

Alkuperäisyyden kaipuu ja avantgarde

Piirteitä suomalaisesta taideajattelusta 1920-1930 -luvuilla

Olavi Paavolainen luonnehti vuonna 1929 *Nykyaikaa etsimässä* –kirjassaan ensimmäisen maailmansodan jälkeisen Suomen henkistä tilaa seuraavasti:

Neitseellinen Aino palasi takaisin matkoiltaan varmasti vakuuttuneena, että Eurooppa oli mennyt sekaisin sodan kärsimyksistä ja kiitti taivasta, että oli saanut olla rauhassa mokomalta mielettömyydeltä. Aino vetäytyi rauhalliseen salokylään, kirjoitteli maalaisromaaneja ja maalasi takapihoja, riisiä, metsänsisustoja ja stillebeneitä. Lähettipä tuotteitaan ulkomaillekin ja totesi tyytyväisenä, että ne saavuttivat kiitosta.¹

Paavolaisen satiirinen näkemys suomalaisuuden metonyyminä toimivan Neitseellisen Ainon itsetyytyväisyydestä korosti toisin sanoen maalaustaiteen eristyneisyyttä ja haluttomuutta kuvata koneellistuvaa kaupunkikulttuuria ja kansainvälistymistä. Hänen peräänkuuluttamansa modernin mekanisoituvan ajan kuvaaminen olisi toteutuessaan ja ajan normatiivisia taidekäsityksiä kyseenalaistaessaan merkinnyt 1900-luvun alun modernismille ominaista Renato Poggiolin luonnehtimaa antagonistista avantgardea.²

Toinen historialliselle avantgardelle ominainen piirre on – Peter Bürgerin sille antamassa estetismin sulkevassa merkityksessä³ - pyrkimys taiteen ja elämän yhdistämiseen, johon liittyy yhteiskunnallisten utopioiden tavoittelu sekä useasti porvarillisen valtakulttuurin vastustaminen, mikä on ilmennyt vasemmistolaisena ohjelmanjulistuksena. Suomen henkisessä tilassa vastakulttuurien elintilan kapeutta kuvastaa – yhtä lailla karrikoidusti – Matti Kurjensaaren kiteytys porvarin maailmankuvasta vuonna 1937 julkaistussa keskustelukirjassa *Pidot tornissa*. Suomalaisen porvarin mielissä kommunismia tai ainakin puolittaista kommunismia edustivat:

[...] edistysmielisyys, sana radikalismi, radikaalit kirjalliset liikkeet, rauhanaate, psykoanalyysi, kansainliitto, nykyaikainen kirjallisuus ja kansainvälinen orientaatio. Täyttä kommunismia ovat Ranskan kansanrintama, lakot, ammattiyhdistykset ja epämääräiset kahvilaradikaalit Helsingissä, jotka toimittavat vielä epämääräisempiä lehtiä.⁴

Mikäli Paavolaisen ja Kurjensaaren kärjistyksiä pitää edes jonkinlaisina kiintopisteinä 1920-luvun jälkipuolen ja 1930-luvun aatteellisesta ja asenteellisesta tilasta Suomessa, voi päätellä, että ajan tunnetuimmilla kuvataiteen avantgardistisilla virtauksilla, eli konstruktivismilla, puristisella jälkikubismilla ja surrealismilla ei voinut olla Suomessa juurikaan elintilaa. Asia on tuotukin usein esille ja samalla on mieluusti myös korostettu niitä esimerkkejä, jotka kaikesta huolimatta ovat osoituksena tuon ajan taiteellisen avantgarden ilmentymistä. Niitä ovat varsinkin Birger Carlstedtin varhainen konkretismi ja vuoden 1932 näyttely Taidehallissa, Wäinö Aaltosen jälkikubistiset maalaukset ja kubistiset veistokset 1920-luvun loppupuolella, Olli Miettisen ainoan Ranskan matkan tuloksena syntyneet jälkikubistiset maalaukset, Edvin Lydénin abstrahointi sekä hänen vaikutuksena Turussa ja siihen liittyen Otto Mäkilän surrealismia lähenevä ilmaisu.⁵

Avantgarden ja ylipäätään kuvataiteellisen radikalismien vastustusta Suomessa ei voi selittää käsittelemättä sille vastakkaista kansallismielistä taideajattelua ja sen ideologisia lähtökohtia. Taidehistorian professori ja arvovaltainen taidekirjoittaja Onni Okkonen suhtautuikin torjuvasti Paavolaisen vaatimukseen kubismiin ja koneromantiikkaan perehtymisestä ja sanoi, että ”liikanaista, pintapuolista modernismille antautumista vastaan puhuvat terveet, kansalliset vaistot”. Samalla hän asetti ”itsenäisyyden nimissä” ulkomaisen konekulttuurin edelle kansamme runolliset arvot ja kalevalaisen perinteen.⁶

Taidehistoriallisessa tutkimuksessa on käsitelty jonkin verran kalevalaisen perinteen jatkamisen tarvetta, ja Erkki Anttonen on väitöskirjassaan myös osoittanut, että kansalliset aiheet itsessään eivät olleet esteenä esteettisen modernismin mukaiselle ilmaisulle.⁷ Vähemmän on sen sijaan kiinnitetty huomiota siihen, mitä Okkonen tarkoitti ”terveillä, kansallisilla vaistoilla”. Artikkelissani pyrin osoittamaan, että puhe kansallisista vaistoista liittyi sinällään kansainväliseen ilmiöön, primitivistiseen alkuperäisyyden kaipuuseen ja suomalaisessa kulttuurissa voimakkaasti vaikuttaneeseen ihmisen ja luonnon erottamattomuutta tähdentäneeseen essentialistiseen suhteeseen, joka patosi vahvasti sotienväliselle avantgardelle muualla Euroopassa, mukaan lukien Neuvosto-Venäjällä ja Neuvostoliitossa, ominaista mekanistis-rationalistisen ihmiskuvan ilmentämistä taiteessa. Puhe ”terveistä” vaistoista viittaa puolestaan viettejä ja alitajuntaa korostavan surrealismien vastustukseen.

Alkuperäisyyden kaipuu

Kansallismielisyys ja siihen taiteessa nivoutuva aitoutta, alkuperäisyyttä ja spontaaniutta korostava retoriikka muotoutui Suomessa 1910-luvun jälkipuolella ja 1920-luvulla. Alkuperäisyys niveltyy siis sen korostamiseen, mikä on luonteenomaista ja todellista. Tällaisen ajattelun aatteelliset juuret ovat pitkälti löydettävissä juuri Onni Okkosen taidekäsityksestä.⁸ Okkonen tukeutui ajattelussaan saksalaiseen filosofiaan ja ranskalaisen Hippolyte Tainen miljöoteoriaan.⁹ Tainen alun perin 1864 esittämän positivistisen ajatuksen mukaan kansan historiallis-kulttuurinen kehitys oli selitettävissä kunkin rodun kansanluonteen, ajankohdan ja miljöön yhteisvaikutuksen perusteella. Taiteeseen suhteutettuna tämä kausaliteetti tarkoitti sitä, että taide oli totta vain, jos se oli ilmaisuissaan ja aiheissaan sidoksissa syntymäpaikkaansa ja että taiteilija saattoi olla oma itsensä vain silloin kun hän välitti taiteessa omaa sivistysperintöään.¹⁰

Edellä kuvattu sukupolvien ketjua ja luontoyhteyttä korostava niin sanottu primordialistinen ajattelu levisi koko suomalaisen kansan keskuuteen pitkälti Zacharias Topeliuksen *Maamme kirjan* (1876) ansiosta. Se oli kouluissa yli 10-vuotiaiden oppikirjana vuosikymmenten ajan ja 1960-luvulle tultaessa sitä oli painettu noin 2,5 miljoonaa kappaletta.¹¹

Ihmisen ja luonnon kohtalonyhteyttä tähdentävä näkemys oli jo 1800-luvun jälkipuoliskolla fennomaanien vaalima ja siihen kytkeytyi kiinteästi ajatus alkuperäisen kyvyn löytymisestä nimenomaan suomenkielisen (miespuolisen) kansan keskuudesta, kuten Marja-Terttu Kivirinta on väitöskirjassaan osoittanut.¹² Etsintä näkyy mainiosti vielä vuonna 1915, kun Suomen Taideyhdistyksen puheenjohtaja Werner Söderhjelm käytti ensi kertaa suomenkielisen puheenvuoron 1846 perustetun yhdistyksen historiassa ja toivoi lähellä luontoa ja alkuperäisyyttä olevista kansankerroksista löytyvän ”todellisen kyvyn” ja ”uusien oppien” yhteensulautumista.¹³

Söderhjelmin toivoma ihmisen ja luonnon yhteensulautuminen toteutui monien mielestä ennen muuta Marraskuun ryhmän taiteessa. Ryhmä piti näyttelyitä vuosina 1918-24 ja sen puolestapuhujia olivat maailmansotien välisenä aikana esimerkiksi taidekriitikko ja vuosina 1922-32 Suomen Taiteilijaseuran puheenjohtajana toiminut oikeistolainen ja kansallismielinen Ludvig Wennervirta sekä Tyko Sallisesta elämäkerran jo 1921 kirjoittanut runoilija ja maantieteilijä Aaro Hellaakoski. Sittemmin, vielä 1950-luvullakin ryhmän taiteen kansallista luonnetta mytologisoivat taidekriitikko Alf Krohn (1913-1959) sanoessaan, että Tyko

Sallinen ja hänen seuraajansa olivat ”nousseet enimmäkseen rahvaan piiristä ja hakeutuneet spontaanisti siihen ympäristöön, minkä he parhaiten tunsivat”. Sitä ei ollut Krohnin mukaan kuvattu ihannoimalla, vaan alleviivaamalla ”kaikkein alkuperäisintä puolta, miltei karkeasti, mutta samalla tavoittaen jotain hyvin todellista ja luonteenomaista”.¹⁴

Krohnin kuvaamalla ympäristöllä tarkoitettiin epäilemättä agraariyhteiskuntaa ja sitä, mitä Paavolainen oli vähätellen nimittänyt neitseellisen Ainon salokylään vetäytymiseksi. Maailmansotien välistä aikaa leimasi monien poliittisten päättäjien ja sivistyneistön edustajien halu kansallisen integraation palauttamiseen. Pyrkimyksenä oli saavuttaa solidaarisuus kansan ja sivistyneistön välille ja osittain myös halu tuoda suomalainen kulttuuri lähemmäksi talonpoikaista kansaa. Ajan aitosuomalaisuudessa korostuivat suomenkielisyys, maaseutuelämän ihannointi, antikommunismi ja luterilaiset hyveet.¹⁵ Akateeminen Karjala-Seura yhdisti kansallisen eheyttämisen politiikallaan maalaisliittoa, edistyspuoluetta ja Kokoomusta seuran populistisella kaudella 1924-28, jolloin seuran ideologisena johtohahmona oli edistyspuolueeseen kuulunut Niilo Kärki.¹⁶ Taidepolitiikassa kansalliskonservatismia edistivät esimerkiksi 1922 perustettu Suomen Taideakatemia ja 1911 perustettu Kalevalaseura.¹⁷

Aitosuomalainen ajattelu tai ainakin sen omaksuminen ilmenee hyvin taidemaalari Väinö Kamppurin ajatuksissa, jotka hän puki sanoiksi kirjeessään vuonna 1943:

Vuonna 1924-1925 tein syvän ja tiukan päätökseni ruveta ilmentämään töissäni suomalaista luontoa. Hartain toiveeni on ollut, osaltani Suomen kansalaisena saavuttaa ammattialallani parhainta, sellaista minkä rehellisellä mielellä voin tälle kansalle jättää. Maalustaiteenkin tulisi olla kansansa kasvattaja ja kasvattaja siten, että rehellinen kansalainen löytää ja näkee siinä syvästi kaipaamaansa sielun ja hengen vääjäämätöntä totuutta. Eikö niin? Suomen kansallahan on erikoisen voimakas rehellisyyden jano. Kyllä sielullinen ilmaisu täytyy näyttäytyä työstä. Luonnostahan on turvallista lähteä.¹⁸

Alkuperäisyyden kaipuu ja vitalistinen elämänfilosofia

Alkuperäisyyden kaipuuseen kuului myös alkuvoiman ja jopa raakuuden korostaminen. Se liittyi yhtäältä sisällissodan ja Suomen itsenäistymisen synnyttämiin kokemuksiin ja toisaalta tuolloin varsinkin Pohjois-Euroopassa

suosiossa olleeseen vitalistiseen elämänfilosofiaan. Sisällissodan odottamaton raakuus ja voittajapuolen kokemat järkytykset toivat vallitseviksi Gustave Le Bonin ajatukset kansan joukkosieluisuudesta, joukkoutumisesta tapahtuvasta tunnekontrollin peittämisestä,¹⁹ mikä on suomalaisessa kuvataiteessa saanut tunnetuimmat ilmentymänsä Tyko Sallisen maalauksissa, kuten *Hihhulit*-teoksessa (1918, Ateneumin taidemuseo).

Valtiollinen itsenäistyminen aiheutti puolestaan älymystön ja taideteoreetikoiden parissa tarpeen määrittellä, mitä on Suomen kansan alkuvoimainen kulttuuri, joka oman kielen ohella oikeuttaisi itsenäisen valtion olemassaolon. Tarve vahvistui monissa Euroopan maissa, joista oli tullut niin sanottuja reunavaltioita Saksan, Venäjän ja Itävalta-Unkarin keisarikuntien romahdettua. Samalla kansallisten piirteiden korostaminen ja evolutionistinen nuorten kansakuntien itsetehostus tulivat transnationaaleiksi ilmiöiksi myös modernissa taiteessa.²⁰

Vitalistinen elämänfilosofia toikin ihmisen ja luonnon henkistä yhteyttä korostaneeseen ajatteluun uuden lisän. Korostettiin välitöntä kokemista, vaistonvaraista intuitiota ja eläytymistä, elämäntunteen välittämistä. Saksalainen Ludvig Klages korosti elämänfilosofiassaan eroa sielun ja rationaalisen hengen välillä edellisen hyväksi. Klagesin jokseenkin primitivistisen ja nietzscheläisittäin värittyneen käsityksen mukaan ihminen oli alkuaan olemassa sielullis-ruumiillisena harmonisena kokonaisuutena, joten elämä oli sopusointua. Elämä oli passiivista ja välitöntä, todellista ja sitä elettiin näkemyksen ja elämyksen voimalla. Joltakin toiselta tasolta elämään astui kuitenkin henki, joka oli tahdon ja älyn toimintamuoto ja välittömän sielun vihollinen; samalla alkoi elämän epäsointu ja tragedia.²¹

Alkuperäisyyden kaipuu avantgardessa

Taiteessa koettu voima ja osittainen raakuus liittyvät avantgardistisen ekspressionistisen ilmaisun leviämiseen ja vastaanottoon. Ekspressionismin suosiota lisäsi muun muassa elämänfilosofiasta vaikutteita saaneen saksalaisen Wilhelm Worringerin ajatusten omaksunta Suomessa 1910-luvun jälkipuolella. Ludvig Wennervirta esitteli Worringerin ajatteluun nojanneen Paul Fechterin *Expressionismus* –kirjan *Uusi Suometar* –lehden lukijoille vuonna 1915. Fechter tukeutui Worringerin ajatuksiin pohjoisen ihmisen taiteessa ja psyydessä ilmenevästä abstrahointitahdosta, mikä on ilmausta maailmanpelosta ja ulottuu taiteessa muinaisista ajoista gotiikan ja barokin kautta ekspressionismiin. Aaro

Hellaakoski käsitteli Sallisen *Hihhulit* –maalausta tästä näkökulmasta vuonna 1921 ensimmäisessä Sallisesta laaditussa elämäkerrassa. Hän viittasi maalauksen ja goottilaisen kirkkotaiteen välisiin yhtymäkohtiin ja siihen, että Salliselle ominainen ”väkevien alkuvaistojen” puoleen kääntyminen oli viime vuosina ollut kuvaavaa eurooppalaiselle taiteelle ylipäätään.²²

Sallisen maalauksissa ekspressionistiset piirteet yhdistyvät Paul Cézannen taiteen ja kubismin elementteihin ja ovat arkaisoivassa primitivismin tunnussaan yhteydessä samanaikaisesti transnationaalisiin, mutta samalla kansallisia aiheita hyödyntäneisiin taideteoksiin. Hänen ekspressionisminsa oli toisin sanoen samaan aikaan transnationaalista ja kansallista. Vaikka avantgarden tutkimus tähdentää avantgarden kansainvälistä luonnetta, on siinä viime aikoina kiinnitetty paljon huomiota myös kansallisten piirteiden olemassaoloon ja siihen, miten kunkin maan paikallisuutta korostaneet elementit ja taiteilijoiden into käyttää niitä osoittavat keskusta/periferia ajattelun yksisuuntaisuuden vääristymäksi. Ei ole toisin sanoen vain niin, että taiteen metropolien suuntaukset omaksuttiin sellaisinaan pienemmissä paikoissa ja syrjäisemmällä kielialueilla, vaan niitä refleктоitiin ja pitäydettiin samalla omaleimaisiksi koetuissa piirteissä. Kansallisen omaleimaiseksi uskottu alkuperäisyyden vaaliminen oli yksi tällainen paikallisuutta korostanut elementti Suomen lisäksi esimerkiksi Venäjällä Natalia Gontšarovan uusprimitivismissä, saksalaisen Franz Marcin ekspressionismissa, Puolan formisteilla ja Latviassa Jēkabs Kazaksin teoksissa.²³

Transnationaalisuuden oivaltaminen ei myöskään välttämättä sulkenut pois kansallisen ominaislaadun havaitsemista. Taidearvostelija ja –maalari Sigrid Schauman esimerkiksi totesi 1924 Taiteilijaseuran juhlanäyttelyn yhteydessä, että ”On helppo tajuta, että meille soveltuvat kubismi ja ekspressionismi yhteen liittyneinä, sillä meidän varsinaisessa olemuksessamme on raskautta ja ilmaisuvoimaa.”²⁴

On myös esimerkkejä suomalaisen ja suomenruotsalaisen taiteilijaolemuksen jyrkästä erottamisesta. Taidehistorian professori J. J. Tikkanen kertoi Berliinissä 1925, miten ”Kansamme alempien kerrosten sivistyksen kasvaessa kasvaa myös taiteemme suomalaisuus, sitäkin huomattavammin, kun uusimmat taidevirtaukset ovat ehdottomasti suomalaiselle luonteelle läheisempiä kuin ruotsalaiselle. Ruotsalainen hienostuneisuus ei viihdy kumouksellisen rohkeissa tyylittelyissä, kun taas suomalaisen karkea voima ja sisu siinä tuntee oman maaperänsä.”²⁵ Suomalainen kansanluonne toisin sanoen eksotisoitiin ja samaistettiin

primitiivisyyteen ja uusimmat ekspressionismia lähellä olevat taidevirtaukset approprioituin suomalaisille ominaisiksi. Tällainen käsitys Suomen taiteesta ja suomalaisuudesta toistuikin monesti skandinaavisessa taidekirjoittelussa.²⁶

Kansainväliset verkostot ja niiden puuttuminen 1920-luvun lopulla ja 1930-luvulla Siinä missä ekspressionismi ja varhainen kubismi ovat tunnistettavia Suomen taiteesta ja jopa liitettävissä avantgarden eurooppalaiseen viitekehykseen, on 1920-luvun edetessä ja 1930-luvulle tultaessa vaikea löytää yhteyksiä tuolloin vallinneisiin keski- ja länsieurooppalaisiin avantgarden ilmiöihin. Pariin otteeseen on viitattu siihen, että Suomessa jatkui 1950-luvulle asti uusien suuntausten tulemistä estänyt henkinen sisäänpäin kääntyneisyys ja eristyneisyys.²⁷ Tietoa uusista ilmiöistä olisi siis ollut saatavilla, mutta sitä oltiin haluttomia vastaanottamaan. Avantgarden sijaan transnationaalinen kiinnostus uusia ilmiöitä kohtaan saattoikin suuntautua muihin asioihin, esimerkiksi Natsi-Saksan kulttuuripolitiikkaan ja *Blut und boden* ("Veri ja maa") –ideologian mukaisiin rotuoppeihin. Ludvig Wennervirran ohella ne kiinnostivat esimerkiksi Maila Talviota ja V. A. Koskenniemeä.²⁸

Suomelle ominainen repressiivinen 1930-luvun talonpoikaiskulttuurin ihannoiti²⁹ ei oikeastaan ollut kansallisessa eristyneisyydessään mitenkään yksittäinen ilmiö, koska kääntyminen kansalliskonservatismiin tapahtui kansainvälisen talouslaman ja suurvaltapolitiikan takia muissakin reunavaltioissa, kuten Virossa ja Latviassa.³⁰ Suomalaisille esikuvalliset Pariisi-lähtöiset taideihanteet olivat lisäksi muuttumassa aiemmasta antagonistisesta traditiokielteisyydestä poiketen klassisoivaa näkemystä suosivaksi, mikä Erkki Anttosen mukaan ilmeni myös Suomessa niin, että kubismia tarkasteltiin klassismista käsin,³¹ klassismin jatkumona eikä niinkään vallitsevia normeja avantgardistisesti rikkovana ilmiönä. Aaro Hellaakoski kirjoittikin vuonna 1925 Ranskan uudelle taiteelle ominaisesta pyrkimyksestä suljettuun plastilliseen muotoon ja siitä, miten kubismista on tullut "luonnotonta", puhdasta väriplastiikkaa, millä hän itse asiassa viittaa jo jälkikubistisiin ilmiöihin.³² Hellaakoski itse etsi 1920-luvun edetessä runoudessaan ja ajattelussaan vitalistisen elämäntunnon jumalallista henkeä, "henkistä Erosta", ja keskusteli elämässä avautuvan jumaluuden ilmentämisestä myös lankonsa Wäinö Aaltosen kanssa.³³

Henkisen puhdistumisen ja plastisuuden vaatimusten olisi luullut merkitsevän ns. puristisen modernismin ja avantgarden tulemistä suomalaiseen taiteeseen. Tällä

tarkoitin konstruktivistisia pyrkimyksiä, konkretismia ja neoplastismia, toisin sanoen taidetta, jossa luonto ja sen esittäminen paradigmaattisesti hylätään taiteen lähtökohtana. Yksi merkittävä ”puhtaan maalauksellisen” maalaustaiteen puolestapuhuja Suomessa olikin, jo ennen 1920-lukua, nimittäin Sigurd Frosterus, joka oli kansainvälisesti hyvin verkottunut ja joka 1917 ilmestyneessä *Regnbågfärgernas segertåg* –esseekokoelmassaan uumoili maalaustaiteen kehittyvän kohti kaksiulotteisella tasopinnalla jäsentyvää väri-ilmaisua, joka olisi vapautunut sisartaiteista, kuten veistoksellisuudesta ja musiikista.³⁴

Suomen taiteessa on pyrkimyksistä kuitenkin vain joitakin esimerkkejä, mikä epäilemättä johtuu muun kritiikin ja taideteorian korostamasta ihmisen ja luonnon lähes primordialistisesta kohtalonyhteydestä, joka oli myös laajempien kansalaispiirien omaksuma käsitys. Tai kuten Salme Sarajas-Korte vuonna 1968 totesi, ”Kubismi ei kerta kaikkiaan sopinut siihen kategoriaan, jota nimitettiin ’aidoksi’ ja ’rehelliseksi’ taiteeksi.”³⁵

Kubismin ja klassismin rinnastamisella oli luultavasti myös se kääntöpuoli, että kubismia ja sen jälki-ilmiöitä ei omaksuttu Olavi Paavolaisen tarkoittamassa taidetta ja elämää yhdistävässä koneromantiikan ja rationalistis-mekanisoivan kuvauksen merkityksessä. Paavolaiselle tekniikan hallitsema maailma oli syntynyt ”kubististen” lakien mukaan.³⁶ Konstruktivistinen kubisointi toteutui lähinnä Väinö Kunnaksen tanssi-aiheissa ja Sylvi Kunnaksen kirjankuvituksissa.

Suomen lähialueilla, Venäjällä, Baltian maissa ja Ruotsissa tehtiin sen sijaan paljon maalauksia ja jonkin verran myös veistoksia, joissa yhteys luontoon haluttiin katkaista. Venäjän konstruktivismi levisi Viroon ja Latviaan osin sen vuoksi, että monet Latvian ja Viron taiteilijat opiskelivat maailmansodan loppuvaiheessa Venäjällä Penzan taidekoulussa ja sen jälkeen Berliinissä,³⁷ jossa venäläistä konstruktivismia esiteltiin vuonna 1922. Eräillä Viron taiteilijoilla oli tietämys myös pariisilaisessa *L’Esprit Nouveau* –lehdessä ilmaistuista tavoitteista.³⁸

Viron avantgardetaiteilijoiden ryhmä, *Eesti kunstnikkude rühm* EKR, lähetti 1923 Suomen Taiteilijaseuralle kirjeen, jossa sanottiin heidän edustavan taiteilijoita ”cézannisteista konstruktivisteihin” ja jossa ehdotettiin yhteisen näyttelyn järjestämistä Baltian maihin ja Helsinkiin. He pyysivät osallistujiksi ”kaikkia suomalaisia modernisteja”, mutta hanke ei johtanut kontakteihin.³⁹

Ruotsalaistaiteilijoilla oli paljon yhteyksiä sekä saksalaiseen *Der Sturm* –gallerian avantgardeen että Ranskan jälkikubismiin,⁴⁰ mutta suomalaistaiteilijoilla oli juuri

tässä vaiheessa jokseenkin vähän yhteyksiä Ruotsin avantgardeen. Suomenruotsalainen Birger Carlstedt tosin tunsu Otto G. Carslundin, joka kuului Theo van Doesburgin perustamaan *Art Concret* –ryhmään.⁴¹ Yhteys syntyi ilmeisesti Pariisissa ja Carlstedt onkin ainoa suomalainen, jolla oli henkilökohtaisia yhteyksiä vuosien 1929-31 pariisilaiseen avantgardeen. Hän tutustui siellä vuonna 1929 italialaiseen Enrico Prampoliniin ja kiinnostui hänen ansiostaan myös ”täysin nonfiguratiivisista kysymyksistä”.⁴²

Saksalaisen kulttuuripiirin ja entisen Itävalta-Unkarin alueen keskieuropalaisiin avantgardisteihin suomalaisilla ei ollut kontakteja turkulaista Edvin Lydénin lukuun ottamatta. Lydénin tuotanto edusti avantgarden kontekstissa esoteerista abstraktionismia. Lydén tapasi taidemaalari Loulou Albert-Lazardin avulla vuoden 1920 alussa Münchenissä Paul Kleen sekä Berliinissä Kurt Schwittersin ja galleristi-kustantaja Herwarth Waldenin. Sen jälkeen hän tilasi Waldenin kustantamaa *Der Sturm* –lehteä aina 1920-luvun loppuun saakka.⁴³ Turussa Lydén kiteytti Saksasta omaksumiaan ajatuksia sanomalehdissä 1927-28 ja korosti sisäisen todellisuuden kuvaamista sekä sitä, että ”uusi maalaus ja kuvanveisto eivät esitä mitään muuta kuin rytmillisen kokonaisuuden kauneutta”.⁴⁴

Kiista Suomen nationalistien ja modernistien välillä

Lydénin lähipiiriin kuulunut Otto Mäkilä tutustui ruotsalaisen *Halmstad*-ryhmän maalauksiin vuonna 1932 Tukholmassa. Tuossa vaiheessa ryhmän taide pohjautui vielä jälkikubismiin, mutta vuonna 1934 Helsingin Taidehallissa ollut ryhmän näyttelyä on pidetty paitsi ryhmän niin myös Helsingin ensimmäisenä surrealismia esitelleenä näyttelynä.⁴⁵ Näyttelystä annetussa palautteessa kiisteltiin siitä, missä pinnallisen ja todellisen taiteen rajat menevät, mutta näyttely merkitsi myös kansalliskiihkon tuloa taidekeskusteluun.⁴⁶ Näyttelyyn ja sen ympärillä käytyyn debattiin tiivistyy yhtäältä kansallismielisten vaistonvaraisuutta korostavien taiteen puolustajien, kuten kriitikko Ludvig Wennervirran ja hänen hengenheimolaistensa ja toisaalta kansainvälistä modernismia ja sen esittelyä puolustaneiden välinen vastakkainasettelu. Modernismin tukijoihin kuuluivat Taidehallin johtaja Bertel Hintze ja Taidemaalariiliiton perustajiin kuulunut William Lönnberg ja vuonna 1935 aloittaneen Artekin perustajat arkkitehdit Nils-Gustav Hahl ja Alvar Aalto sekä Maire Gullichsen, jonka aloitteesta perustettiin myös Pariisin ”vapaiden” akatemioiden esikuvan mukainen Vapaa taidekoulu loppuvuonna 1934.

Kansalliskiihkoisuus eli äärinationalismi oli saanut lisäpontta jo siitä, että Camille Mauclairin *Elävän taiteen ilveily* –kirja (*La farce de l'art vivant*, 1930) suomennettiin tuoreeltaan 1931. Kirjan mielipiteet tarjosivat selkänöjan, jonka turvin surrealismin, viettiperäisyys, juutalaisuus ja bolshevismi voitiin niputtaa Ranskan nykytaiteen yhteiseksi nimittäjäksi ja samalla Suomen kansallisten arvojen vihollisiksi. Mauclair piti surrealismia surkeana saksalaisen ekspressionismin jatkeena ja ranskalaisittain katsottuna ei-toivottuna epäkansallisena ilmiönä. Kuten tunnettua, Mauclairiin viittasi Akseli Gallen-Kallela, Suomen Taideakatemian silloinen puheenjohtaja ja muistutti siitä, että Mauclair oli lukenut myös suomalaisen taiteen epäilyttävän nykytaiteen barbarismin ”röyhkeiden oppilaiden” joukkoon.⁴⁷

Mauclairlaisen populismin nimissä tulilinjalle joutui kaikki vähänkään kommunismiin viittaava. 1934 pidettyä *Halmstad*-ryhmän surrealismia Taidehallissa seurasi vielä neuvostoliittolaisen grafiikan näyttely, mikä viimeistään teki Bertel Hintzen epäilyttäväksi hahmoksi äärinationalistien keskuudessa. Ruotsia osanneet saattoivat lukea Hintzen vuonna 1930 ilmestyneestä *Modern konst. 1900-talet* –kirjasta, että hän oli jokseenkin hyvin perillä sekä venäläisestä konstruktivismista että Bauhausista ja niiden liittymisestä toisiinsa, kuten myös *L'Esprit Nouveaun* julkaisijoiden jälkikubismista ja *De Stijl*-ryhmän neoplastismista. Konstruktivismin pyrkimystä tulla massojen taiteeksi Hintze ei kuitenkaan varsinaisesti arvostanut.⁴⁸

Kiihkokansallisen näkemyksen äänitorveksi ryhtyi Ludvig Wennervirta, joka oli jättänyt ensin Suomen Taiteilijaseuran puheenjohtajuuden vuonna 1932 riitaannuttuaan William Lönnbergin kanssa ja sitten Taidehallin hallituksen puheenjohtajuuden 1933 ilmeisesti ruotsinkielisten kanssa riitaannuttuaan.⁴⁹ Wennervirran mielestä Taidehallin olisi pitänyt olla kansallisen taiteen tukena, mitä hänelle vastannut arkkitehti Nils-Gustav Hahl piti Suomen taiteen eristämisenä.⁵⁰

Wennervirta ja äärinationalismi

Wennervirran kritiikkien vaikutusta 1930-luvun kansainvälisistä näyttelyistä muodostuneisiin mielipiteisiin on pidetty liioiteltuna, mikä julkisen taidepuheen osalta onkin totta.⁵¹ Toisaalta on niin, että juuri siinä vaiheessa, kun hänen äärinationalistinen ja kaikkeen kansainvälisyyteen ja radikalismiin - paitsi Natsi-Saksan taideohjelmaan – torjuvasti suhtautuva asenteensa oli jyrkimmillään,

hänellä oli paljon vaikutusta kiihkokansallisten asenteiden kasvulle ja aiempaan määritellylle alkuperäisyyden vaalimisen jatkumiselle erityisesti taiteilijakunnan keskuudessa. Sitä osoittaa taiteilijoiden hänelle lähettämä säilynyt kirjeenvaihto.⁵² Epämääräisen viholliskuvan näkeminen kaikessa vieraassa ilmenee erityisesti niissä kirjeissä, joita kansallismieliset ja etupäässä maaseudulla asuvat taiteilijat hänelle lähettivät.

Wennervirta perehtyi varhain Hitlerin Saksan taide-elämään ja kannatti Hitlerin politiikkaa ainakin jo vuonna 1932.⁵³ Vuonna 1934 eli samana vuonna *Halmstad*-ryhmän näyttelyn kanssa ja samana vuonna, jolloin modernia taidetta alettiin natsien keskuudessa pitää epäsaksalaisena ja ”lajille vieraana”,⁵⁴ Wennervirta lähetti Mikko Carlstedtille Heil Hitler –tervehdyksellä varustetun kortin.⁵⁵

Wennervirralle tulleissa säilyneissä kirjeissä on eniten postia juuri Mikko Carlstedtiltä, vaikka Carlstedt itse oli Edistyspuolueen kannattaja. Heitä yhdisti kuitenkin kansallisiin arvoihin sitoutuminen eli suomalaisen maisemakokemukseen ja vaistonvaraiseen taidenäkemykseen luottaminen.⁵⁶

Wennervirran propagoima Taidehallin ja Taidemaalariliiton vastainen toiminta synnytti taiteilijakunnassa ajatuksen Suomalaisen taiteilijaliiton perustamisesta. Ehdotuksen takana oli Ruovedellä asunut ja IKL:ään kuulunut Heikki Asunta lokakuussa 1936. Asunnan mielestä Lönnbergin kaltaiset ”luteet” eivät saaneet jatkossa häiritä rehellisten ihmisten työtä ja siksi oli perustettava Suomalainen Taiteilijaliitto, jonka jäsenistä ei tulisi olemaan puutetta. Asunnan vihaama Lönnberg oli vuosina 1914-1928 asunut Tanskassa ja hän tunsii siellä hyvin esimerkiksi Wilhelm Lundströmin, joka oli perehtynyt yhtä lailla kubismiin kuin purismiin. Suomeen muutettuaan Lönnberg oli yksi 1929 toimintansa aloittaneen Taidemaalariliiton perustajista ja 1930-luvun puolivälissä Taideyhdistyksen koulun ja Vapaan taidekoulun opettaja. Taidemaalariliitolla oli paljon valtaa näyttelyjen jurytyksissä ja siksi monet, etupäässä suomenkieliset tunnevaikutusta edelleen korostaneet maalarit nousivat sitä vastaan.

Asunta oli myös todistanut keväällä omin silmin, miten Ateneumin oppilaskunnassa puhalsivat uudet tuulet ja Lönnbergin ylle kerääntyi tulisia hiiliä. Maaseudulla oli vielä tervettä verta ja sisua, jonka ”päättä ei ole pyöritetty Ahlströmin killingeillä eikä kaljapullokritiikillä”.⁵⁷

Hanke suomalaisesta taiteilijaliitosta ei varsinaisesti onnistunut, eikä sen yksityiskohdista kannata tässä nostaa esille muuta kuin modernismia ja avantgardea kohtaan tunnettu vihamielisyys sekä maaseudun ”terveen”

periferisyyden korostaminen. Sotavuonna 1943 turkulainen taidemaalari Kalle Rautiainen kirjoitti 1939 perustetusta Nykytaide ry:stä tavalla, joka osoittaa yhtäältä Mauclairlaisen populismin omaksunnan ja toisaalta sen, kuinka hyvin hänen ajatuksensa vastasivat alussa todetun Matti Kurjensaaren näkemystä ”porvarin” tavasta käsittää kommunismin olemus. Rautiainen nosti silmätikukseen taidearvostelija Antero Rinteen, joka oli puolustanut Fernand Légerin taidetta vuonna 1937 ja ollut perustamassa Nykytaide ry:tä vuonna 1939.⁵⁸ Rinne oli Rautiaiselle neuvostohurmion läpitunkema, Rauhanystävien jäsen ja politrukin kirjoissa. Rautiaiselle oli luonnollista, että Rinne orientoitui ”samaan juutalaistrustiin, jota Maire G. Suomessa edustaa. Ja muut ruotsalaiset ovat tietysti siellä, missä ryssä ja juutalainenkin. Se siitä yhdistyksestä.”⁵⁹ Pahimmillaan alkuperäisyyden ihannoiti johti siis Suomessakin rotupuhtauden vaalintaan.

Maire Gullichsenia eli Asunnan mainitsemaa ”Ahlströmiä” vastaan tunnettu vihamielisyys johtui Artekin ja Vapaan taidekoulun ranskalaismielisyystä, mutta erityisesti siitä, että Artekin perustajiin kuuluneiden Alvar Aallon ja Nils-Gustav Hahlin väitetyt neuvostosympatiat⁶⁰ ja heidän tuttavuutensa vasemmistolaisena tunnettuun Légeriin olivat hyvin tiedossa. Ranskassa oli lisäksi Asunnan kirjeen laatimisen aikana kansanrintamahallitus, jossa oli mukana Kominternin tukemia kommunisteja. Suomessahan kommunistit eivät saaneet järjestäytyä julkisesti vuosina 1930-44. Asunnan maininta käynnistä Ateneumissa keväällä 1936 ja opiskelijoiden siellä häntä kohtaan tuntemasta sympatiasta asettuu kiinnostavaan valoon, kun tiedetään, että Aallon ja Hahlin yhdessä Hans Kutterin kanssa perustama elokuvakerho Projektio oli Etsivän keskuspoliisin seurannassa ja Projektiossa oli jäsenenä Ateneumin opiskelijoita, joita Etsivä keskuspoliisi solutti raportioijikseen. Projektiossa esitettiin muun muassa Bauhausissa vaikuttaneen László Moholo-Nagyn elokuva *Schwarz-Weiss-Grau*.⁶¹ Kari Sallamaan mukaan myös Artek oli kommunismin vakoiluun keskittyneen Etsivän keskuspoliisin seurannassa kansanrintamatoimintaa harjoittavana yhteenliittymänä.⁶² Keskuspoliisin muistioiden paljastuminen johti itse asiassa juuri vuonna 1936 hallituksen kaatumiseen ja oikeistoradikalismin ajan päättymiseen.

Tunteesta henkeen

Alkuvoimaisuutta ja rotuvaistoja korostava kansallismielinen ajattelu oli Wennervirran tuttavapiirin keskinäisestä uhosta huolimatta jäämässä

vähemmistöön jo 1920-luvun lopulla. Suomessa vahvistui retoriikka, jossa viettien ja sielukkaankin alkuvoimaisuuden sijaan korostettiin itsehillintää, puhtautta ja kirkastumista. Yhtenä kannustimena oli sisällissodan jälkeen vahvistunut voimakas ehjän minän ja itsehallinnan ihanne.⁶³ Sitä ilmensi myös vastike, jonka Uuno Alanko kirjoitti Gallen-Kallelalle Taidemaalariliiton nimissä sen jälkeen kun tämä oli Mauclairin hengessä vaatinut Suomen aikalaistaiteen ”bolševikkitunnusten” puhdistamista. Alanko piti bolshevismisyytöksiä vääristelynä ja korosti, että Taidemaalariliiton edustajat käsittivät taiteen tunne- ja viettiperäisen ilmaisun sijaan ”kulttuurin henkevimmäksi saavutukseksi [...] joka sitoo aineellisen ja kuivan järkipärisen kulttuurin itse elämään.” Vähän myöhemmin Alanko tarkensi vielä, että taiteilijan tulee löytää elämyksensä ”luonnosta ja elämästä” ja että ”Aisti ja tunteet eivät luo, vaan äly rakentaa niiden avulla”.⁶⁴ Alankon vastine kuvasti aiempaan mainittua Pariisi-lähtöistä taiteen klassisoivaa pyrkimystä, jonka yhtenä henkisenä ulottuvuutena Suomessa oli pyrkimys valjastaa alitajunnassa piilevät voimat goethelaisen idealismin avulla minän jalostamiseen ja jossa vitalismi korvautui tai täydentyi hengentieteellisellä elämänfilosofialla.⁶⁵ Kyse oli siis juuri siitä elämän jumalallisen ihannekuvan hahmottamisesta, mikä kiinnosti Hellaakoskea ja Wäinö Aaltoa.

Pertti Karkama on korostanut sitä, miten 1920-luvun edetessä ja varsinkin 1930-luvulla tapahtui ylipäätään muutos sielun ja hengen käsitteiden erossa ja siirtymä hengen vähittäiseen korostamiseen. Aate- ja kulttuurihistoriallisesti kyseessä oli hänen mukaansa V. A. Koskenniemen viljelemä – ja monien Koskenniemen aikalaisten hyväksymä – tulkinta, missä ”sielu” oli alkuperäinen, luonnollinen, tunneperäinen ja vaistonvarainen entiteetti, jonka sinänsä terveeseen olemukseen punaisten toiminta oli Le Bonin joukkoutumisen merkityksessä tuonut vieraan slaavilaisen veren vaikutusta. ”Henki” taas oli tietoisempi ja kehittyneempi ajattelun taso, rationaalinen ja eettinen kyky järjestää elämää ja maailmaa humanien sivistyksellisten periaatteiden mukaisesti.⁶⁶ Juhani Ihanus on puolestaan todennut, että viimeistään 1930-luvulla tiede, taide, kasvatus, politiikka ja uskonto pyrittiin palauttamaan hengen valtakuntaan ja pois primitiivismin ja ”viettien evankeliumin” kuristusotteesta.⁶⁷ Mauclairin kirjan suomentaminen ja siinä esitetty ajatus modernista taiteesta saksalais-juutalaisena viettiperäisenä taantumana on yksi osoitus näistä pyrkimyksistä, kuten myös se, että psykoanalyysiä kammottiin yhtä lailla oikeiston kuin vasemmiston taholta, oikeisto sen vaarallisena pidetyn primitiivisyyden ja vasemmisto sen yksilökeskeisyyden takia.⁶⁸

Alitajuntaan ja vietteihin kytkeytyvän sielullisuuden osalta Suomen kuvataiteessa onkin 1930-luvulta lähtien nähtävissä kaksi erilaista ilmiötä torjuvaa pyrkimystä. Niistä toista edusti juuri William Lönnbergin toiminta. Lönnberg inhosi puhetta taiteen sielukkuudesta ja otti oppilaansa Yrjö Verhon mukaan luulot pois niiltä, jotka kuvittelivat voivansa maalata sisäsyntyisen temperamentin ja inspiraation avulla. Värit ja viivat oli punnittava ja väripinnan piti olla ”jalo”.⁶⁹ Sielullisuuden ja tunteen puolustajat halusivat puolestaan säilyttää välittömän luontosuhteen kansallisen taiteen nimissä, mutta torjua siitä kaikkinaisen vieraalta ja ”epäterveeltä” tuntuvaan, kuten surrealismiin ja joukkohurmion valtaan antautumisen.

Yhteenveto

Artikkelini kantavana teemana oleva aatteellinen alkuperäisyyden kaipuu pitää sisällään kiinnostavia ulottuvuuksia, kun sen muuttuvaa luonnetta suhteutetaan taiteessa ja kulttuurissa tapahtuneisiin muutoksiin. 1910-luvun lopun ja 1920-luvun alun luonnosta lähtevä alkuvoimainen taidenäkemys sopi ekspressionistisen tunneilmaisun lähtökohdaksi ja liitti sen samalla keski- ja itäeurooppalaisen avantgarden kontekstiin. Erityisesti miestaiteilijudessa painotettiin vitalistisia ja primitivistisiä sävyjä, kun haluttiin etsiä kansan syvistä kerroksista kumpuavaa traditiota ja sen kukoistukseen heräämistä. Koneellistuvassa ja mekanisoituvassa maailmassa, missä ihminen vieraantuu luonnosta poliittisesta järjestelmästä riippumatta, luontoelämyksestä kiinnipitävällä taidenäkemyksellä ei sen sijaan ollut enää kontekstuaalista kiinnekohtaa. Suomen taideajattelun ja kansainvälisen avantgarden välisessä vertailussa paradigmaattinen ero näyttääkin olevan siinä, että Suomessa pidettiin kiinni intuitiivisesta luontokokemuksesta, minkä vuoksi 1920-luvun jälkikubistinen purismi ja konstruktivismi jäivät lähes olemattomiin. Alkuvoimaisen vitalismin ja luontomystiikan syrjäyttäminen henkistymistä korostavalla elämänfilosofialla ilmeni kyllä esimerkiksi Alangolla, Lönnbergillä ja Wäinö Aaltosella kurinalaisuutena ja muodon plastisuutena, mutta toisaalta luonnosta ja elämästä etäännyksen pelko aiheutti puristisen taiteen ja estetiikan torjuntaa. Surrealismiin vähäisyys liittyi puolestaan kommunismin, psykoanalyysin ja oletetun juutalaisuuden yhteen kietoutumiseen ja sille synonyymisen vieraana ja pelottavana pidetyn vaistotodellisuuden lähes pakonomaisen aggressiiviseen torjuntaan.

¹ Olavi Paavolainen, *Nykyaikaa etsimässä. Suursiivous. Valitut teokset I*. Otava, Helsinki 1961 (1929), 11-12.

² Poggioli, Renato 1968. *The Theory of the Avant-Garde*. The Belknap Press of Harvard University Press: Cambridge Massachusetts, 8-12, 30 ja 60-77: Poggioli erottaa 1870-luvulta lähtien avantgardessa kulttuurisen ja taiteellisen juonteen. Ks. myös Salminen, Antti 2007. Avantgarden mahdoton mahdollisuus. *Niin&Näin* 3/2007, 59.

³ Hautamäki, Irmeli 2018. Johdanto – Avantgarde ja emansipaation politiikka. *Avantgarde ja politiikka*. Toim. Irmeli Hautamäki. Suomen avantgarden ja modernismin seura ry: Helsinki, 6-7.

⁴ Mikkeli, Heikki, 1999. Tornin pidot – korkokuva 30-luvusta? *Ajan paineessa. Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aatemaailmasta*. Toim. Pertti Karkama, Hanne Koivisto. SKS: Helsinki, 29.

⁵ Carlstedtista *Birger Carlstedt. Modernismin haaste* 2019. Toim. Synnove Malmström ja Rauno Endén. Amos Rexin julkaisuja nro 4. Helsinki: Parvs. Aaltosesta Vihanta, Ulla 1994. Wäinö Aaltosen maalaustaiteen henkisestä sisällöstä. *Wäinö Aaltonen 1894-1966*. Wäinö Aaltosen museo: Turku. Mieltisestä Vihanta, Ulla 1987. Ajateltua tunnetta. Olli Miettisen modernismista. *Tunne ja ajatus. Suomalaista modernismia 1930-55*. Suomen Taideakatemia: Helsinki, 46-49. Lydénistä Edwin Lydén. Moniääninen todellisuus 2004. Toim. Joanna Kurth. Wäinö Aaltosen museo: Turku. Mäkilästä Vihanta, Ulla 1992. *Unelmaton uni. Suomalaisen surrealismin filosofis-kirjalinen ja psykologinen tausta: Otto Mäkilän surrealistinen taide*. Helsingin yliopisto: Helsinki.

⁶ Okkonen, Onni. ”Uutta aikaa etsimässä. Hieman Suomen taiteesta ja ’modernismista’. II.” *Uusi Suomi* 1.9.1929.

⁷ Anttonen, Erkki 2006. *Kansallista vai modernia. Taidegraafikka osana 1930-luvun suomalaista taidejärjestelmää*. Valtion taidemuseo: Helsinki, 320-326.

⁸ Ks. Kallio, Rakel 1997. Retoriikan ruusuihin kätketty nyrkki – Onni Okkonen taidekriittikkona. *Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekriittikkää*. Kuvataiteen keskusarkisto: Helsinki 1997, 57-82.

⁹ Saksalaisista ajattelijoista Okkoselle olivat merkittäviä esimerkiksi Friedrich Schiller, Johann Gottfried von Herder ja Johannes Volkelt: ks. Kallio 1997, 60-65.

¹⁰ Kallio 1997, 64 ja 67; Tainen primordialistisesta ajattelusta, jonka mukaan ihmisessä piilee vaihtuvien, eripituisten ajatus- ja tunnekerroksien alla syvä ”alkugraniiti”, viettien ja vaistojen tyyssija, jota historialliset aikakaudet tai muodin muutokset eivät järkytä ja joka siirtyy sukupolvelta toiselle ks. Molarius, Päivi 1998. ”Veren äänen” velvoitteet – yksilö rodun, perimän ja ympäristön puristuksessa. *Uusi uljas ihminen eli modernin pimeä puoli*, 1998 Marja Härmänmaa ja Markku Mattila toim. Jyväskylä: Atena Kustannus, 110.

¹¹ Mäkinen, Vesa 1982. Zachris Topelius ja Maamme kirja. *Topelius. Maamme kirja*. Toim. Vesa Mäkinen. WSOY: Porvoo, XI. *Boken om vårt land* ilmestyi alun perin 1875 ja suomenkielinen *Maamme kirja* seuraavana vuonna.

¹² Kivirinta, Marja-Terttu 2014. *Vieraita vaikutteita karsimassa. Helene Schjerfbeck ja Juho Rissanen : Sukupuoli, luokka ja Suomen taiteen rakentuminen 1910-20 –luvulla*. Helsingin yliopisto: Helsinki 2014.

¹³ Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1915, 11.

-
- ¹⁴ Krohn, Alf 1955. Suomalaisia taiteilijaryhmiä II. Marraskuun ryhmä. *Suomen taide. Vuosikirja 1954-1955*. WSOY: Porvoo, 7-8.
- ¹⁵ Sevänen, Erkki 1997. Ensimmäisen tasavallan poliittinen tilanne ja kirjallisen älymystön toimintastrategiat. *Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä*. Toim. Pertti Karkama ja Hanne Koivisto. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 39-42. Myös Tepora, Tuomas 2011. *Lippu, uhri, kansakunta. Ryhmäkokemukset ja rajat Suomessa 1917-1945*. Väitöskirja, Helsingin yliopisto, 22-49.
https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/229483/VK_tepora.pdf?sequence=1. Luettu 11.8.2020.
- ¹⁶ Anttonen 2006, 22-28.
- ¹⁷ Ks. Reitala, Aimo 1973. Kansallisen ideologian vuodet. *Taidehalli* 73, 5: Gallen-Kallela, E. N. Setälä ja Onni Okkonen olivat kaikki vuorollaan sekä Taideakatemia että Kalevalaseuran johtohahmoja.
- ¹⁸ Väinö Kamppurin kirje Ludvig Wennervirrälle 14.6.1943. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256. Kansalliskirjasto, Helsinki.
- ¹⁹ Gustave Le Bonin *Joukkosielu* (1895) ilmestyi suomeksi 1912.
- ²⁰ Ks. Smith, Anthony D. 2002. Nationalism and modernity. *central european avant-gardes: exchange and transformation, 1910-1930*. Timothy O. Benson ed., Los Angeles County Museum of Art and MIT Press, Cambridge Massachusetts, 68-80; Mansbach S. A. 2002. Methodology and Meaning in the Modern Art of Eastern Europe. *central european avant-gardes* 2002, 291-303; evolutionismista Palin, Tutta 2015. Myöhään kukkiva lajike. Iän merkitys Ester Heleniuksen vastaanotossa ja julkisuuskuvassa. *Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa*. Cultural History / Kulttuurihistoria 13. V. Parente-Capkoca, R. Hapuli ja K. Launis toim. Turku: Turun yliopisto, 294.
- ²¹ Huuhtanen, Päivi 1979. *Tunteesta henkeen. Antipositivismi ja suomalainen estetiikka 1900-1939*. SKS: Helsinki, 222 sekä 188-189. Myös Aschheim, S. E. 1992, *The Nietzsche Legacy in Germany 1880-1990*. Berkeley: University of California Press, 80-81. Vitalismin ja siihen liittyvän intuition (bergsonilaisesta) merkityksestä Ellen Thesleffin taiteelle ks. Lahelma, Marja 2019. Maapallon sydämenlyönnit: Ellen Thesleff ja elämänvoima. *Tahiti*, 9(3), 26-33. <https://doi.org/10.23995/tht.88663>. Luettu 7.8.2020. Lahelman määrittelemässä kontekstissa intuitiivinen kokeminen ei edellytä taiteilijan ja hänen kotipaikkansa symbioottista suhdetta eikä paikallisuuden tähdentämisen politiikkaa.
- ²² Hellaakoski, Aaro 1921. *T. K. Sallinen*. Hämeenlinna: Karisto, 51-52. Worringerin yhteydestä Suomen taiteeseen Ks. Huusko, Timo ja Palin, Tutta 2019. Nationalism, transnationalism, and the discourses on expressionism in Finland. *The Routledge Companion to expressionism in a transnational context*. Routledge: New York, 222-230.
- ²³ *Transnationality, Internationalism and Nationhood. European Avant-Garde in the First Half of the Twentieth Century*, 2013. Hubert van den Berg and Lidia Gluchowska (eds.), Peeters: Leuven; Benson, Timothy O. 2003, Exchange and transformation: The Internationalization of the Avant-Garde[s] in Central Europe. *central-european avant-gardes* 2003, 49-54; Piotrowski, Piotr 2003. Modernity and Nationalism: Avant-Garde Art and Polish Independence 1912-1922. *central-european avant-gardes* erityisesti s. 323; Vojtěch Lahoda 2012. Extended modernity *Geometrical Man. The Group of Estonian Artists and Art Innovation in the 1920s and 1930s*. KUMU: Tallinn, 85-105; Huusko, Timo 2018. Suomalaisen tarinan saksalais-venäläinen säie: Tyko Sallisen kansankuva ja primitivismi. *Tahiti* Vol. 8 nro 3(2018). Verkkajulkaisu <https://tahiti.journal.fi/issue/view/5389>. Luettu 29.1.2019; Sandqvist, Tom 2009, *Ett svunnet Europa – om modernismens glömda rötter*. Brutus Östlings bokförlag Symposion, 215-216.
- ²⁴ Sit. Sarajas-Korte, Salme 1968. *Kubismi – Futurismi. Suomi ja kansainväliset taidesuunnat I*. Helsinki: Suomen Taideakatemia, 26.

²⁵ ”Saksalaisia tutustutetaan Suomen kuvaamataiteeseen”, *Karjala* 31.12.1925 (”A. N.”).

²⁶ Käsitteiden leviämiseen vaikutti Suomen taiteesta annettu palaute Kööpenhaminassa 1919 olleesta Suomen taiteen näyttelystä ja Göteborgin Pohjoismaisen taiteen näyttelystä 1923.

²⁷ Koskinen, Maija 2018. *Taiteellisesti elvyttävää ja poliittisesti ajankohtaista. Helsingin Taidehallin näyttelyt 1928-1968*. Helsinki, 153; Anttonen 2006, 97; Karjalainen, Tuula 1990. *Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto*. WSOY: Helsinki, 24.

²⁸ Esim. Mertanen, Tomi 2012. Maila Talvio ja suomalainen maalaisateria Lyypekissä. *Tieteessä tapahtuu* 6/2012, 25-32.

²⁹ Talonpoikaiskulttuurin piirteistä ks. *Modernisaatio ja kansan kokemus Suomessa 1860-1960*, 2006. Toim. Hilkka Helsti, Laura Stark ja Saara Tuomaala. SKS: Helsinki.

³⁰ Pelše, Stella 2017. *Latvian National Art after 1934: Ideology, Practice and Evaluation*.

Kunstiteaduslikke Uurimusi 26/1-2, 52-55; Hallas-Murula, Karin 2016. *State and Architecture*.

Konstantin Päts’ *Building Policy of 1934-1940 in Estonia*. *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 25/3-4, 116-140.

Myös Vares, Vesa 2015. *Vieroksutut kohtalotoverit*. Historiallisia tutkimuksia 269. Helsinki: SKS 2015.

³¹ Anttonen 2006, 91-92.

³² Hellaakoski 1959 (1925), 84-86.

³³ Ks. Vihanta, Ulla 1988. Tunteeton Wäinö Aaltonen. Taustaa kirjankansi- ja runokuvituksille sekä niiden luonnoksille. *Wäinö Aaltonen väreissä. Maalauksia ja piirustuksia*. Suomen Taideakatemia: Helsinki, 48-49 sekä Vihanta, Ulla 1994, 80-82.

³⁴ Sarje, Kimmo 2000. *Sigurd Frosteruksen modernin käsite. Maailmankatsomus ja arkkitehtuuri*. Valtion taidemuseo: Helsinki 2000, 79-80. Frosteruksen mainitut kirjoitukset ilmestyivät alun perin 1916.

³⁵ Sarajas-Korte 1968, 63. Varhaisia näytteitä jälkikubismista ovat itse asiassa juuri Wäinö Aaltosen 1920-luvun puolivälissä tekemät maalaukset. Ks. Vihanta 1994, 77.

³⁶ Paavolainen, Olavi 2002(1929). *Nykyaikaa etsimässä*. Otava: Helsinki, 22. Paavolaisen puutteellisesta aikalaistaiteen tuntemuksesta ks. Vihanta 1992, 43.

³⁷ Lahoda 2012, 89-93.

³⁸ Pählapuu, Liis 2012. *The Group of Estonian Artists. An experiment in the Culture of 1920s and 1930s Estonia*. *Geomeetrisine inimene*, 38-39.

³⁹ EKR:n kirje Ludvig Wennervirralle Tartosta 19.12.1923. Sittenmin kontakteja oli Noor-Eestiä lähellä olevien kuvataiteilijoiden kanssa. Ks. Koskinen 2019, 148-149: Taidehallissa järjestettiin Viron taiteen näyttely 1929 ja Suomen Taiteilijain näyttelyssä vuonna 1931 oli mukana 13 virolaista nykyaiteilijaa. Näyttelyissä oli paljon teoksia jälkikubisteilta ja konstruktivisteilta, mutta varsinaisia kontakteja heidän ja suomalaisten välillä ei syntynyt. Ks. myös Huusko, Timo 2018. ”Heidän ote on rohkeampi”. Suomen ja Viron varhaisista kuvataidesuhteista. *Elo*, talvi 2018 (Tuglas-seura), 18-21.

⁴⁰ Widenheim, Cecilia 2000. *Utopi och verklighet. Svensk modernism 1900-1960*. Moderna museet: Stockholm, 45-48.

⁴¹ Vihanta, Ulla 1987. Birger J. Carlstedt. Väri ja muodon jännitteitä. *Tunne ja ajatus. Suomalaista modernismia 1930-55*. Suomen taideakatemia: Helsinki, 27.

⁴² Ks. Kasvio, Liisa 2019. Nuori modernisti. *Birger Carlstedt. Modernismin haaste*, 25.

⁴³ Aarras, Raimo 2004. Edwin Lydén modernismin ytimessä Euroopassa. *Edwin Lydén. Moniääninen todellisuus*. Wäinö Aaltosen museo: Turku, 30-37.

⁴⁴ Kurth, Joanna 2004. Edwin Lydén. Elämäkerta. Biografin 1879-1956. *Edwin Lydén*, 163.

⁴⁵ Ks. Vihanta 1992, 91.

⁴⁶ Kiistelystä ks. Koskinen 2019, 154-158.

⁴⁷ Vihanta 1992, 48-49; Mauclair, Camille 1931. *Elävän taiteen ilveily*, 9-11.

⁴⁸ Ks. Hintze, Bertel 1930. *Modern konst. 1900-talet*. Söderström: Helsingfors, 208-224.

⁴⁹ Koskinen 2018, 159.

⁵⁰ Ks. Vihanta 1992, 57-58.

-
- ⁵¹ Ks. Koskinen 2018, 181 ja Paloposki, Hanna-Leena 2012. *Taidenäyttelyt Suomen ja Italian julkisissa kuvataidesuhteissa 1920-luvulta toisen maailmansodan loppuun*. Kuvataiteen keskusarkisto: Helsinki, 153-154.
- ⁵² Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256. Kansalliskirjasto, Helsinki.
- ⁵³ Ks. Mikko Carlstedtin kirjeet Wennervirrälle 12.-13.11.1932 ja 27.1.1934.
- ⁵⁴ Esim. Droste, Magdalena 1991. *Bauhaus 1919-1933*. Taschen: Köln, 230.
- ⁵⁵ Ks. Kirje Mikko Carlstedtilta Wennervirrälle 27.1.1934. Carlstedtin kirjeestä Wennervirrälle 30.8.1935 ilmenee, että Wennervirta ei olisi tuossa vaiheessa enää kuulunut IKL:ään.
- ⁵⁶ Esim. Carlstedtin kirjeet Wennervirrälle 3.4.1930; 21.6.1930 ja 6.5.1932.
- ⁵⁷ Heikki Asunnan kirje Wennervirrälle 3.10.1936.
- ⁵⁸ Rinteestä ks. Vihanta, Ulla 1998. Antero Rinne: individualismin ja subjektiivisuuden puolustaja. *Kirjoituksia taiteesta 2. Kuvataidekriittikkoja, taide-elämän vaikuttajia ja valistajia*. Valtion taidemuseo: Helsinki 1998, 20-42.
- ⁵⁹ Kalle Rautiaisen kirje Wennervirrälle 5.4.1943.
- ⁶⁰ Alvar Aallon CIAM:ille ominaisen sosiaalisen ohjelman mukaista asumisen standardointia pidettiin 1930-luvulla ”bolshevikkiarkkitehtuurina”. Ks. Viljo, Eeva-Maija 1997. Aalto, Alvar. *Kansallisbiografia*. kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/1408. Katsottu 10.2.2020.
- ⁶¹ Ks. villesuhonen.net: Filmistudio Projektio ja Alvar Aalto, katsottu 27.1.2020. Myös Pelkonen, Eeva-Liisa 2019. Alvar Aalto around 1930 – between Modernism and the Avant-Garde. *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925-50*. Brill Rodopi: Leiden, 145-160.
- ⁶² Sallamaa, Kari 2004. Artek ja Kiila. *Kulttuurivihkot 2/2004*, 44.
- ⁶³ Kallio, Rakel 1998. Suoraan asiaan – piirteitä Signe Tandefeltin kriitikontyöstä. *Kirjoituksia taiteesta 2*. Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto 1998, 13-15.
- ⁶⁴ Maalariliitto. Keskustelua taiteesta. Maalariliitto vastaa prof. Gallen-Kallelalle. Vastalause prof. Gallen-Kallelalle, *Ajan Sana* 8.11.1930 ja Lähetettyjä kirjoituksia. Uuden Suomen toimitukselle. Taiteemme edistämisestä nykyhetkellä, *Uusi Suomi* 20.9.1931.
- ⁶⁵ Esim. Vihanta 1992, 77 ja HUUHTANEN 1979, 39-42 ja 222.
- ⁶⁶ Karkama, Pertti 1999. Runoilija ideologina. V. A. Koskenniemen poliittiset näkemykset 1930-luvulla. *Ajan paineessa. Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aatemaailmasta*. Toim. Pertti Karkama, Hanne Koivisto. SKS: Helsinki, 46-47.
- ⁶⁷ Ihanus, Juhani 1999. ”Jos sinä likaat ja turmelet, niin minä puhdistan, kirkastan ja jalostan” eli viettien teologinen puhdistus ja kulttuuritaistelu 1930-luvun Suomessa. *Ajan paineessa*, 395.
- ⁶⁸ Vihanta 1992, 78 ja 80. Poikkeuksina voisi mainita Rolf Lagerborgin, Yrjö Kuloveden ja Tatu Vaaskiven.
- ⁶⁹ Tirranen, Hertta 1955. *Suomen taiteilijoita Alvar Cawénista Wäinö Aaltoseen*. WSOY: Porvoo, 109.