eero Järnefelt 1863–1937*. Helsinki: Otava.
- Lukkarinen, Ville 1998a. ”Taiteen tarina”. *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. Toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen. Helsingin yliopiston Lahden koulutuskeskus, 17–56.
- Lukkarinen, Ville 1998b. ”Taiteen kielet”. *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. Toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen. Helsingin yliopiston Lahden koulutuskeskus, 95–111.

Lukkarinen, Ville 2004a. ”Kansallisen maiseman vertauskuvallisuus ja ympäristön tila”. Lukkarinen, Ville & Waenerberg, Annika, *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 20–91.

Lukkarinen, Ville 2004b. ”’Paikan henki’ puhuttelee maisemamaalaria”. Lukkarinen, Ville & Waenerberg, Annika, *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 92–155.

Lukkarinen, Ville 2004c. ”Taiteilija kohtaa luonnossa itsensä – Pekka Halosen maisemat taitelijan omakuvina”. Lukkarinen, Ville & Waenerberg, Annika, *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 156–185.

Mathews, Patricia 1986. ”Aurier and Van Gogh: Criticism and Response”. *The Art Bulletin* 68 (1) (March 1986), 94–104.

Palin, Tutta 1998. ”Merkistä mieleen”. *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. Toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen. Helsingin yliopiston Lahden koulutuskeskus, 115–150.

Palin, Tutta 2003. ”Kansallismaisema”. *Suomen kulttuurihistoria 4. Koti, kylä kaupunki*. Toim. Kirsi Saarikangas et al. Helsinki: Tammi, 65–74.

Palin, Tutta 2004. *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina*. Helsinki: Kustannus Oy Taide.

Rancière, Jacques 2006 [2000] *Aistittavan osa. Esteettinen ja poliittinen*. Suom. Janne Kurki. Vantaa: Apeiron Kirjat.

Reitala, Aimo 1983. *Suomi-neito. Suomen kuvallisen henkilöitymän vaiheet*. Helsinki: Otava.

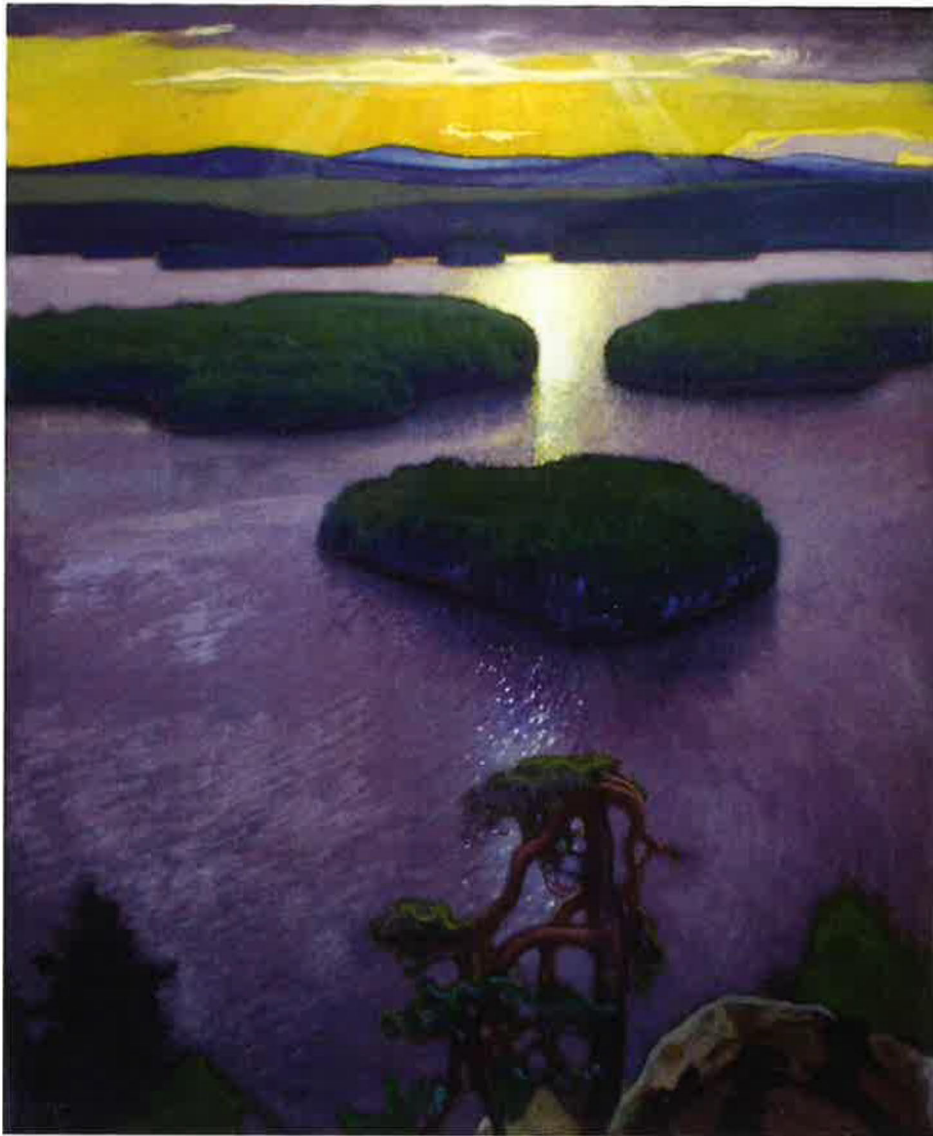
Sarajas-Korte, Salme 1966. *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891-1894*. Helsinki: Otava.

Toppi, Marko toim. 2009. *Eero ja Saimi Järnefeltin kirjeenvaihtoa ja päiväkirjamerkintöjä 1889–1914*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

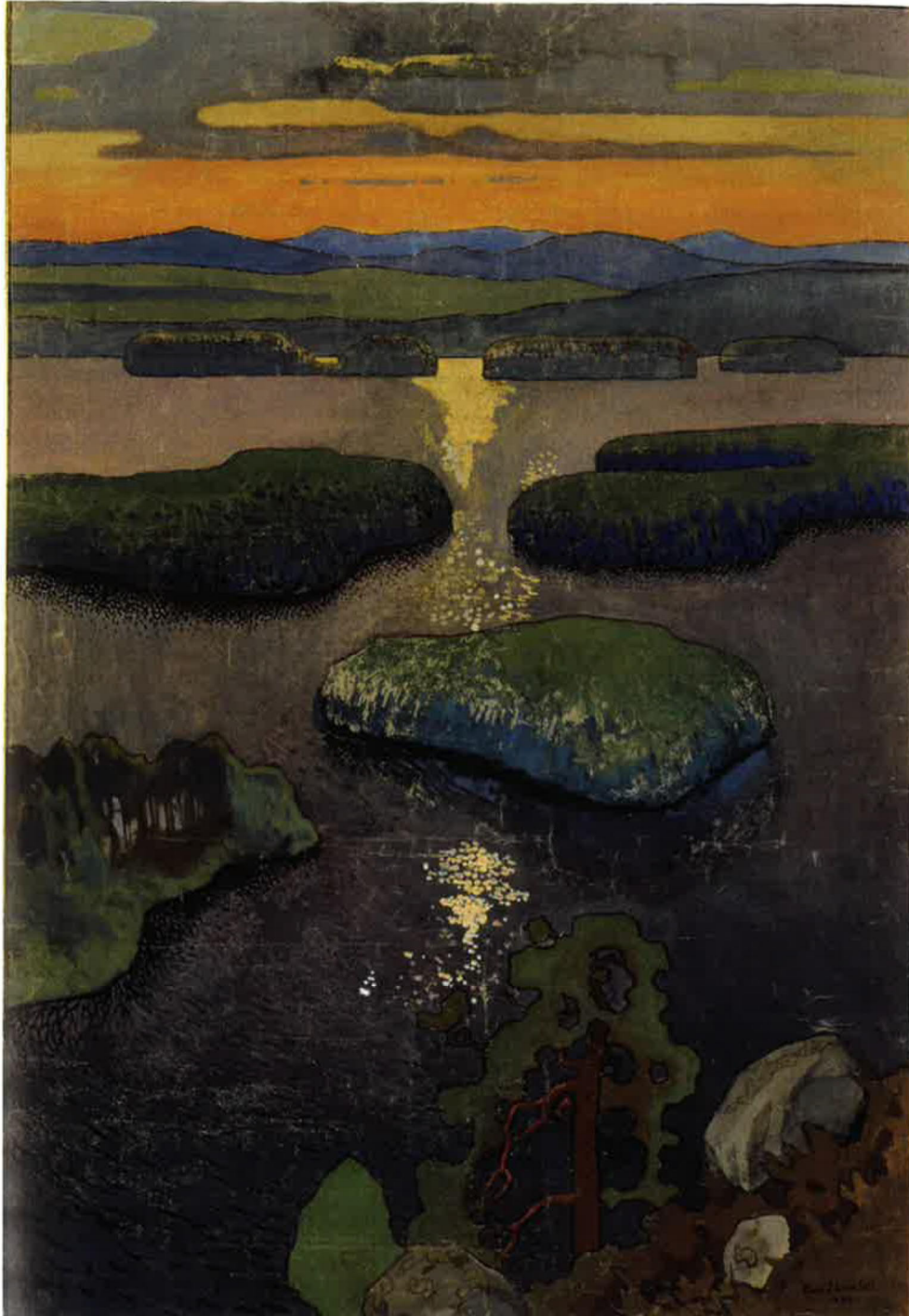
Waenerberg, Annika 2002. ”Tunteesta ja havainnosta maisemaan. Eero Järnefeltin maisemäkäsitys päiväkirjamerkintöjen valossa”. *Taiteilijan tiellä. Eero Järnefelt 1863–1937*. Toim. Leena Lindqvist. Helsinki: Otava, 203–221.

Waenerberg, Annika 2004. ”Syysmaisema vai kansallismaisema. Eero Järnefeltin Kolin kuvien tarkennetut kehykset”. Lukkarinen, Ville & Waenerberg, Annika, *Suomikuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 186–327.

## KUVALIITE



Kuva 1. Järnefelt, Eero. *Symbolistinen maisema*, 1894. Öljy kankaalle, 115 x 96 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kuvataiteen keskusarkisto. Julkaisussa Lukkarinen, Ville & Waenerberg, Annika 2004. *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 247.



Kuva 2. Järnefelt, Eero. *Symbolistinen maisema*, 1984. Tempera paperille, 105.5 x 74 cm. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo. Kuva: Janne Mäkinen/Kansallisgalleria. Julkaisussa Bonsdorff, Anna-Maria von 2012. *Colour Ascetism and Synthetist Colour. Colour Concepts in Turn-of-the-20<sup>th</sup>-Century Finnish and European Art*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 157.



Kuva 3. Järnefelt, Eero. *Syysmaisema Pielisjärveltä*, 1899. Öljy kankaalle, 61 x 198 cm. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo, Antellin kokoelmat. Kuva: Hannu Karjalainen/Kansallisgalleria.

<http://kokoelmat.fng.fi/app?si=A+I+694> (6.5.2019)



Kuva 4. Järnefelt, Eero. *Järvimaisema ja harjuja*, 1883. Öljy kankaalle, 15,50 x 24 cm. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo, Ivar Hörhammerin lahjoituskokoelma. Kuva: Hannu Karjalainen/Kansallisgalleria.

<http://kokoelmat.fng.fi/app?si=A+II+1163&lang=fi> (6.5.2019)